

UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Interactions Culturelles et Discursives

THÈSE présentée par :

Magali RENOUF

soutenue le : 19 juin 2013

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Littérature comparée

**Surréalisme africain et surréalisme français :
influences, similitudes et différences**

THÈSE dirigée par :

M. CHARDIN Philippe

Professeur, Université François – Rabelais, Tours

RAPPORTEURS :

M. GARNIER Xavier

Professeur, Université Sorbonne nouvelle, Paris 3

M. MOURA Jean-Marc

Professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

JURY :

M. CINGAL Guillaume

Maître de conférences, Université François – Rabelais, Tours

M. GARNIER Xavier

Professeur, Université Sorbonne nouvelle, Paris 3

M. MOURA Jean-Marc

Professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

M. WHYTE Philip

Professeur, Université François – Rabelais, Tours

À Léo Verle et Paul Ségo,

Figure 1 : Shaula. *Le surréalisme africain* – 2012. ©



Figure 2 : Léo Verle, sans titre, collection privée. ©



Saint Axe riez pour tous
Nonnes, j'annonce « Que l'on se thèse »
Serpillière de bon aloi et sornettes en paquebot
Ah ! Ah ! Sûrs de nous, sur raies, la liste !
Paul Ségo. Poème Inédit. 2013

Remerciements

La thèse est un travail solitaire qui ne peut s'accomplir seul.

J'adresse mes remerciements les plus sincères à M. Philippe Chardin pour sa confiance, sa patience et ses conseils avisés.

Merci à MM. Guillaume Cingal, Xavier Garnier, Jean-Marc Moura et Philip Whyte d'avoir pris le temps de s'intéresser à ma thèse.

Merci à Olympe Bhêly-Quenum et Jean-Michel Devésa pour avoir répondu à mes questions.

Merci à Sylvester N. Osu pour m'avoir ouvert les portes de son bureau et celles de son village.

Merci aux membres du « groupe Afrique » de l'Université François-Rabelais pour leur énergie, leur soutien et leur aide bienvenue.

Merci à Éric Bougréau d'avoir veillé pour moi sur l'actualité surréaliste et africaine et de m'avoir fait profiter de son fond surréaliste aux mille ressources.

Merci aux membres du Festival Plumes d'Afrique de Tours pour m'avoir ouvert les portes de leur comité de lecture et permis de garder un pied dans l'actualité littéraire et artistique africaine.

Un dernier merci pour toutes les personnes qui m'ont entourée dans toutes les humeurs de ce travail.

Résumé

Le surréalisme africain nécessite d'interroger la part de l'influence du surréalisme français. La terminologie implique, en effet, un lien entre l'écriture africaine et le mouvement français. Ce lien est mis en place à la fois par la critique et par les dialogues entre les deux univers. Senghor incite à considérer la part indépendante de ce surréalisme en évoquant un surréalisme négro-africain. Nous dégageons alors, derrière d'apparentes similitudes, des différences notables qui révèlent un surréalisme au service d'une compréhension du monde purement africaine. Le surréalisme africain serait l'expression de la perception traditionnelle africaine dont la forme s'apparente à celle mise en place par le mouvement parisien sans qu'il y ait nécessairement eu influence.

Littérature, surréalisme, négritude, poésie, roman, théâtre, Afrique, France, Louis Aragon, Olympe Bhêly-Quenum, André Breton, Aimé Césaire, Michel Leiris, Léopold Sédar Senghor, Philippe Soupault, Tchicaya U Tam'si.

Résumé en anglais

African Surrealism requires the question from the influence of French surrealism. Terminology implies, indeed, a link between African writing and the French movement. This link is established by critics and the dialogues between the two worlds. Senghor encouraged to consider independent part of this surrealism evoking a black negro-african surrealism. We disclaim then behind apparent similarities, differences which reveal a surrealism in the service of understanding the world purely African. African surrealism is an expression of the traditional African perception whose shape is similar to that introduced by the Parisian movement without necessarily had influence.

Literature, surrealism, nigritude, poetry, novel, theater, Africa, France, Louis Aragon, Olympe Bhêly-Quenum, André Breton, Aimé Césaire, Michel Leiris, Léopold Sédar Senghor, Philippe Soupault, Tchicaya U Tam'si.

Sommaire

Introduction.....	12
I. Du surréalisme français au surréalisme africain : quelles passerelles ?.....	19
1. Le surréalisme africain : de l'invention des critiques à l'appropriation des écrivains noirs.	19
a. L'origine du surréalisme africain.....	20
<i>De la place du surréalisme africain dans le discours critique</i>	20
<i>Surréalisme national et surréalisme universel : du discours critique à celui des écrivains</i>	25
b. Le surréalisme africain vu par les écrivains noirs	31
<i>Le surréalisme africain selon Léopold Sédar Senghor</i>	31
<i>Surréalisme et surnaturalisme : histoire d'une hésitation partagée</i>	34
<i>Surréalisme, surréel, surréalité</i>	36
c. Surréalistes malgré eux	41
<i>Tchicaya U Tam'si : surréaliste pour les uns, représentant de la Négritude pour les autres</i>	41
<i>Quatre écrivains noirs : quatre approches du surréalisme</i>	45
2. Rencontre culturelle du surréalisme français et des surréalistes africains.	47
a. La réception du surréalisme français par les auteurs africains	47
<i>Chronologie</i>	48
<i>Une base littéraire commune</i>	57
b. Surréalisme inné contre surréalisme empirique.....	67
<i>Surréalisme inné et surréalisme empirique : une opposition pertinente ?</i>	69
<i>La pratique du surréalisme dans la culture et la société</i>	73
c. Surréalisme, religion et magie	79
<i>Le surréalisme et la religion chrétienne</i>	80
<i>Du surréalisme dans les religions africaines : Animisme et Vodun</i>	85
<i>Le surréalisme magique</i>	88
3. Au nom de la liberté.....	93
a. Surréalisme et Négritude.....	93
<i>Deux mouvements en constructions</i>	93
<i>Deux paroles libertaires</i>	100
b. Un combat au nom de quelle liberté ?.....	102

<i>Liberté de l'esprit</i>	102
<i>Liberté du Nègre</i>	105
<i>Liberté de l'Homme</i>	108
c. Les chemins qui mènent à la liberté.....	112
<i>Le chemin poétique</i>	112
<i>Le chemin politique</i>	114
II. Confrontation du mouvement surréaliste et de l'Afrique : influences littéraires entre les mondes noirs et les surréalistes français.....	122
1. Contributions, collaborations, diffusion : les surréalistes français en faveur des écrivains noirs	123
a. Les surréalistes et la promotion des écrivains noirs.....	123
<i>Diffusion des œuvres noires par les surréalistes</i>	124
<i>Les écrivains noirs dans le discours surréaliste</i>	137
b. Diffusion du surréalisme par les écrivains noirs	143
<i>La valeur des dédicaces</i>	143
<i>André Breton et le surréalisme au sein de Tropiques</i>	150
c. Aimé Césaire et Louis Aragon : naissance de la théorisation de l'art négro-africain.....	155
<i>Aimé Césaire – Louis Aragon : des rapports tendus</i>	155
<i>Débat sur la littérature nationale : Aragon – Césaire – Depestre</i>	157
<i>Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs : lancement d'un art poétique négro-africain</i>	160
2. L'Afrique surréaliste.....	164
a. Représentation de l'Afrique.....	164
<i>L'Afrique et le système colonial : du Moyen-âge aux surréalistes</i>	164
<i>L'Afrique ethnologique de Michel Leiris</i>	168
<i>L'Afrique primitive d'André Breton</i>	172
b. Le Noir : du rôle figuratif au premier rôle	176
<i>L'apparition du Noir dans la littérature française</i>	176
<i>Le Noir dans les œuvres surréalistes</i>	183
<i>Soupaault : Le Noir sur le devant de la scène</i>	186
c. La femme noire : personnage discret aux effets remarquables.....	192
<i>La femme noire : symbole de la tentation</i>	192
<i>Les surréalistes et la femme noire</i>	196
3. Influences poétiques	202

a. L'art négro-africain et le surréalisme français.....	202
<i>Les caractéristiques de la poésie négro-africaine</i>	202
<i>Réception, perception et utilisation de l'art négro-africain chez les pré-surréalistes et chez les surréalistes</i>	209
b. Léopold Sédar Senghor et André Breton	225
<i>Les citations d'André Breton dans le discours senghorien</i>	226
<i>Étude de cas : « Kaya-Magan », « Chaka » de Senghor et « L'union libre » de Breton</i>	229
c. Du <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> aux <i>Armes miraculeuses</i> : avant et après André Breton.....	232
<i>Le Cahier d'un retour au pays natal : le surréalisme inconscient ?</i>	232
<i>Les Armes miraculeuses : le surréalisme conscient ?</i>	239
III. Comparaison de la poétique et de l'imaginaire chez les surréalistes français et les écrivains noirs	248
1. Esthétique surréaliste et esthétique africaine : la question du genre et de la langue	248
a. De la poésie à la prose : quelle forme pour quelle expression ?.....	249
<i>La poésie : expression privilégiée</i>	249
<i>La voix narrative : entre récits traditionnels et nouvelle écriture de soi</i>	268
b. Le matériau premier : la langue	280
<i>Surréalistes français et écrivains noirs : langue performative et langue créatrice</i> .280	
<i>Le langage au service de l'imaginaire poétique : hermétisme, transformation et redécouverte</i>	284
<i>La langue comme espace de jeu : écriture ludique et écriture phonétique</i>	292
2. Le cadre poétique : représentation de l'espace et du temps	297
a. Temporalité surréaliste et temporalité des écrivains noirs	297
<i>Temps du récit : utilisations, manies et symboliques</i>	298
<i>Temps phénoménologique</i>	303
b. L'espace et le temps : deux entités, une réalité	311
<i>Appropriation de l'espace et intimité</i>	311
<i>Espace et temps : associations, confrontations, confusions</i>	314
c. La symbolique des lieux.....	318
<i>Le Royaume d'enfance de Léopold Sédar Senghor et l'enfance chez les surréalistes</i> .	

<i>Parcours identitaire dans la ville : le Paris des surréalistes et la ville des auteurs africains</i>	330
<i>La nature : symboliques africaines et imaginaires surréalistes</i>	350
3. L'imaginaire poétique.....	374
a. Le rêve.....	374
<i>Le rêve en Occident et en Afrique</i>	374
<i>Rêve et réalité : de l'interaction entre le sommeil et la veille</i>	379
<i>Récits de rêve</i>	389
b. La figure féminine	401
<i>La femme et la nature</i>	404
<i>La femme-enfant et la femme-mère</i>	420
c. L'amour	432
<i>L'amour pour la liberté, l'amour-révolte</i>	433
<i>L'amour charnel et l'amour spirituel</i>	436
<i>L'amour et la mort</i>	441
Conclusion	446
Bibliographie.....	459

Liste des illustrations

Figure 1 : Shaula. Le surréalisme africain, 2012. ©.....	2
Figure 2 : Léo Verle. Sans titre. Collection privée. ©	2
Figure 3 : Athanasius Kircher. Arca Noë in tres libros digesta, Amsterdam, apud J. Janssonium a Waesberge, 1675, p. 154-155.....	135
Figure 4 : André Masson. Martinique : Charmeuse de serpents, 1972.	147

Liste des annexes

Annexe 1 : Lexique	477
Annexe 2 : Index alphabétique des noms propres.....	480
Annexe 3 : Index alphabétique des œuvres	484

Introduction

Pour situer esthétiquement une œuvre littéraire africaine, la seule grille à notre disposition est celle du découpage temporel dont l'ancrage de départ est l'ère post-colonialiste au cours de laquelle s'est développée une littérature noire qui avait pour ambition de faire entendre la ou plutôt les voix de l'Afrique. En effet, il est difficile d'établir un mouvement unique d'expression. Le mouvement de la Négritude ne fait pas l'unanimité. Si certains se sentent une vocation humaniste et universelle, comme c'était le cas pour Senghor, d'autres, tels Tchicaya U Tam'si, s'attachent à parler au nom de leur pays et ont donc une vocation plus nationaliste.

Les techniques littéraires sont tout aussi diverses, certains préfèrent le théâtre comme Bernard Dadié, d'autres sont plus à l'aise dans la poésie, comme Césaire, un dernier groupe se laisse aller à l'écriture romanesque, c'est le cas d'Olympe Bhêly-Quenum. Les voix et les techniques ne s'excluent pas, les barrières ne sont pas intangibles, tout cela est plutôt l'expression d'une émergence foisonnante au sein du continent noir. Alors, comment accueillir ces nouvelles littératures ? René Maran¹ avait déjà dérouté le monde occidental, en obtenant le prix Goncourt en 1921 malgré une préface alors polémique sur les vices du colonialisme.

Lorsque Césaire et Senghor commencent à écrire, le surréalisme français, mis en place dès 1919 par André Breton ainsi que par Louis Aragon et par Philippe Soupault, est alors en plein essor. Le monde européen, encore ébranlé par les désastres de la Première Guerre Mondiale, subit une remise en question de sa valeur de modèle. Cette faille laisse la porte ouverte aux autres civilisations, parmi lesquelles l'Afrique alors très à la mode dans les milieux intellectuels. Les surréalistes, comme la plupart des Européens de l'époque, ont porté un intérêt tout particulier aux arts africains, se démarquant de la pensée généralisée par une approche anticolonialiste. En effet, les surréalistes sont réputés pour leur rejet systématique et virulent des valeurs occidentales qui sont la cause des désastres humains, d'une part en raison de l'enfermement de l'esprit, d'autre part à cause du conditionnement et de l'exploitation de l'Homme. Établir une passerelle entre le surréalisme et les nouveaux écrivains noirs installés à Paris, lieu de déploiement du surréalisme, devient facile. L'écriture noire comme mise en

¹ Maran, René. *Batouala : Véritable roman nègre*. Paris : Albin Michel, 1921.

avant de la revendication des cultures africaines par opposition aux cultures européennes n'est pas sans faire écho aux discours des surréalistes. André Breton, lui-même, reconnaît chez les auteurs africains ou antillais, notamment Monnerot, Ménil ou encore Césaire, l'expression des valeurs esthétiques essentielles du surréalisme. Avec le temps, le terme « surréalisme » se répand et se vulgarise, conduisant à qualifier de surréaliste tout ce qui paraît hors norme, ou touchant à l'irréel. De nombreuses confusions finissent par entrer dans les esprits. Un écrivain noir est ainsi vite qualifié de surréaliste parce qu'un scientifique ou un critique a fait un rapprochement, ou parce que les auteurs noirs eux-mêmes ont été poussés à s'exprimer sur la question et peut-être aussi parce que cela rassure de pouvoir ranger cette littérature nouvelle dans une catégorie connue.

Il n'est plus à démontrer maintenant qu'il y a eu, en effet, des rapports entre le surréalisme français et le monde africain. Ce sujet a déjà été traité dans des essais sur le mouvement surréaliste² comme sur la littérature africaine³, ou encore dans des ouvrages plus spécifiques⁴. Cependant, la question est soit abordée de manière très ponctuelle, soit appréhendée au regard d'un point de vue unique qui n'envisage le cas que dans un sens : l'attrait des surréalistes français pour l'art africain ou le surréalisme au sein de la littérature africaine. Jamais ces deux regards ne sont confrontés l'un à l'autre.

Rien ne permet réellement de donner une définition claire de ce à quoi correspond ou correspondrait le, voire les surréalismes africains. Quelques thèses soulèvent traitent la question du surréalisme mais au sein de l'œuvre d'un seul écrivain noir, le plus souvent de manière anecdotique ou parcimonieuse, sans rendre compte d'une vue d'ensemble sur le sujet. Notons par exemple la thèse d'Alphonse Tekpetey qui traite du surréalisme dans l'œuvre d'Aimé Césaire⁵. S'il s'agit incontestablement d'un travail colossal par son ampleur ; cela ne rend pas compte d'une vue d'ensemble sur la question, qui impliquerait, non seulement, de confronter le surréalisme français à un auteur noir mais aussi les différents discours sur le surréalisme entre les divers écrivains africains qui ont pu être concernés par la question. Aussi, l'objet de ce travail consiste-t-il à essayer de définir le surréalisme africain et de faire le point sur cette notion en confrontant les différents angles d'approche figurés par les

² Béhar, Henri, Cassou, Michel. *Le surréalisme*. Paris : Le Livre de Poche, 2^{ème} édition : [1984] 1992.

³ Chevrier, Jacques. *Littératures francophones d'Afrique noire*. Paris : Édisud, coll. « Les écritures du Sud », 2006. Ou Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala – AUF, coll. « Universités francophones », 2001.

⁴ Blachère, Jean-Claude. *Les totems d'André Breton – surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1996. Ou Michel, Jean-Claude, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Québec : Sherbrooke : Naaman, 1982.

⁵ Tekpetey, Alphonse. *Aimé Césaire : Entre la Négritude et le surréalisme*. Montréal : Université de Montréal, 1969.

critiques, les surréalistes français et les écrivains noirs. Nous pourrions ainsi déterminer la part des influences réelles du mouvement Tchicaya U Tam'si et tirer de ces confrontations les similitudes et les différences, qui ont pu conduire au rapprochement du surréalisme français avec les œuvres africaines, et peut-être même à la création d'une conceptualisation. Celle-ci peut alors aboutir à ce qu'il est possible de qualifier de « surréalisme africain ». Ainsi, chercher à comprendre le surréalisme africain consiste aussi à lever le voile sur l'interaction entre les surréalistes et les intellectuels noirs contemporains.

Le champ d'investigation d'un tel sujet est large et nécessite de prendre en compte divers angles d'approche, sans perdre de vue qu'il nous faut parvenir à comprendre ce que signifie ou peut signifier « surréalisme africain ». Que peut-on « classer » sous une telle dénomination et avec quelles précautions ? Pour cela, nous nous devons d'analyser ce qui conduit les surréalistes français et les écrivains noirs à se rencontrer. Il s'agit de savoir en quoi consiste l'attrait de l'Afrique et de son peuple pour les surréalistes français et de connaître les conditions de leurs rencontres avec les intellectuels noirs, ainsi que leur admiration pour cette création africaine contemporaine. Cette optique nous contraint à un double champ d'investigation : la figure de l'Africain au sein du surréalisme doit alors être appréhendée sur un plan artistique – sa place au sein de l'œuvre surréaliste – mais aussi sur un plan politique – sa représentation idéologique –. Nous ne saurions oublier par ailleurs que cette rencontre avec l'homme noir ne se fait pas à sens unique. Tandis que les surréalistes découvrent les écrivains et artistes noirs, ceux-ci s'intéressent de leur côté au mouvement surréaliste, et cela dès l'arrivée des premiers intellectuels noirs à Paris comme en témoigne la parution du numéro unique de la revue *Légitime Défense*⁶ fondée par René Ménéil en 1932 et dont le titre même fait écho à l'œuvre d'André Breton. Il semble donc préexister un terrain propice à la rencontre de ces deux mondes. Cet attrait réciproque contribuera à la naissance d'amitiés solides entre les plus grands noms de la littérature africaine et ceux de la littérature française. Ainsi, Aimé Césaire fréquentait beaucoup le groupe surréaliste sans en être membre en compagnie de son épouse Suzanne. Il était devenu proche d'André Breton et plus particulièrement de Michel Leiris. Quant à Olympe Bhêly-Quenum, il avait vu sa carrière d'écrivain naître grâce à sa rencontre avec André Breton.

Ces échanges respectueux et amicaux ont contribué à une possible influence du surréalisme sur les artistes noirs et il convient ici de bien la mesurer, ceci afin de mieux cerner en quoi elle entre en jeu dans la qualification du surréalisme africain. Quelle place peut-on

⁶ *Légitime Défense*. Paris : Jean-Michel Place, [1932] 1979.

accorder à ce surréalisme français dans un éventuel surréalisme africain ? Nous disons « *un* éventuel » afin de laisser la porte ouverte à différentes conceptions de ce surréalisme selon les auteurs.

En effet, les écrivains noirs interrogés sur le surréalisme français et son impact dans leur création et sur la notion même de surréalisme ne semblent pas toujours évoquer exactement le même concept ni accorder la même place à cette influence. Il faut donc prendre en compte ces témoignages et les confronter à la réalité de leurs textes. Dès lors, il est possible d'espérer apporter une première définition du ou des surréalismes africains. Mais il serait présomptueux de penser que s'il y a eu influence, celle-ci ne s'est faite que dans un sens. Il sera aussi de regarder l'art et les œuvres poétiques africains de l'époque, ceci afin d'en mesurer l'impact sur l'art surréaliste français. L'exemple le plus célèbre qui nous vient à l'esprit est, bien entendu, Picasso et son intérêt pour l'art nègre dit primitif, dont l'influence et la présence dans sa peinture n'est plus à démontrer.

La définition du surréalisme africain ne pourra être complétée que par une dernière étape consistant à confronter les textes des surréalistes français et ceux des « surréalistes » africains afin d'observer quelles similitudes et/ou différences peuvent exister entre les approches de grands thèmes tels l'amour, la liberté, le rêve et ce qui leur est associé, la notion d'espace et le temps. Les rapprochements se feront aussi sur un plan linguistique, c'est-à-dire sur les questions traitant du langage et de la stylistique.

Afin de mener ce travail à terme, il nous a été nécessaire de sélectionner des écrivains parmi les surréalistes français et intellectuels noirs ayant été en contact avec ceux-ci. Ce choix s'est fondé sur différents critères. Concernant les surréalistes français, il semble important de s'intéresser à ceux dont l'œuvre ou la vie était la plus marquée par la figure africaine. André Breton le premier, qui cumule les rencontres avec les artistes noirs de l'époque, joue un rôle non négligeable pour l'essor de ces artistes. Si son œuvre n'est pas des plus hantée par la figure noire, elle n'en reste pas moins un pilier pour comprendre le rôle idéologique qu'a pu jouer la figure africaine au sein du mouvement. Philippe Soupault et Michel Leiris ont été retenus par ailleurs, car ils sont probablement les plus fascinés par « l'homme africain ». Quant à Louis Aragon, il a été sélectionné principalement pour la querelle indirecte qui s'est établie entre lui et Césaire, querelle qui a contribué à la création d'une réflexion sur l'art poétique nègre. Nous étudierons les œuvres produites par ces auteurs durant leur période surréaliste, mais il paraît quelque peu simpliste de considérer qu'en dehors de cette période, tout contact avec l'Afrique est rompu. Par conséquent, nous serons parfois contraints d'étendre le champ temporel, en particulier pour ce qui concerne Michel Leiris et Louis

Aragon, qui ont établi les contacts les plus intéressants pour notre étude hors du mouvement surréaliste. Par ailleurs, nous savons qu'un écrivain exclu du groupe ne signifie pas qu'il n'est plus fidèle à l'esthétique surréaliste.

Du côté des artistes africains, nous avons choisi ceux dont le contact avec le surréalisme était le plus marqué : rencontres avec les surréalistes français et traces d'une écriture surréaliste dans leur œuvre. Le fait est que chacun d'eux a une relation très différente avec ce groupe ainsi qu'avec le concept même de « surréalisme ». Ceci rend l'étude à la fois plus riche mais aussi plus complexe. En conséquence, notre choix s'est porté sur Aimé Césaire qui, bien qu'Antillais, peut être assimilé à la littérature africaine de par sa création, avec Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, de la Négritude. Dans l'optique d'établir un rapide parallèle entre ce mouvement et le surréalisme, nous avons également sélectionné Léopold Sédar Senghor, qui refuse toute influence surréaliste, malgré sa propension à parler d'un « surréalisme africain ». Et aussi du fait que ses œuvres de jeunesse ne soient pas si éloignées que cela des techniques du surréalisme.

Afin de ne pas risquer de réduire notre sujet à une confrontation entre Négritude et Surréalisme, nous ajouterons à ce premier corpus Olympe Bhêly-Quenum, auteur béninois, qui a rencontré André Breton et Tchicaya U Tam'si, poète congolais, souvent associé au surréalisme africain sans pour autant que nous puissions établir *a priori* un quelconque lien entre ce poète et les surréalistes de Paris. Ces deux auteurs sont l'exemple même des écrivains africains pour lesquels la critique utilise le terme de « surréalisme » pour qualifier leur œuvre, ou des passages de celle-ci, mais dont le discours ou « non-discours » nous éloigne de cette conception, tout au moins au sens où nous l'entendons. Nous ferons également quelques allusions à celle qui a le plus défendu le surréalisme français : Suzanne Césaire. Sa production se limitant à ses écrits au sein de la revue *Tropiques*⁷, nous la citerons occasionnellement lorsque cela s'avèrera utile. Il s'agira alors de voir si les définitions du surréalisme africain proposées par ces auteurs coïncident sur certains points et permettent d'aboutir à une définition commune, dont les déclinaisons ensuite pourront varier, tout comme les surréalistes français n'avaient pas tous exactement la même définition du surréalisme. Pour chacun de ces auteurs également, il ne s'agira pas de s'attarder sur toute leur œuvre mais sur les textes les plus marqués par le surréalisme – français et/ou africain –.

Nous nous permettrons également des échappées vers d'autres contrées ou écrivains notamment vers les afro-américains, et notamment Ted Joans. Cet élargissement permet

⁷*Tropiques : 1941-1945*. Paris : Jean Michel Place, 1978.

d'ores et déjà de préciser le terme « africain » tel que nous l'entendons dans l'expression « surréalisme africain ». Il ne s'agit pas tant de prendre la qualification « africain » dans sa conception géographique qu'ethnologique. Peuvent être regroupés sous cette expression des écrivains noirs aussi bien d'Afrique, des Antilles voire d'Amérique. L'important étant surtout que leur œuvre soit marquée par leurs racines négro-africaines et aussi par les valeurs de l'Afrique ancestrale. En effet, il pourrait paraître contradictoire de vouloir figer les différentes expressions du surréalisme selon les nations lorsqu'on connaît l'ambition d'André Breton pour un mouvement universel et international, non limité géographiquement ni temporellement comme le rappelle à juste titre Fabrice Flahutez : « C'est Breton lui-même qui utilise cette expression paradoxale [non-limites] pour signifier que le surréalisme, vision du monde, ne se définit pas par des frontières clairement établies. »⁸. Une telle conception rend pertinent une possible influence entre ces deux surréalismes avec l'espoir de trouver des similitudes, mais aussi de pouvoir relever des différences. Le surréalisme français, qui n'a pas toujours été produit en France, puisque Breton a publié aussi en Amérique, est donc, par opposition au surréalisme africain, à prendre comme surréalisme construit par rapport aux valeurs françaises. Valeurs qui, dans ce cas, seront rejetées.

La période englobée par cette étude est large : de la création du surréalisme en 1919 jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, ceci avec un intérêt plus particulier pour l'entre deux guerres : c'est-à-dire plus précisément entre 1930 et 1940. En effet, c'est durant cette large période que les contacts et les influences entre les écrivains africains et les surréalistes français sont les plus intenses : au début du surréalisme, car l'homme noir est alors une source importante d'imaginaire, puis à l'arrivée de la Seconde Guerre mondiale, parce que c'est à cette époque que les rencontres et les aides commencent entre les deux mondes, notamment avec l'exil en Amérique d'André Breton, qui le conduit à s'arrêter en Martinique. Nous nous permettrons de dépasser quelque peu cette période pilote, lorsque cela s'avèrera pertinent et constructif.

Après avoir confronté les discours sur le surréalisme africain aux définitions et aux caractéristiques du surréalisme français dans la première partie, nous essaierons de dégager la part d'influence réciproque, ceci en établissant un parallèle plus approfondi entre le Surréalisme et les parutions des œuvres africaines dans une deuxième partie. Les discours idéologiques et esthétiques n'étant qu'un élément du matériau à notre disposition, nous établirons, dans une dernière partie, un axe d'étude d'ordre plus stylistique qui vise à chercher

⁸ Fabrice Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » : 1941-1965*. Dijon : Les Presses du réel, coll. « Œuvres en société », 2007 : 15.

les similitudes, les influences et les différences qui existent au sein des œuvres poétiques elles-mêmes.

I. Du surréalisme français au surréalisme africain : quelles passerelles ?

Le surréalisme français voit le jour parallèlement à l'arrivée des premiers intellectuels noirs en France, notamment à Paris, et que son essor correspond à l'époque où Césaire et Senghor mettent en place leur Négritude. Il est vrai aussi que les années 20 et les années 30 ont vu augmenter l'intérêt des Français pour l'art nègre et que les surréalistes en faisaient partie même si Senghor précisera : « Je crains que les surréalistes eux-mêmes n'aient pas eu, pour le Nègre, une sympathie toujours discrète, c'est-à-dire éclairée. »¹ Mais cela ne suffit pas à justifier des rapprochements voire des assimilations entre surréalistes français et écrivains noirs. Avant de confronter les regards et les œuvres des uns et des autres, tant sur le plan thématique que stylistique, nous voudrions essayer de dégager quelle place le discours critique a pu tenir dans l'élaboration du concept d'un surréalisme africain et quel est le discours des écrivains africains sur ce surréalisme.

1. Le surréalisme africain : de l'invention des critiques à l'appropriation des écrivains noirs.

Parler de surréalisme africain nécessite d'approcher cette appellation selon trois regards. Le premier est celui du critique qui détermine tel auteur ou telle œuvre africaine comme surréaliste. Il parle alors de surréalisme africain, comprenant « surréalisme » dans le sens défini par André Breton et utilisant le qualificatif « africain » pour préciser l'origine de l'écrivain comme nous parlons de « littérature africaine ». Nous nous intéresserons également au deuxième regard qui consiste à se placer du côté de ces auteurs africains et à observer leur discours poétique et théorique afin de voir dans quelle mesure cette notion de surréalisme entre ou non dans leur pratique d'écriture. Enfin, le troisième regard, enfin, nécessite d'établir un parallèle et des points de comparaison avec le surréalisme, tel qu'il a été fondé et expliqué par André Breton. Dès lors nous pourrions faire une synthèse des trois regards pour essayer de

¹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964 : 33-34.

nous faire une première idée de ce que représente, ou pourrait représenter, le surréalisme africain.

a. L'origine du surréalisme africain

Tel que nous le concevons en France, le surréalisme africain ne peut être qu'un dérivé du surréalisme créé par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault en 1918. C'est sans surprise, donc, que les discours critiques associent cette conception avec l'idée d'un surréalisme dans la littérature africaine et c'est sans doute à l'issue de ce mouvement fondé en France que la réception des œuvres africaines est décryptée à l'aide de la grille surréaliste. C'est pourquoi, afin de mieux comprendre son entrée dans l'analyse critique et la place qu'il y tient, nous tenons à commencer par un rappel de quelques discours, qui nous sont parus importants, sur la question du surréalisme africain.

De la place du surréalisme africain dans le discours critique

L'association du surréalisme et des œuvres africaines est assez répandue dans la critique littéraire et nous pourrions estimer qu'elle est l'origine des amalgames divers faits autour de ce que nous appellerons le surréalisme africain. Néanmoins, il serait faux de dire que cette association s'est produite de manière arbitraire. Les premiers intellectuels noirs en France, notamment à Paris, ont sans doute contribué à ce rapprochement, devenu peut-être trop systématique, entre le surréalisme et les premières grandes œuvres africaines. En effet, en 1932, un groupe de Martiniquais venu étudier à Paris crée la revue *Légitime Défense*² qui ne connaîtra qu'un seul numéro. Étienne Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Maurice-Sabas Quitman et Simone Yoyotte, se revendiquent eux-mêmes du surréalisme. Le titre seul de la revue permet d'en témoigner. *Légitime Défense*³ est aussi le titre donné par André Breton à l'un de ses textes en 1926. L'avertissement de leur revue appuie la parenté avec le mouvement surréaliste : « [...] nous acceptons également sans réserves le surréalisme auquel

²*Légitime Défense. Op. cit.*

³ Breton, André. « Légitime défense » [1926], in *Œuvres complètes*, 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 : 282-296.

– en 1932 – nous lions notre devenir. »⁴ Le ton de leur texte ne laisse pas de place au doute et leurs revendications ne sont pas sans rappeler celles des surréalistes français :

Nous nous dressons ici contre tous ceux qui ne sont pas suffoqués par ce monde capitaliste, chrétien, bourgeois dont à notre corps défendant nous faisons partie.⁵

La similitude ne s'arrête pas aux revendications. Leur haine contre ce monde étriqué cherche la libération de l'esprit par l'abolition des barrières qui entourent, entre autres, l'amour et le rêve :

Et c'est en grinçant horriblement des dents que nous supportons l'abominable système de contraintes et de restrictions, d'extermination de l'amour et de limitation du rêve généralement désigné sous le nom de civilisation occidentale.⁶

Même combat, même haine, les premiers intellectuels noirs de Paris ne pouvaient que trouver leur compte dans le surréalisme français dont ils vont jusqu'à approuver les références à Sade, Lautréamont et Rimbaud en passant par Hegel, Freud ou encore Marx. Sachant la place capitale souvent accordée à cette revue noire dans l'essor de la littérature africaine moderne, nous pouvons comprendre que la critique littéraire ait accordé tant d'importance à la notion de surréalisme au sein des premières œuvres africaines.

Les écrivains français de l'époque sont évidemment les premiers à autoriser cette passerelle. André Breton avait reconnu dans *Cahier d'un retour au pays natal*, en 1943, paru alors dans la revue *Tropiques*⁷, une expression répondant aux attentes du surréalisme :

[...] la poésie de Césaire, comme toute grande poésie et tout grand art, vaut au plus haut point par le pouvoir de transmutation qu'elle met en œuvre et qui consiste, à partir des matériaux les plus déconsidérés, parmi lesquels il faut compter les laideurs et les servitudes mêmes, à produire on sait assez que ce n'est plus l'or la pierre philosophale, mais bien la liberté.⁸

⁴ *Légitime Défense*. *Op. cit.* : 1.

⁵ *Ibid.* : 1.

⁶ *Ibid.* : 2.

⁷ *Tropiques : 1941-1945*. *Op. cit.*

⁸ Breton, André. « Un grand poète noir », *Op. cit.* : 405.

Sartre, dans sa préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor, fait aussi le lien entre le style des auteurs africains, notamment Césaire, et celui des surréalistes :

Césaire a choisi, au contraire de rentrer chez soi à reculons. Puisque cette Eurydice se dissipe en fumée si l'Orphée noir se retourne sur elle, il descendra le chemin royal de son âme le dos tourné au fond de la grotte, il descendra au-dessous des mots et des significations [...] au-dessous même des premiers récifs de la révolte, le dos tourné, les yeux clos pour toucher enfin de ses pieds nus l'eau noire des songes et du désir et s'y laisser noyer. Alors désir et rêve se lèveront en grondant comme un raz de marée [...]. [...] On reconnaît la vieille méthode surréaliste (car l'écriture automatique, comme le mysticisme, est une méthode : elle suppose un apprentissage, des exercices, une mise en route).⁹

Les écrivains français retrouvent donc chez ces auteurs noirs l'image d'une esthétique alors en plein essor. Néanmoins, il ne suffit pas de trouver des similitudes et de les affirmer pour faire de ces écrivains des surréalistes au sens plein du terme. La preuve en est que Sartre tout comme André Breton, tout en les rapprochant du surréalisme, ne les assimile jamais complètement à ce mouvement. André Breton vante la plume d'Aimé Césaire mais ne le cite jamais dans les listes d'œuvres et écrivains surréalistes qu'il aime tant dresser. Sartre précise aussi dans sa préface que si similitudes il y a entre les écrivains noirs et le surréalisme, c'est avant tout et surtout des différences qui en ressortent : « [...] la comparaison peut nous faire mesurer l'abîme qui sépare le surréalisme blanc de son utilisation par un noir révolutionnaire. »¹⁰

Les critiques littéraires avaient donc un terrain de base, autorisant l'association du surréalisme et de la littérature africaine. Néanmoins, l'utilisation de ce terme étant de plus en plus répandue et de moins en moins définie, nous arrivons à un stade où il nous est difficile de comprendre à quoi correspond ce surréalisme au sein de la littérature africaine. S'il est une référence au surréalisme français, nous sommes contraints de délimiter précisément les liens de parenté, car aucun mouvement surréaliste à l'image de celui fondé par André Breton n'a existé en Afrique. Si surréalisme africain il y a, son concept s'est perdu au fil des critiques

⁹ Sartre, Jean-Paul. « Orphée noir », in Léopold Sédar Senghor. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris : PUF, 4^{ème} édition, [1948] 1977 : XXIV-XXV.

¹⁰ *Ibid.* : XXV-XXVI.

littéraires contribuant à de nombreuses confusions et à en faire une zone d'ombre bien souvent ignorée.

Les critiques et les chercheurs commencent à s'intéresser réellement au cas des écrivains noirs principalement après la Seconde Guerre mondiale. Césaire en est l'exemple parfait. Ayant écrit une première version de son *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939 dans la revue *Volontés*, il faut attendre la parution en 1946 des *Armes miraculeuses*¹¹ et l'article de Roger Garaudy le 24 août 1946 dans *L'Humanité* pour que paraisse un premier éloge conséquent à l'auteur. C'est ce même Césaire que nous retrouvons d'ailleurs dans l'anthologie, *La poésie surréaliste*¹², de Jean-Louis Bédouin qui le met aux côtés des membres officiels du surréalisme parisien comme s'il en faisait lui-même partie¹³. Cela n'empêche pas qu'à partir du moment où la critique s'est emparée des œuvres africaines, les rapprochements avec le surréalisme furent facilités. Ces rapprochements sont facilités par des ressemblances d'écriture et de combats, ainsi que par des rencontres avérées entre les écrivains surréalistes français et les auteurs noirs, et facilités également par les références littéraires similaires : Rimbaud et Lautréamont notamment. Établir des passerelles entre l'écriture de certains écrivains africains et les grandes caractéristiques du mouvement surréaliste a donc été possible grâce ou à cause de l'association d'éléments concordants. La fièvre continue de nos jours, et cela de façon d'autant plus fréquente que le terme « surréalisme » s'est répandu dans le langage courant et est associé à tout vent à tout ce qui peut s'approcher de près ou de loin à l'une des valeurs défendues par les anciens surréalistes.

Le surréalisme africain est donc né du discours critique, cherchant à rapprocher de ce que ces chercheurs connaissaient une écriture nouvelle venue du continent noir, rebondissant sur l'histoire de la littérature africaine et de la Négritude, dont on place fréquemment le commencement avec les créateurs de la revue *Légitime Défense*¹⁴. Ils ont installé, progressivement, via cette passerelle, l'idée d'une expression africaine du surréalisme. Il est possible de proposer dès à présent un aperçu de la façon dont le sujet a été traité depuis les années 1980 jusqu'à nos jours. En réalité très peu d'études posent la question même du surréalisme africain. Cette simple remarque pourrait nous laisser à penser qu'il n'existe tout simplement pas. Avant de répondre à une telle supposition, observons tout d'abord comment les études analysent ce phénomène. En premier lieu, nous pouvons constater que le rapport

¹¹ Césaire, Aimé. *Les Armes miraculeuses*. Paris : Gallimard, 1946.

¹² Jean-Louis Bédouin. *La poésie surréaliste*. Paris : Seghers, 1964.

¹³ Jean-Louis Bédouin choisi pour représenter le surréalisme de Césaire un extrait de *Cahier d'un retour au pays natal* et deux poèmes « Couteaux midi » et « Babare ».

¹⁴ *Légitime Défense*. *Op. cit.*

entre le surréalisme français et l'Afrique, rapport à concevoir dans les deux sens, est davantage relevé dans les essais traitant de la littérature africaine que dans ceux évoquant l'histoire du surréalisme français. Très certainement, le surréalisme a joué, ou du moins c'est ainsi que nous le concevons, un rôle conséquent dans l'amorce de la littérature noire contemporaine. Jean-Claude Blachère est celui qui a le plus étudié l'intérêt des surréalistes, notamment d'André Breton, pour le monde africain, dans la mesure où il revêtait l'image du primitif¹⁵. Du côté des études portant sur la littérature africaine, le mot « surréalisme » se rencontre plus souvent. En 1978, Antoine Régis publie un ouvrage dont le titre est éloquent : *Les écrivains français et les Antilles : des premiers pères Blancs aux surréalistes noirs*¹⁶. L'essai ne parle pas encore des auteurs africains, néanmoins il joue avec les mots, enlevant aux Français leur surréalisme pour l'attribuer aux écrivains noirs antillais. Le titre suggère une influence et une rencontre entre les écrivains français et le monde antillais ouvrant sur une parenté littéraire ; les surréalistes français prenant sous leur coupe l'émergence d'un surréalisme antillais. L'ouvrage exploite finalement peu ces relations, de la France aux Antilles puis des Antilles au surréalisme. Rien, à la fin, ne nous permet de comprendre dans quelle mesure les écrivains antillais sont devenus des surréalistes noirs, ni quelles sont les particularités de ce surréalisme. Néanmoins, il permet d'ouvrir la voie sur une étude, encore nouvelle à l'époque, qui consiste à déterminer la place du surréalisme français dans l'évolution des littératures noires contemporaines. Quatre ans plus tard, Jean-Claude Michel ouvre de nouveau le débat avec *Les écrivains noirs et le surréalisme*¹⁷. Il n'est déjà plus question de « surréalistes noirs », mais simplement du rapprochement entre le mouvement français et les écrivains noirs – Africains aussi bien qu'Antillais – s'étant proclamés à un moment donné surréalistes. L'auteur confronte le surréalisme et l'écriture dite surréaliste de divers écrivains noirs tels que Césaire, Senghor ou encore Depestre et Béléance. L'approfondissement de la question est considérable. Néanmoins, il manque dans cet essai la confrontation du surréalisme à ces différents « surréalistes noirs ». Enfin, la question est longuement débattue également dans l'histoire littéraire africaine de Lilyan Kesteloot¹⁸ qui a le mérite d'essayer de dégager deux surréalismes, non plus tant par rapport à la couleur de peau ou à l'origine de l'écrivain, mais par rapport à sa conception philosophique. Nous aurons

¹⁵Blachère, Jean-Claude. *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1996.

¹⁶ Antoine, Régis. *Les écrivains français et les Antilles : des premiers pères Blancs aux surréaliste noirs*. Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978.

¹⁷ Michel, Jean-Claude. *Les écrivains noirs et le surréalisme*. Québec : Sherbrooke : Naaman, 1982.

¹⁸ Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Op. cit.

l'occasion de revenir sur ce point, mais nous tenons à souligner ce qui la démarque de ces prédécesseurs, c'est-à-dire, cette volonté d'analyse de l'utilisation du surréalisme faite par les auteurs africains.

Existe-t-il un surréalisme africain ? À l'issue de la lecture de ces quelques ouvrages principaux, la question reste un peu en suspens. Ce qu'il est possible d'affirmer c'est qu'il y a eu des contacts non négligeables entre les surréalistes français et les écrivains noirs, aussi bien en Afrique qu'aux Antilles. Ces contacts ont contribué à un intérêt réciproque conduisant les écrivains noirs, alors en pleine révolution intellectuelle, à trouver dans le mouvement du surréalisme l'outil idéal pour faire jaillir l'expression de leur colère intérieure. Néanmoins, aucune des études évoquées ne propose, hormis éventuellement celle de Lilyan Kesteloot, une définition, ou tout au moins des caractéristiques du ou des surréalisme(s) noir(s). Invention de la critique ? Peut-être, mais les écrivains africains ont tellement été associés au surréalisme qu'il suffit de regarder leurs discours pour commencer à comprendre quelle réalité recouvre pour eux cette notion de surréalisme.

Surréalisme national et surréalisme universel : du discours critique à celui des écrivains

Une première divergence entre le discours critique et celui des écrivains, aussi bien Français qu'Africains, se fait sentir lorsqu'il s'agit de « nationaliser » le surréalisme. Sectoriser l'expression du surréalisme par pays ou origine peut paraître étrange lorsque l'on connaît la force avec laquelle les surréalistes français ont défendu l'idée d'un mouvement sans limite spatialement et géographiquement. C'est Fabrice Flahutez qui nous rappelle l'utilisation de l'expression « non-limites » par André Breton « [...] pour signifier que le surréalisme, vision du monde, ne se définit pas par des frontières clairement établies. »¹⁹. Dans les *Inédits I* d'André Breton, nous pouvons lire cette phrase, attribuée à Tristan Tzara : « On n'écrit plus aujourd'hui avec la race mais avec le sang. »²⁰. L'origine d'un écrivain n'a donc finalement que peu d'importance. Reflet de son intériorité, son écriture répond ou ne répond pas aux exigences du surréalisme qui abolit les frontières qu'elles relèvent de l'espace ou de l'esprit. Néanmoins, il est indéniable que selon la culture d'accueil, le surréalisme subira des variantes intéressantes à analyser et à repérer. À l'époque où l'on commence à

¹⁹ Fabrice Flahutez. *Op. cit* : 15.

²⁰ André Breton. « Il faut répondre », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 46.

associer la littérature africaine à l'écriture surréaliste, il n'existe pas encore de littérature nationale sur le continent. C'est pourquoi la tentation a été de généraliser son expression à tout le continent. Bien qu'en définitive, peu d'écrivains soient réellement touchés par ce phénomène. Certains critiques ont cherché d'autres façons de décrire la rupture entre le surréalisme en Afrique et le surréalisme en France. Lilyan Kesteloot, dont nous parlions plus haut, en est arrivée à s'éloigner de cette séparation raciale, notant un surréalisme religieux et un surréalisme magique. Le premier comprend des écrivains tel que Léopold Sédar Senghor, le second correspond plus particulièrement à celui des Français, dont on connaît le dégoût pour la religion, et à des auteurs noirs tels qu' Aimé Césaire ou Tchicaya U Tam'si.

Un surréalisme universel, c'est également ce que prônent les écrivains africains interrogés sur la question et qui se voient attribués ce qualificatif. Interrogeant Olympe Bhêly-Quenum sur sa conception du surréalisme africain et sur ses relations avec André Breton, celui-ci me répond :

[...] je ne comprends pas non plus qu'on puisse parler de surréalisme français, africain, allemand, russe, etc. ; ce que vous entendez par surréalisme français me semble relever d'un ethnocentrisme [...]²¹

Olympe Bhêly-Quenum ne récuse pas l'idée d'une écriture surréaliste dans son œuvre, en revanche, associer le surréalisme à une expression propre à une culture spécifique ne lui paraît pas pertinent. André Breton n'aurait certainement pas mieux réagi, lui qui ne supportait pas les valeurs de patriotisme et de nationalisme. La réponse ainsi formulée d'Olympe Bhêly-Quenum nous conduit à émettre une première remarque. Afin de mener à bien cette étude, il nous faut associer deux référents au mot « surréalisme ». Dans un premier temps, il s'agit plutôt de réfléchir sur les différentes approches – française et africaine – du surréalisme en tant qu'état, c'est-à-dire en tant que terme qualifiant une façon de regarder et d'appréhender le monde, et de les confronter. Il s'agira ensuite de s'interroger sur le Surréalisme en tant que mouvement, tel qu'il a été constitué par André Breton et ses confrères.

Il est impossible d'évoquer l'idée d'universalisme sans faire référence à Léopold Sédar Senghor. S'il est fort possible que Senghor perçoive aussi le surréalisme comme une vision ayant sa raison et sa façon d'être dans chaque culture, il n'en reconnaît pas moins qu'il existe dans chacune de ces manifestations des différences indéniables. Mais ce qui nous

²¹ Olympe Bhêly-Quenum. *Re : Bonjour*, [courrier électronique], destinataire : Magali Renouf, 5 mars 2009, communication personnelle.

intéresse d'étudier à ce stade de notre recherche, c'est la confrontation de la notion d'Universel dans le discours senghorien avec celui des surréalistes français. En effet, les surréalistes comme nous l'avons signalé précédemment revendiquent l'universalité tout comme Senghor qui en a fait son combat aussi bien poétique que politique. Mais est-ce réellement à la même chose que pensent les surréalistes et le poète sénégalais ? Si nous nous penchons sur les expressions exactes utilisées, nous avons vite fait de distinguer deux positions différentes. Au cœur du mouvement surréaliste en France, c'est la construction d'un mythe universel qui hante les esprits. Fabrice Flahutez nous rappelle son importance dans le mouvement et son envergure :

Les surréalistes vont façonner des ponts, des liens entre des cultures fort éloignées les unes des autres, à la fois géographiquement et temporellement. La perspective d'élaboration d'un nouveau mythe, d'un mythe universel qui aurait pour tâche de libérer le monde par le biais de la poésie n'est pas une anecdote passagère dans le mouvement surréaliste²²

Du côté de Senghor, il est fait allusion à la « Civilisation de l'Universel » que Baïdi Dioum résume comme étant la « conjugaison intelligente des différentes civilisations du monde »²³. « Mythe universel » et « Civilisation de l'Universel » sont-ils des concepts aux antipodes, contradictoires, qui s'excluent l'un l'autre ? En regardant plus précisément les deux discours, il est possible de trouver des points d'accroche. Tout comme les surréalistes conçoivent leur mythe universel à travers les temps et l'espace, Senghor fait de la « Civilisation de l'Universel » un concept qui remonte depuis l'Antiquité lorsque les peuples ont commencé à se rencontrer et donc à se mélanger. C'est donc une idée spatialement et temporellement vaste. Mais ce qui la différencie de celle des surréalistes, c'est avant tout que Senghor perçoit la mise en place de cette civilisation de manière chronique alors que parlant de mythe universel, les surréalistes le pensent de façon achronique. Il s'agit plutôt d'abolir les frontières spatiales et temporelles pour construire ce mythe plutôt que de le concevoir comme abolition spatiale dans une évolution temporelle, comme c'est le cas pour Senghor. Un autre point *a priori* d'accord est la notion de liberté qui accompagne l'idée d'universalité. Mais cette notion aboutira aussi à une différence significative. Les surréalistes conçoivent ce mythe comme concomitant à leur désir de libérer le monde, comme le rappelle André Breton qui a

²² Fabrice Flahutez. *Op. cit.* : 299.

²³ Baïdi Dioum. *La trajectoire de Léopold Sédar Senghor. Du terroir à l'universel*. Paris : L'Harmattan, 2010 : 232.

consacré alors dix ans de sa vie à « concilier le surréalisme comme *mode de création d'un mythe collectif* avec le mouvement beaucoup plus général de libération de l'homme »²⁴, tout comme Senghor rêve de cette civilisation pour libérer l'Homme « des effets nocifs de la civilisation matérielle de l'Occident »²⁵. Leur moyen au début converge, puisque tous utilisent la poésie comme support d'action mais nous pouvons vite percevoir que la liberté évoquée par les surréalistes est avant tout sur le plan de l'esprit et de l'art poétique. L'appellation même de « mythe » place le projet sur un plan encore exclusivement poétique, le mythe brouillant la frontière entre la réalité et la fiction, constituant la base d'une civilisation mais dans un discours avant tout littéraire. Tandis que parlant de « civilisation » Senghor projette déjà son ambition dans une dimension plus politique, ancrée directement dans la réalité et dans un discours plus pragmatique. Enfin, nous avons vu que l'aboutissement à un mythe universel baigne le mouvement surréaliste depuis ses débuts, tandis que l'idée de civilisation universelle n'apparaît chez Senghor qu'après la Seconde Guerre mondiale faisant suite à une première mouvance qu'il appelle « négritude-ghetto » qui est davantage le « moment de l'expression d'une révolte nègre contre l'Occident »²⁶ et donc un repli sur les valeurs négro-africaines qu'un moment d'ouverture et de partage entre les civilisations. Nous pouvons comprendre avec cette rapide confrontation, qui est à prendre comme une parenthèse illustrative plus que comme un approfondissement minutieux, que l'idée d'universalité est difficile à manipuler tant elle peut recouvrir des réalités différentes selon les personnes. Nous pouvons dès lors comprendre que ne voulant pas considérer le surréalisme universel au sens, disons concret du terme, les critiques ont départagé le surréalisme en fonction des frontières. Tandis que le discours d'Olympe Bhêly-Quenum peut également se comprendre comme revendication d'un mode d'expression et de regard appartenant à tout un chacun mais dont les voies d'accès peuvent varier selon les cultures.

En revanche, il est plus contestable et délicat de rapprocher des écrivains africains dont la littérature est axée sur la valeur du nationalisme, qui répugne tant aux surréalistes, de ce mouvement. Le cas de l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si en est un exemple et témoigne d'une dérive possible du discours critique. De cet auteur, nous ne connaissons aucun contact direct avec les surréalistes français. Son œuvre poétique commence en 1955 avec le recueil *Le mauvais sang*²⁷, c'est-à-dire à une époque où le mouvement surréaliste

²⁴ André Breton. « Position politique du surréalisme » [1935], in *Œuvres complètes*, 2. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 : 414-415.

²⁵ Baïdi Dioum. *Op. cit.* : 224.

²⁶ *Ibid.* : 143.

²⁷ Tchicaya U Tam'si. *Le mauvais sang*. Paris : Bruno Durocher, 1955.

français est déjà en perte de vitesse, essuyant les frais de la dispersion des membres due à la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, son écriture poétique fait écho à l'écriture surréaliste, notamment de par l'importance accordée au rêve. À y regarder de plus près, nous pourrions nous surprendre à associer un auteur tel que Tchicaya U Tam'si à l'écriture surréaliste quand on sait qu'il est l'un des premiers écrivains nationalistes en Afrique. Toute l'œuvre de Tchicaya U Tam'si est consacrée au Congo, son pays natal, et tend à lui redonner toute sa valeur. Loin des préoccupations de la Négritude, il est le Congo avant toute chose. À son propos, Jean-Baptiste Tati-Loutard disait :

Tchicaya U Tam'si a aimé passionément le Congo, son pays natal. C'est cet amour qui lui a certainement permis de s'écarter des chemins de la Négritude pour célébrer des valeurs plutôt nationales. [...] C'est pourquoi son œuvre se trouve être profondément ancrée dans le temps et l'espace congolais.²⁸

Jean-Baptiste Tati-Loutard le montre bien, dans cette oraison, ce sont les valeurs de son propre pays que chante Tchicaya U Tam'si. Difficile alors de concevoir un rapprochement profond entre son œuvre et les valeurs fondamentales des surréalistes français car comme le rappelle Henri Béhar : « Plus que le respect des mots, en effet, compte l'attitude devant la vie [...] »²⁹. Il ne s'agit donc pas de correspondre aux règles poétiques du surréalisme, il faut aussi et surtout être en accord avec leur pensée philosophique, leur conception de l'action sur le monde. Or, rappelons à ce sujet quelques définitions proposées par Michel Leiris concernant le concept de patriotisme : « PIRATERIE – elle rit des patries : rapine sans prix. »³⁰. Dans ce glossaire, Leiris joue avec la sonorité des mots et retrouve dans l'idée de piraterie celle de patrie. Le rapprochement des deux mots n'est guère élogieux et résume parfaitement l'opinion des surréalistes sur la valeur patriotique. Nous pouvons également citer la définition de l'État : « ETAT (n'aspirez qu'à hâter sa perte !) »³¹. C'est ici tout le combat surréaliste qui est résumé et dont la réaction anti-bourgeoise et antinationaliste vise à faire s'effondrer l'État tel qu'il est conçu à cette époque et qui, avec les valeurs dont il est le gardien, emprisonne l'esprit humain. La définition est un ordre adressé à chaque lecteur

²⁸ Jean-Baptiste Tati-Loutard. « Oraison funèbre : Tchicaya U Tam'si », in *Libres mélanges : littérature et destins littéraires*. Paris-Dakar : Présence Africaine, 2003 : 56.

²⁹ Henri Béhar, Michel Carassou. *Op. cit.* : 117.

³⁰ Michel Leiris. *Mots sans mémoire : Simulacre : Le Point cardinal : Glossaire j'y serre mes gloses : Bagatelles végétales : Marrons sculptés pour miró*. Paris: Gallimard, 1969 : 104.

³¹ *Ibid.* : 87.

visant à l'impliquer dans l'acte de révolte. Faire de Tchicaya U Tam'si un surréaliste est donc délicat. Jean-Michel Devésa ne s'y trompe pas lorsque, rapprochant son œuvre de l'esthétique surréaliste, il le fait avec précautions, précisant la portée de cette qualification. Il s'agirait pour lui du surréalisme en tant qu'état tel que nous l'avions défini plus haut, et non plus de surréalisme en tant qu'activité de groupe ou lié au surréalisme fondé par André Breton :

Ce sont ces convergences entre la démarche d'investigation et d'expérimentation d'André Breton et de ses amis et la vision unitaire du monde des peuples africains qui autorisent la critique littéraire à qualifier de surréalistes de nombreux écrivains négro-africains : ainsi, au Congo, de Tchicaya U Tam'si. Toutefois, ce rapprochement ne suppose aucune filiation directe. [...] Tchicaya U Tam'si, Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, Emmanuel Boundzeki Dongala n'ont pas eu besoin de se plonger dans Breton, Crevel, Benjamin Péret, Paul Eluard ou Robert Desnos pour imprimer à leurs livres la marque du rêve. [...] leur surréalisme, - si surréalisme il y a -, emprunte à la cosmogonie bantoue et à la philosophie africaine. Il n'est l'héritier que de son génie. A bien des égards, il est un surréalisme à l'état sauvage.³²

Au dire de Jean-Michel Devésa, les écrivains congolais cités ci-dessus auraient une appréhension du monde telle que leur écriture surréaliste serait naturelle. Pour parvenir à restituer ces particularités, que l'on retrouve chez les surréalistes français, les écrivains africains n'ont pas besoin de connaître le mouvement français, car ils en possèdent déjà les germes dans leurs cultures. L'intervention de Jean-Michel Devésa nous permet donc d'ouvrir sur une hypothèse intéressante, qui se trouvera être développée par les écrivains noirs eux-mêmes, et qui consiste à relever, de nouveau, deux conceptions du surréalisme. La première ferait état d'un surréalisme construit tel que mis en place par André Breton et ses amis, la seconde correspondrait à un état surréaliste inné tel qu'on le retrouve majoritairement dans les œuvres africaines. Nous pourrions voir, avec l'opposition proposée par Lilyan Kesteloot vue plus haut, dans quelle mesure cette différenciation peut-être appréhendée. Pour l'heure, il ressort que le surréalisme tel qu'il est appliqué aux œuvres africaines, n'a plus cure des préoccupations fondamentales des surréalistes français. Tchicaya U Tam'si a une écriture surréaliste malgré son attachement national. Est-ce si contradictoire ? En somme, Jean-Michel Devésa aboutit à la définition d'un surréalisme qui n'émane pas tant de la particularité de Tchicaya U Tam'si que d'un état accessible à tous, dans la mesure où on parvient à retourner

³² Jean-Michel Devésa. « Le Congo des merveilles : Surréalisme, magie et conception poétique du monde », in *Magie et écriture au Congo*, Jean-Michel Devésa [dir.]. Paris : L'Harmattan, 1994 : 13.

à l' « état sauvage », c'est-à-dire, à celui coupé de la société et des barrières qu'elle impose à l'esprit.

Mais il est étonnant de voir à quel point la critique semble s'être approprié l'idée d'un surréalisme africain, relativement vaste et indéfini alors que les auteurs eux-mêmes, en réponse à ces dérives, se sont exprimés sur la question, délivrant leur propre conception, voire définition du surréalisme.

b. Le surréalisme africain vu par les écrivains noirs

À force d'être interrogés sur leurs rapports avec le surréalisme et à force d'avoir été assimilés à ce mouvement, les écrivains africains ont tous à un moment donné eu l'occasion de s'expliquer sur ce que représentait le surréalisme pour eux, sur la place qu'il prenait dans leur vie et dans leur création mais aussi sur son origine. Nous serions bien surpris de constater que bien souvent, lorsque les écrivains noirs parlent du surréalisme, ils ne font pas écho au surréalisme français, mais plutôt à un surréalisme qui leur serait propre.

Le surréalisme africain selon Léopold Sédar Senghor

Il est possible de rencontrer le mot « surréalisme » dans le discours de Césaire. Mais il ne s'agit pas tant d'évoquer un surréalisme lié à la culture africaine, à une particularité de ce qu'il appellera, aux côtés de Senghor et Damas, la Négritude, que par référence au surréalisme français. Le rapport entre Césaire et le Surréalisme est particulier. Il n'est plus besoin de raconter l'amitié qui se tissa entre l'auteur martiniquais et André Breton faisant escale au pays natal de Césaire lors de son exil aux Etats-Unis en 1941. Césaire et sa femme, Suzanne Césaire, fervente défenseuse du Surréalisme, ont également assisté à des réunions entre les membres du mouvement sans jamais s'y associer de manière officielle.

Le surréalisme africain existe pourtant hors des discours critiques et c'est du côté de Senghor qu'il faut se tourner pour trouver une théorisation de ce qu'il nomme le « surréalisme négro-africain ». Entendons-nous bien lorsque nous disons « théorisation » car il faut évidemment prendre ce terme avec précautions. Tout d'abord, cela peut paraître contradictoire dans la mesure où, comme nous allons le voir, le surréalisme négro-africain est avant tout un état intégré à la culture, propre au caractère de tout négro-africain. Il n'y a donc pas lieu de le

théoriser mais plutôt d'en dégager les grandes caractéristiques pour l'explicitier. Il n'y a pas de théorisation non plus dans la mesure où il n'existe pas de textes consacrés uniquement au surréalisme négro-africain, qui en délimiteraient les étendues esthétique, éthique et poétique, qui en donneraient la valeur philosophique, et qui par suite détermineraient ses membres comme l'avait fait André Breton avec ses *Manifestes*. Donc plutôt que de théoriser donc, Senghor témoigne, à travers différents discours et communications, du surréalisme négro-africain en tant que résultante de tout un réseau de cultures et traditions éthiques et esthétiques propres aux gens de son ethnie.

Cette précision apportée, revenons sur la dénomination même de « surréalisme négro-africain ». La qualification « négro-africain » élargie l'étendue des personnes concernées. C'est un surréalisme propre aux Nègres de tout pays et de tout continent. Elle répond aussi à l'éthique de la Négritude, visant au retour aux sources de l'homme noir et de ses vertus. Nous retrouvons en effet la racine « négro- » dans les deux expressions, Négritude et négro-africain. Le surréalisme négro-africain fait partie intégrante de ces valeurs. En choisissant cette détermination, Senghor associe le surréalisme non pas tant à un continent mais à un état physique, celui d'être noir, et peut-être plus encore à tout être ayant dans son sang les traces d'un passé identique lié à l'état de nègre. Ainsi, un Noir d'Amérique ou des Antilles est tout autant concerné par le surréalisme « négro-africain » qu'un Noir d'Afrique. À ce surréalisme négro-africain s'oppose le surréalisme, non pas français mais européen. Senghor reprend-il ici son combat de la Négritude opposant les valeurs africaines aux valeurs occidentales ? Ce qui est sûr c'est que le surréalisme vécu par Senghor sera confronté au surréalisme occidental sur des valeurs profondes qui nourrissent et différencient les deux cultures. Le surréalisme négro-africain semble se définir avant tout par opposition au surréalisme européen. L'expression « surréalisme négro-africain » n'apparaît en réalité que très peu dans les discours du poète sauf dans cette citation très souvent relevée :

Et la distinction est à faire, ici, entre le surréalisme européen, qui est uniquement empirique, et le surréalisme négro-africain, qui est métaphysique, qui est *surnaturalisme*. André Breton écrit, dans *Signe Ascendant* : « L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique... au bond qu'elle doit fournir. » Mais l'analogie poétique négro-africaine refuse cette opposition et de s'enfermer dans une contradiction. Elle est d'abord sensuelle, profondément enracinée dans la

subjectivité ; elle transcende, cependant, « le cadre sensible », pour trouver son sens et sa finalité dans le monde de l' « au-delà ». »³³

Le surréalisme négro-africain se démarque principalement du surréalisme tel que défini par André Breton de par son caractère métaphysique. Il réside dans un rapport sensuel, non pas au sens érotique, mais bien comme rapport institué par les sens physiques avec la nature et ses secrets, son rythme interne, en somme le « surnaturel ». La sensibilité particulière du négro-africain permet d'atteindre et de comprendre les liaisons cachées qui unissent l'homme à la nature, plus largement au cosmos. Cette capacité surréaliste dépasse pour lui l'expérience empirique qui caractérise la pratique des surréalistes français, car elle est partie intégrante de la façon de vivre des négro-africains, elle fait partie de leurs traditions et de leur culture. Ainsi, l'animisme, pratique religieuse ancestrale d'un grand nombre d'Africains, est-elle empreinte de ce lien au surréel :

L'Animisme [...] consiste, en un mot, dans l'intuition d'un monde surréel, où l'homme est lié, d'une part à l'homme [...], d'autre part à Dieu par la médiation des Esprits-Ancêtres.³⁴

Nous percevons déjà ici comment le surréalisme, tel qu'il est vécu par Léopold Sédar Senghor, s'éloigne progressivement d'une conception européenne telle que l'envisageait André Breton. Senghor pense le surréalisme comme un état unissant certes l'homme à l'homme, l'homme au cosmos, mais aussi, par le biais de la culture animiste, l'homme à Dieu. Nous aurons l'occasion de revenir sur les rapports des surréalistes français et des écrivains noirs à la religion mais nous ne pouvons, à ce stade, que penser à la théorie de Lilyan Kesteloot sur une division du surréalisme en deux branches, l'une magique et l'autre religieuse. Nous avons la preuve avec cette citation que Senghor développe bien un surréalisme religieux. Une autre preuve que le surréalisme est affaire de culture, en Afrique, c'est que ce regard particulier sur le monde et la réalité se transmet, au Sénégal en tout cas, via la famille maternelle. Ce serait l'oncle de Senghor, Toko Waly, qui lui aurait permis de percer les mystères, les secrets de la nature et du cosmos comme le rappelle Saï Bangali dans

³³ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme. Op. cit.* : 164.

³⁴ *Ibid.* : 72.

son mémoire : « TOKO WALY apparaît comme le médiateur entre les forces cosmiques et les hommes [...]. »³⁵.

Ce qui ressort du discours de Senghor, c'est la diversité de termes employés pour parler de ce surréalisme. Nous l'avons vu, il parle de « surréalisme négro-africain », mais aussi de « surnaturalisme », de « surréel » et nous pourrions ajouter de « surréalité » comme dans la citation suivante :

Mais ce qui émeut le Noir, ce n'est pas l'aspect extérieur de l'objet, c'est la réalité, ou mieux – puisque « réalisme » est devenu sensualisme – sa surréalité.³⁶

Plutôt que de considérer qu'il s'agit exactement de la même réalité, nous pouvons concevoir ces différentes appellations comme un réseau lié au surréalisme négro-africain. En somme, le surréalisme, pour Senghor, est l'expression d'un monde surréel inhérent au monde réel où chaque élément possède en soi une surréalité. Le surnaturalisme étant l'expression de ce monde gorgé de surréalité.

Comme nous avons pu le voir rapidement avec Senghor, les termes utilisés ont leur importance et c'est cette pluralité du vocabulaire, telle qu'elle apparaît dans le discours des écrivains africains, que nous nous proposons d'étudier et surtout d'élucider dès à présent car il s'agit de savoir si, parlant de surréel, de surréalité, ou encore de surnaturel, le discours des écrivains fait écho ou non au surréalisme français.

Surréalisme et surnaturalisme : histoire d'une hésitation partagée

Comme nous venons de le voir, pour Senghor, le surréalisme est surnaturalisme. Si le passage du terme surréalisme à celui de surnaturalisme est justifié par l'emprise directe de l'un dans la nature, c'est à travers la « sur-nature » que se révèle le surréalisme, on ne peut s'empêcher de penser aux origines du surréalisme français et notamment à ce moment où il a fallu trouver un nom pour le mouvement. C'est justement avec surnaturalisme qu'André Breton et ses confrères avaient hésité, ou plus exactement avec le terme « supernaturalisme » :

En hommage à Guillaume Apollinaire [...], Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à

³⁵Saï Bangali. *Amour et idéal dans la poésie de Senghor*. Sous la direction de Jean Mayer. Mémoire de maîtrise : Lettres modernes : Montpellier, 1970 : 23.

³⁶Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 70.

notre disposition [...]. A plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du feu*.³⁷

Encore une fois, là où il semblait y avoir ressemblance, c'est face à une différence non négligeable que nous nous trouvons. Si Senghor identifie le surréalisme au surnaturalisme ce n'est pas par hésitation entre les deux termes, mais bien parce que l'un n'existe que par la prise de contact, la communication voire la communion ou la symbiose, pour reprendre un terme cher à Senghor, avec l'autre. Chez les surréalistes français, il y a eu hésitation avec les deux termes. Cette hésitation révèle surtout un double parrainage possible. Le mot « surréalisme » a été prononcé auparavant par Apollinaire, en 1917, pour définir sa pièce de théâtre *Les mamelles de Tiresias*. Il y appose en effet le sous-titre : « Drame surréaliste en deux actes et un prologue ». Apollinaire ne s'étendra guère sur ce terme « surréaliste » qui réapparaît dans sa préface sans plus d'explication :

J'ai écrit mon drame surréaliste avant tout pour les Français comme Aristophane composait ses comédies pour les Athéniens.³⁸

Il n'est plus la peine de démontrer la fascination qu'avaient les surréalistes pour cet écrivain. Soupault en témoigne dans ses *Mémoires de l'oubli : Histoire d'un Blanc*³⁹ en racontant comment sa rencontre avec cet écrivain a été décisive dans l'orientation de sa carrière. Gérard de Nerval fait lui aussi partie des auteurs adulés par André Breton, et il n'est guère surprenant qu'il ait été tenté de reprendre son néologisme « supernaturalisme ». Mais seule l'expression « surréaliste » employée par Apollinaire n'avait jamais été clairement définie, ni rattachée à un mouvement littéraire précis. En effet, dans sa dédicace à Alexandre Dumas, Nerval écrivait ceci :

Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une étoile fugitive, qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j'ai pleuré, j'ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. [...] Et puisque vous avez eu l'impudence

³⁷ André Breton. « Manifeste du surréalisme » [1924], in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 327.

³⁸ Guillaume Apollinaire. *Les Mamelles de Tiresias*, in *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 : 867.

³⁹ Philippe Soupault. *Mémoires de l'oubli : Histoire d'un Blanc, 1897-1927*. Paris : Lachenal & Ritter, 1986 : 89-99.

de citer un des sonnets composés dans cet état de rêverie *supernaturaliste*, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous.⁴⁰

Il fait donc référence à un état particulier qui est celui du rêve. Jacques Bony nous rappelle, à ce propos, deux éléments importants. Premièrement, il y a fort à parier, qu'en plus de l'influence allemande, il ne faille pas négliger non plus celle de Nodier qui s'est longuement intéressé lui aussi aux phénomènes du rêve et à ce qu'il appelait le « surnaturalisme ». Deuxièmement, ce que Nerval nomme « rêve » est à prendre dans une acception plus large que d'ordinaire. Il s'agit, au-delà des pensées qui nous viennent en dormant, d'un état consistant à franchir le seuil des frontières établies entre son état conscient et son état inconscient :

Il y a plus inquiétant : le phénomène dépeint ci-dessus suppose la traversée de cette frontière qui sépare, pour le commun des mortels, la réalité de l'imaginaire ou de ce que Nerval nomme le Rêve.⁴¹

Nerval ne définit pas, à proprement parler, cet « état supernaturaliste » mais sa forte association au phénomène du rêve, tel qu'il vient d'être défini et dont nous connaissons l'importance accordée dans l'écriture surréaliste, et au romantisme allemand, ont détourné les surréalistes qui étaient alors à la recherche d'un terrain littéraire non pas pur ou vierge mais tout au moins neutre. Quant à l'emploi du mot par Apollinaire, il permet d'intégrer le mouvement dans une continuité choisie de la littérature, sans s'enfermer dans une désignation dont le sens était déjà trop marqué.

Surréalisme, surréel, surréalité

L'hésitation des surréalistes pour le nom de leur mouvement illustre l'importance du choix d'un terme. Chaque mot ayant sa valeur significative, nous nous devons de prêter une attention particulière au vocabulaire utilisé par les auteurs pour parler de leur écriture. Or, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, la mise en opposition entre différents

⁴⁰ Gérard de Nerval, « À Alexandre Dumas », in *Œuvres complètes*, 3. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 : 458.

⁴¹ Jacques Bony. *L'esthétique de Nerval*. Paris : SEDES, coll. « Esthétique », 1997 : 126.

termes n'est pas si évidente dans le cas qui nous préoccupe. Surréalisme et surnaturalisme peuvent être liés, comme c'est le cas dans le discours de Senghor, ou tout au moins prédestinés à recouvrir la même notion, comme en témoigne l'hésitation première des surréalistes. D'autres mots, dont la racine est similaire apparaissent dans les discours des auteurs africains. Il s'agit de « surréel » et de « surréalité ». Dans l'une de ses études sur l'œuvre de Juan Rejano, Nathalie Gormezano différencie le surréalisme de ce qu'elle appelle la « poéticité du surréel »⁴². Cette distinction lui permet de faire de Juan Rejano un poète fortement inspiré du surréalisme sans l'être pour autant à part entière. Ainsi, Nathalie Gormezano nous permet de garder à l'esprit que les nuances sont grandes et qu'il ne suffit pas de prétendre qu'il est possible, sous prétexte que la racine du mot est semblable, de l'identifier au surréalisme. Ce qui relève du surréel ou de la surréalité ne doit pas être automatiquement classé comme faisant partie du surréalisme. Néanmoins, tomber dans l'excès inverse, c'est-à-dire dissocier systématiquement un texte qualifié de surréel ou relevant de la surréalité, du surréalisme, ne serait pas plus pertinent. En effet, nous venons de l'observer, Senghor emploie tous ces termes pour définir le surréalisme négro-africain. Louis Aragon, lui-même, avait rédigé un texte faisant office de manifeste pour le Surréalisme, mais il n'eut évidemment pas la même expansion que les *Manifestes* d'André Breton. Dans *Une vague de rêve*, il écrit :

La surréalité, rapport dans lequel l'esprit englobe les notions, est l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie, du rêve, de la folie, des ivresses et de la chétive vie, ce chèvrefeuille tremblant que vous croyez suffire à nous peupler le ciel.⁴³

Aragon définit le Surréalisme en tant que mouvement se préoccupant de ce qui relève donc de la surréalité. Les notions qui y sont associées sont bien celles qui préoccupent alors les surréalistes. Il est donc possible de parler du surréalisme sans utiliser le mot même. Ce n'est pas Breton qui nous contredirait lorsqu'il écrit dans son *Premier Manifeste* :

⁴² Nathalie Gormezano. « La poéticité du surréel chez Juan Rejano », in *Mélusine n°XIX : Mexique, miroir magnétique*. Henri Béhar. Lausanne : L'Age d'Homme, 1999 : 227-238.

⁴³ Louis Aragon. *Une vague de rêve*, in *Œuvres poétiques complètes*, 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 : 88.

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire.⁴⁴

En revanche, dans le ton de Breton, nous sentons une plus grande réserve quant à l'utilisation du terme « surréalité ». Le terme est mis en italique, comme s'il fallait le manier avec précaution et est surtout suivi d'une expression qui ne fait que souligner davantage les limites que Breton accorde à ce mot. La surréalité, dans cette citation n'est que la rencontre entre le rêve et la réalité. Elle est le nom de ce monde où les deux états ne font plus qu'un. Or le surréalisme, bien que très attaché à l'intégration du rêve dans la vie quotidienne, ne peut se réduire à cette acception. Aragon, dans sa définition, accordait à la surréalité un champ d'action plus large et plus à même de définir le surréalisme en l'associant à l'idée d'abolition de barrières entre des états considérés, *a priori*, comme contradictoires. Dans les deux cas, les mots sont employés avec précaution et les auteurs prennent soin d'en définir précisément l'étendue et les limites.

Les auteurs africains, lorsqu'ils parlent eux-mêmes de leurs œuvres, n'utilisent presque jamais le mot « surréalisme ». En revanche, il est possible de rencontrer ses cousins « surréel » ou « surréalité ». Ainsi, l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum a pu être, de manière ponctuelle et ciblée, qualifiée de surréaliste comme il nous le témoigne :

Il y a dans **Promenade dans la forêt** deux autres nouvelles (**La Reine au bras d'or**, **Dans une fresque de Giotto**), voire des séquences de **Les brigands**, que des traducteurs, des critiques aussi ont qualifiées de surréalistes [...]. Dans une thèse soutenue en Sorbonne le 03 novembre 2008, un chapitre de mon roman **L'Initié** a été qualifié "d'affrontement singulièrement surréaliste". [...]. Il faudrait lire **LA NAISSANCE D'ABIKU**, (recueil de nouvelles): à propos de la nouvelle intitulée **Le veilleur de nuit**, Aimé Césaire avait dit: " c'est aussi mystérieux que surréaliste."⁴⁵

Mais à ce sujet, l'auteur ne s'est jamais réellement prononcé. Il ne nous fournit pas de « théorisation » à l'image de Senghor. Comme il nous l'explique, si l'on veut trouver l'explication de ce que les critiques nomment « surréalisme » ; ce n'est pas dans le mouvement français qu'il faut chercher mais plutôt dans son statut d' « Abiku », statut

⁴⁴ André Breton. « Manifestes du surréalisme ». *Op. cit.* : 319.

⁴⁵ Olympe BHêly-Quenum. *Re-bonjour*, [courrier électronique], destinataire : Magali Renouf, 5 mars 2009. Communication personnelle.

spécifique à son peuple, qui désigne les enfants nés après le décès en bas âge d'un aîné. Dans sa nouvelle « La naissance d'Abikou », l'auteur installe un dialogue entre une mère enceinte et son enfant pas encore né. Il ne faut pas longtemps pour comprendre que ce bébé est atypique. Doué de parole, comme le relève sa mère : « J'ai peur... ça me fait peur que tu parles... Ce n'est pas normal d'entendre du plus profond de son ventre un enfant qui... »⁴⁶, il a surtout cette capacité de perception qui lui permet de voir au-delà du visible, lisant en sa mère mieux qu'elle-même :

Mes yeux sont partout en elle : dans sa matrice, dans son cerveau, dans ses yeux comme dans son cœur ; je sens ses moindres pensées et sensations avant qu'elle les extériorise, voyant plus clair en elle qu'elle n'y parvient elle-même.⁴⁷

L'enfant est capable aussi d'interpréter, au-delà des apparences, les signes de la gestuelle de l'entourage de la mère :

Le vieux paraît calme ; moi je sens et vois l'impatience qu'il transmet à sa canne. Est-ce que tu n'entends pas le bout de son bâton rythmer sur le sol une musique intérieure ? Le grand homme est rongé d'angoisse, mais n'en souffle mot ; il triche ; c'est honteux.⁴⁸

Il ne s'agit donc pas d'un bébé ordinaire. Être Abikou, c'est accumuler en soi, les traces de l'enfant décédé juste avant sa conception :

Pour sûr, ce sont les jumeaux qui nous sont revenus en un seul. C'était prévu : *ils* devaient revenir et il faut *les* maintenir, conserver en *les* fixant solidement en lui. Il faut lutter contre lui pour l'empêcher de nous échapper ! Ah, ces ABIKOU !!!⁴⁹

Le terme Abikou fait partie intégrante de la personnalité hors norme de l'enfant. Il s'intègre à son prénom :

⁴⁶ Olympe Bhêly-Quenum. « La naissance d'Abikou », in *La naissance d'Abikou*. Bénin : Phoenix Afrique, 1998 : 8.

⁴⁷ *Ibid.* : 17.

⁴⁸ *Ibid.* : 28.

⁴⁹ *Ibid.* : 36.

- Aujourd'hui, c'est lundi. C'est à un CODJO que tu as donné naissance.
- Oui, Codjo-Abikou : celui qui est revenu après être parti plusieurs fois et qui doit rester.⁵⁰

« Abikou » renvoie à une réalité bien précise dans les cultures Fon du Dahomey. Souvent traduit par « enfant mort né »⁵¹, il est l'écho d'une tradition qui veut que les enfants décédés en bas âge se réincarnent dans le bébé suivant. Lorsque les morts infantiles sont courantes dans une famille, on marque les bébés d'une balafre sur l'une des joues, parfois sur les deux pour éviter sa réincarnation dans un autre bébé. En somme, Codjo-Abikou n'est autre que la réincarnation des jumeaux qui sont considérés, dans ce milieu culturel comme « des « vodoun », des divinités, ou tout au moins des envoyés des dieux. »⁵². Il hérite donc du même coup de cette capacité de voir l'au-delà, puisque le vodun désigne : « *ce qui est à l'écart, très loin de nous et qui nous échappe* ; autrement dit « toute manifestation d'une force, toute monstruosité, tout phénomène qui dépasse l'imagination ou l'intelligence est vodun et réclame un culte. »⁵³. Si l'on s'en réfère donc à ce texte, le surréalisme qui marque l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum est lié à cette capacité de perception du monde ; capacité dont l'enfant hérite du statut particulier de ses aînés.

Lorsque l'auteur parle de ses textes, notamment dans sa préface à *Promenade dans la forêt*⁵⁴, ce n'est pas le mot « surréalisme » qui apparaît mais « surréel » :

Outre celles relevant du surréel, les nouvelles ont pris racine dans des événements, authentiques, qui s'étaient passés çà et là en Afrique [...]. [...] C'est encore le surréel qui s'impose *Dans une fresque de Giotto* [...].⁵⁵

Néanmoins, l'auteur ne s'étend pas sur ce qu'il entend par « surréel ». À lire les textes auxquels Olympe Bhêly-Quenum fait référence, nous pouvons comprendre comment la passerelle du surréel au surréalisme, tel que nous le connaissons en France, est facile. Tous ces textes mettent au jour les valeurs esthétiques des surréalistes français : rencontre entre le rêve et la réalité, entre le monde des morts et celui des vivants. En somme, ils érigent un

⁵⁰ *Ibid.* : 37.

⁵¹ Dominique Fadaïro. *Parlons Fon : Langue et culture du Bénin*. Paris : L'Harmattan, 2001 : 149.

⁵² *Ibid.* : 87.

⁵³ *Ibid.* : 111-112.

⁵⁴ Olympe Bhêly-Quenum. *Promenade en forêt*. Achères : Monde Global, « collection-fiction », 2006.

⁵⁵ Olympe Bhêly-Quenum. « Moment primordial : La rencontre avec André Breton », in *Promenade dans la forêt*. *Op. cit.* : 12.

monde où les frontières entre la réalité et l'irréel, ou plus exactement le surréel, n'existent plus.

Surréalisme, surréel, surréalité voilà autant de mots pour décrire souvent des éléments dont le point d'accroche est l'accession à un univers caché dans le monde quotidien, une capacité à déchiffrer l'au-delà, dans le sens d'une dimension sous-jacente à la nature.

c. Surréalistes malgré eux

Si l'on peut encore s'accorder à dire, que d'une certaine façon, Senghor et Césaire étaient surréalistes, dans la continuité des traditions négro-africaines pour l'un, par combat pour l'autre, il est plus difficile d'en dire de même d'Olympe Bhêly-Quenum et de Tchicaya U Tam'si. Le surréalisme d'Olympe Bhêly-Quenum ne trouve aucune attache avec le surréalisme français. Il est le résultat d'une capacité de perception du surréel liée à son statut d'Abikou. Quant à lui, Tchicaya U Tam'si ne révèle dans son discours aucun indice permettant d'établir une passerelle entre son œuvre poétique et le surréalisme. Tchicaya U Tam'si semble subir les aléas de la volonté des critiques. Son œuvre n'est en fait rattachable à aucun mouvement

Tchicaya U Tam'si : surréaliste pour les uns, représentant de la Négritude pour les autres

Nous avons jusqu'alors essayé de trouver dans le discours des écrivains africains de notre corpus la trace, même infime, d'un indice permettant de déceler et de comprendre le surréalisme dans leur œuvre. Pour chacun d'eux, nous sommes parvenus à retrouver un mot, une coutume, une théorisation, permettant de relier par assimilation ou par différenciation l'esthétique de l'auteur avec le surréalisme français. Dans tous les cas, leur discours tendait à nous orienter vers une conception personnelle du surréalisme, dans leur œuvre et dans leur création littéraire. Seul Tchicaya U Tam'si échappe à la règle. Il est sans doute l'exemple le plus frappant de l'auteur africain surréaliste malgré lui car il s'agit ici d'une détermination instaurée uniquement par les critiques. Toujours réticent à l'association d'une œuvre africaine avec la qualification surréaliste, Senghor écrira :

Surréalisme, dira-t-on. Bien sûr, comme la poésie de Césaire, dont les images explosent du cœur, dont la passion est une lave qui coule droit son chemin, entraînant tout, brûlant tout de sa ferveur et le transformant en or pur. Jean-Paul Sartre le disait de Césaire, rien n'est gratuit ici ; pas d'écriture automatique. Une seule passion : celle de témoigner la *Négritude*. Tchicaya est un témoin dont l'unique but est de manifester la *Négritude*. Du Nègre, nous l'avons vu, il a les vertus. Mais, avant tout, du Nègre il assume le désespoir et l'espoir mêlés, les souffrances, singulièrement la *passion* au sens ethnologique du mot [...].⁵⁶

Pour Senghor, le style seul peut évoquer le surréalisme mais il faut plonger plus en profondeur dans l'œuvre pour en percevoir la portée. Il est alors impossible de continuer à prétendre au surréalisme de Tchicaya U Tam'si. L'écriture est pensée, réfléchie et tend à exprimer les valeurs négro-africaines, en somme la Négritude. Étrange association lorsque nous savons que Tchicaya U Tam'si n'était absolument pas réceptif à ce mouvement africain. Sans jamais s'être renié de la Négritude, Tchicaya U Tam'si ne s'en est jamais proclamé non plus. Il est par ailleurs possible de déceler dans ses poèmes quelques piques envers la Négritude. Sont souvent cités à ce propos les vers de son poème « Natte à tisser » :

sale tête de nègre
voici ma tête congolaise⁵⁷

Ces deux vers sont considérés comme étant la preuve d'un rejet de Tchicaya à mettre en valeur sa part nègre. Son expression ne s'occupe guère de cet état général. Tchicaya U Tam'si se revendique avant tout en tant que congolais, bien plus qu'en tant que nègre come il le dira lors de son entretien avec Bisikisi Tandundu en 1988 : « Je m'identifie comme être et je dis : je suis Congolais. »⁵⁸ Autres vers considérés comme symptomatiques de ce rejet de la Négritude, ceux qui se trouvent au sein de « Vive la mariée » :

⁵⁶ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. Op. cit. : 367.

⁵⁷ Tchicaya U Tam'si. « Natte à tisser », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 1978 : 58.

⁵⁸ Bisikisi Tandundu. « J'ai mission de mourir : entretien inédit avec Tchicaya U Tam'si », in *Les Fiançailles* suivi de « *J'ai mission de mourir : entretien inédit avec Tchicaya U Tam'si* ». Paris-Montréal : L'Harmattan, coll. « Théâtre des Cinq Continents », 1997 : 146-147.

il y a des goyaves
pour ceux qui ont la nausée
des hosties noires⁵⁹

Plus qu'une opposition directe à la Négritude, il est possible d'y voir une critique cachée du recueil de Senghor, *Les Hosties noires* qui est consacré aux soldats africains de la Seconde Guerre mondiale. La négritude paraît être un fardeau pour le poète congolais :

La croix la bannière la négritude en salopette
qui s'y perd ?⁶⁰

Fardeau dont il serait prêt à se libérer à moindre frais :

Je vends ma négritude
cent sous le quatrain⁶¹

Tchicaya U Tam'si ne semble guère à travers ces vers témoigner d'une grande admiration pour l'œuvre du poète sénégalais, qui pourtant voit en lui la voix de la Négritude, ni même pour le mouvement, ou tout au moins l'état qui consiste à porter sur le premier plan sa couleur de peau avant sa spécificité nationale ou ethnique.

Arlette Chemain-Degrange et Roger Chemain se démarquent de l'opinion de Senghor sans pour autant la renier. Ils réfutent les critères qu'il évoque pour disqualifier la parenté de Tchicaya U Tam'si et du surréalisme :

Sur le choix du Surréalisme [...] comme sur le critère de différenciation retenu, gratuité et écriture automatique d'une part, engagement de l'autre (passion de témoigner de la Négritude), nous ne sommes pas d'accord. Nous ne pensons pas, en effet que le Surréalisme se réduise à l'écriture automatique, ni que celle-ci soit gratuite.⁶²

⁵⁹ Tchicaya U Tam'si. « Vive la mariée », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. Op. cit. : 76.

⁶⁰ Tchicaya U Tam'si. « Viatique », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », [1970] 2007 : 57.

⁶¹ Tchicaya U Tam'si. « Le contempteur ». *Ibid.* : 65.

⁶² Arlette Chemain-Degrange et Roger Chemain. *De Gérard Félix Tchicaya à Tchicaya U Tam'si : Hommage*. Paris : L'Harmattan, 2009 : 27.

Puis ils soulignent ce qui, pour eux, est la marque même d'une différence notable entre l'esprit surréaliste et l'esprit négro-africain auquel ils rattachent Tchicaya U Tam'si :

Pas plus qu'un forgeron africain qui entreprend la confection d'un bijou d'or ne croit que les formules magiques ou les conjurations dont il accompagne chacune de ses actions, ne le dispensent d'apporter toute son habileté, tous ses soins aux opérations techniques de la fabrication, le poète-homme politique ne croit que le rêve qui enchante et le chant qui entraîne se peuvent substituer aux modalités pratiques de l'action. Ce chant qui peut rythmer et soutenir le geste du piroguier, mais dont l'erreur des surréalistes fut de croire qu'il pouvait faire avancer l'embarcation. Erreur que Tchicaya U Tam'si tout comme ses aînés, se garda de commettre.⁶³

Tchicaya U Tam'si surréaliste ? Oui, mais uniquement dans la poésie car dans la vie, à en croire Arlette Chemain-Degrange et Roger Chemain, Tchicaya U Tam'si agissait, au sens pragmatique du terme, tout comme Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. Là où les surréalistes pensaient pouvoir changer le monde par le langage, et il est vrai que ce fut l'une des croyances les plus fortes d'André Breton, les écrivains noirs influèrent sur ce monde en s'engageant de façon concrète dans la vie politique de leur pays.

Auteur à la filiation neutre, Tchicaya U Tam'si se revendique donc uniquement du Congo :

La seule qualité qu'il revendique inlassablement est celle de Congolais. [...] Volonté affirmée dès le choix du pseudonyme : « Petite feuille qui parle pour son pays ». »⁶⁴

Bien qu'apparemment récalcitrant à une association raisonnée au surréalisme, selon les dires de Senghor, Tchicaya U Tam'si est l'exemple, ou plutôt le contre-exemple idéal. Preuve du pouvoir de la critique pour ce qui est de la qualification des œuvres, preuve de l'étendue et de la généralisation, voire de la banalisation croissante du mot « surréalisme », il est aussi un idéal garde-fou permettant de ne pas perdre de vue ce qui est propre à l'écriture africaine bien qu'éventuellement proche de celle des surréalistes. En somme, grâce à Tchicaya U Tam'si, nous pouvons avoir en tête que n'est pas forcément surréaliste un texte qui ressemble aux critères de ce mouvement.

⁶³ *Ibid.* : 32.

⁶⁴ *Ibid.* : 34.

Quatre écrivains noirs : quatre approches du surréalisme

Nous pouvons d'ores et déjà émettre un premier bilan. De prime abord, les écrivains africains ne sont pas surréalistes. Pas plus qu'il n'existe de surréalisme africain en tant que groupe régi par une motivation, une ligne directrice commune. En revanche, à la suite d'une association récurrente des œuvres africaines avec le style surréaliste, il s'est mis en place, dans le discours de certains écrivains, l'énonciation d'une conception surréaliste liée davantage aux cultures africaines qu'au surréalisme occidental.

Face aux quatre auteurs de notre corpus, Senghor, Césaire, Bhêly-Quenum et U Tam'si, nous avons quatre approches différentes du concept de surréalisme. Hormis Tchicaya U Tam'si qui est, en quelque sorte, surréaliste malgré lui, nous notons que Aimé Césaire est le seul à mettre sous le terme de « surréalisme » une référence au groupe d'André Breton. Il est en même temps l'un des plus liés au mouvement de par ses rencontres, amitiés et affinités. Nous verrons par la suite qu'il ne faut pas pour autant en faire un surréaliste intégral. Césaire récupère, à l'époque, du surréalisme ce qui peut lui servir : retour vers les profondeurs de son intériorité :

Il y a un moi antillais, un moi profond, recouvert de toutes sortes de couches plus ou moins superficielles, et c'est ce moi profond que je voulais retrouver. C'est pour ça que, parmi toutes les doctrines littéraires, j'ai choisi le surréalisme.⁶⁵

Le surréalisme est aussi utilisé par Aimé Césaire comme une arme littéraire contre les institutions en place :

J'eus recours à la poésie à travers le surréalisme qui saisissait le plus intime de nous-même et de ce qui nous environnait ; j'étais en désaccord avec la civilisation qui nous conditionnait. Je refusais les phénomènes d'acculturation et d'aliénation [...].⁶⁶

En cela, son utilisation est comparable à celle qui en est faite par les auteurs noir-américains tels que Ted Joans :

Je suis un noir américain, né pauvre [...]. J'ai choisi le Surréalisme alors que j'étais très jeune, avant même de savoir ce que c'était [...]. C'était la seule chose qui avait

⁶⁵ Patrice Louis. *Aimé Césaire. Rencontre avec un nègre fondamental*. Paris : Arléa, 2004 : 53.

⁶⁶ David Alliot. *Aimé Césaire : Le nègre universel*. Paris : Infolio, coll. « illico », 2008 : 240.

l'air de déranger les pouvoirs qui me dominaient. J'étais né fleur noire et par conséquent révolutionnaire.⁶⁷

Revenant sur le rôle joué par le Surréalisme, et ce à travers l'œuvre de Césaire, Glissant écrira également :

Le surréalisme apparaissait « positivement » comme apportant : une contestation de la société occidentale, une libération verbale, une puissance de scandale (...) « négativement » comme facteur de passivité (André Breton comme maître), lieu de références floues (la vie, le feu, le poète), absence de pensée critique dans le social, croyance en l'homme d'élection. Le rapport fut souligné des puissances de l'imaginaire, de l'irrationnel, de la folie, aux puissances nègres de l'« élémentaire » (*Tropiques*).⁶⁸

De leurs côtés, si Léopold Sédar Senghor et Olympe Bhêly-Quenum acceptent la qualification de « surréalistes », ce n'est plus, *a priori*, en rapport avec le mouvement français. Olympe Bhêly-Quenum doit le caractère surréel de son œuvre aux croyances traditionnelles de son pays qui font de lui un Abikou, que l'on pourrait rattacher à ce que Léopold Sédar Senghor nomme, en fin de compte, le surréalisme « négro-africain ». Néanmoins, nous reviendrons sur ce prétendu détachement de Senghor face au surréalisme français qui se révélera peut-être bien plus complexe que l'auteur ne nous le laisse croire. Il convient dans tous les cas de concevoir l'idée de surréalisme africain au pluriel et de limiter sans la renier totalement la parenté avec le surréalisme français.

⁶⁷ Ted Joans. « Black flower », in *L'Archibras* n°3, Terrain Vague : mars 1968 : 10.

⁶⁸ Édouard Glissant. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981 : 59.

2. Rencontre culturelle du surréalisme français et des surréalismes africains.

Bien que définissant leurs surréalismes indépendamment du surréalisme français ou par opposition à lui, les écrivains noirs ont pour la plupart eu connaissance des œuvres surréalistes, excepté Tchicaya U Tam'si. Dans quelle mesure les définitions et idéologies associées que nous avons rapidement évoquées précédemment sont-elles à prendre en compte dans la rupture ou la filiation des définitions du surréalisme français ? Nous proposons désormais une confrontation des grandes lignes qui marquent les différentes approches surréalistes.

a. La réception du surréalisme français par les auteurs africains

Les premiers intellectuels noirs arrivés à Paris se sont approprié le surréalisme français car ils y ont trouvé de quoi s'opposer à la bourgeoisie occidentale, responsable de leur soumission et de l'esclavage. René Ménénil, Etienne Léro, Jules-Marcel Monnerot, Maurice-Sabas Quitman et Simone Yoyotte ont fondé la revue *Légitime Défense* dont le titre rappelle l'un des textes d'André Breton en énonçant dès leur avant-propos leur parenté avec les surréalistes. Nous faisons référence à la citation déjà évoquée plus haut dans ce travail : « [...] nous acceptons également sans réserves le surréalisme auquel – en 1932 – nous lions notre devenir. »¹ Senghor, Césaire, et plus encore Bhêly-Quenum arrivent en France après eux. Nous voulons, avant d'approfondir cette étude comparatiste, faire un point chronologique dans le but de bien comprendre la place qu'avait le surréalisme à l'arrivée de ces écrivains africains. Et par suite, essayez de savoir quelle place a pu prendre le mouvement au sein de la pensée en construction de Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Olympe Bhêly-Quenum.

¹ *Légitime défense. Op. cit.* : 1.

Chronologie

Nous constatons que les premières influences avérées entre le surréalisme en France et les écrivains noirs datent de 1932 avec la création de la revue *Légitime Défense* par René Ménénil et ses compagnons en référence au texte d'André Breton écrit en 1926. Entre les deux textes, six années se sont écoulées. Les premiers intellectuels noirs arrivent donc bien après le début du mouvement français. En effet, nous plaçons généralement le début du groupe surréaliste en 1919 à l'époque où André Breton et Philippe Soupault entreprennent la rédaction des *Champs magnétiques* avec l'utilisation de l'écriture automatique. Tout concorde pour dire qu'en 1932, le mouvement surréaliste s'est bien développé. André Breton a rédigé alors deux Manifestes définissant les objectifs et l'esthétique du mouvement. L'un en 1924, le deuxième en 1929. Par ailleurs, dès 1924 le surréalisme se répand hors des frontières françaises. Paul Nougé, par exemple, crée un groupe surréaliste belge. À la fin des années 20, la poésie espagnole se gorge de l'influence surréaliste. Le mouvement se développe également en Tchécoslovaquie, en Yougoslavie, dans l'ancienne URSS et en Scandinavie. C'est donc pendant l'essor du mouvement que les premiers intellectuels noirs arrivent à Paris. En effet, c'est en 1930 que Léopold Sédar Senghor entre au Lycée Louis le Grand à Paris. Un an plus tard, Césaire le rejoindra. C'est dans ce lycée qu'ils feront connaissance et lieront une amitié inaltérable. Leur arrivée en métropole coïncide approximativement avec la parution de la revue antillaise *Légitime Défense*. Bien qu'attentifs aux débats du groupe mis en place, entre autres par Ménénil, Césaire comme Senghor ne s'y associeront pas. Au contraire, aux dires de Senghor, leurs réflexions seront placées en opposition à celles menées par René Ménénil et son groupe :

Nous avons développé notre théorie [de la Négritude] en opposition avec celle d'Antillais comme Etienne Léro et René Ménénil. [...] Politiquement, ils se déclaraient « marxiste-léninistes ». Nous, nous nous déclarions « socialistes » [...]. Ils se déclaraient « surréalistes ». [...] Nous disions, nous, que nous voulions assimiler les apports des surréalistes en faisant une symbiose entre ces apports et les vertus négro-africaines.²

² Léopold Sédar Senghor. *La poésie de l'action : conversations avec Mohamed Aziza*. Paris : Stock, coll. « Les grands leaders », 1980 : 87-88.

Pour pouvoir ainsi se refuser du surréalisme, il fallait que Senghor ait connaissance de ce mouvement. Pour Césaire et Senghor, la découverte du surréalisme se fait avant la rencontre physique avec les surréalistes. Senghor témoigne :

Louis Achille m'a fait lire les écrivains négro-américains de la *Négro-Renaissance* [...]. [...] J'apprenais en même temps, à découvrir les écrivains surréalistes et les peintres de l'Ecole de Paris, comme Picasso, Matisse, Chagall, etc., qui devaient beaucoup à l'art nègre.³

Pour cet auteur, l'apprentissage du surréalisme est concomitant avec son arrivée à Paris. Il intervient donc après que Senghor ait entamé sa réflexion personnelle sur ses origines africaines. Césaire quant à lui avait eu une première approche scolaire et imprécise du surréalisme :

[...] jusqu'alors, j'avais une vue un peu académique du surréalisme. Au lycée, le surréalisme était considéré comme une chose un peu loufoque, un mouvement d'avant-garde.⁴

Ce n'est finalement qu'au moment où les membres du groupe fondé par André Breton sont contraints de se diviser à cause du début de la Seconde Guerre mondiale que les rencontres entre surréalistes et écrivains africains se font réellement. Césaire est sans doute celui qui cumulera le plus d'amitiés surréalistes. En 1941, Breton s'exile aux Etats-Unis avec sa famille. Le voyage comporte une escale en Martinique, île natale d'Aimé Césaire dans laquelle celui-ci vient justement de retourner. La rencontre entre André Breton et Aimé Césaire est en premier lieu littéraire. Tout comme Césaire connaissait l'œuvre d'André Breton avant de le rencontrer, c'est par la découverte d'un poème de Césaire qu'André Breton fera la connaissance du jeune poète. L'histoire de cette rencontre est à présent bien connue. Voici comment André Breton témoigne tout d'abord de sa rencontre littéraire avec Aimé Césaire :

C'est dans ces conditions qu'il m'advint, au hasard de l'achat d'un ruban pour ma fille, de feuilleter une publication exposée dans la mercerie où ce ruban était offert. [...] c'était le premier numéro, qui venait de paraître à Fort-de-France, d'une revue intitulée *Tropiques*. [...] j'abordais ce recueil

³ *Ibid.* : 59.

⁴ Patrice Louis. *Op. cit.* : 40.

avec une extrême prévention... Je n'en crus pas mes yeux : mais 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 ! [...] *Aimé Césaire*, c'était le nom de celui qui parlait.⁵

Cette découverte, André Breton la place incontestablement sous le signe de la révélation. Révélation d'une parole en concordance avec ses propres idéologies mais aussi révélation d'un style en parfaite harmonie avec ses attentes littéraires. Dès le lendemain, par l'intermédiaire de la mercière, qui n'est autre que la sœur de René Ménénil, co-auteur de *Tropiques* avec Césaire, André Breton rencontrera Aimé Césaire. Par la suite, Aimé Césaire se liera également d'amitié avec Michel Leiris comme en témoigne volontiers ce dernier. Voici ce qu'il écrit à propos d'Aimé Césaire dans *Fibrilles* :

[...] si de nos jours quelqu'un me donne du courage c'est bien lui, car je crois pouvoir le regarder comme le seul de mes amis vivants en qui l'art et la politique – autrement dit le superluxe de l'imaginaire et la grosse quincaillerie des manœuvres socialement utiles – parviennent à se fondre au lieu de s'exclure l'un l'autre ou de tant bien que mal coexister.⁶

Nous savons, de plus, qu'Aimé Césaire et Michel Leiris ont longtemps été voisins. Césaire a même nommé sa dernière fille Michèle en référence à son parrain qui n'est autre que Michel Leiris en personne. En 1947, Aimé Césaire rencontrera Picasso qui se servira du fils aîné de Césaire, Jacques, pour illustrer l'affiche du Congrès national des écrivains et artistes noirs qui se déroulera en 1956. Concernant Senghor, nous sommes moins renseignés sur ses relations surréalistes très probablement parce qu'elles étaient insignifiantes, voire inexistantes. Jean-Baptiste Tati Loutard signale tout de même que « Senghor fréquenta Philippe Soupault »⁷. Néanmoins, Senghor ne parle jamais d'une telle rencontre et aucun témoignage n'en fait mention, même du côté de Soupault, ce qui laisse à penser que cette fréquentation était de faible importance ou tout au moins qu'elle n'a pas laissé de traces conséquentes.

Olympe Bhêly-Quenum et Tchicaya U Tam'si arrivent en France après la Seconde Guerre mondiale. Tchicaya fait ses premiers pas en Europe, y compris Paris, en 1946. Période durant laquelle il rencontre Aragon sans s'étendre sur le sujet. Il est fort probable qu'il s'agit

⁵ André Breton. « Martinique charmeuse de serpents », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 400-401.

⁶ Michel Leiris. *La règle du jeu*, 3: *Fibrilles*. Paris : Gallimard, 1966 : 57-58.

⁷ Jean-Baptiste Tati Loutard. *Op. cit.* : 23.

davantage d'une rencontre passagère, sans même qu'il y ait de prise de contact, ni de quelconque lien tissé.

Or quand j'allais acheter Le Figaro, Les Lettres françaises, Les Nouvelles littéraires, je rencontrais tout le monde, tous ceux qui écrivaient, à l'époque, dans ces journaux : Aragon, Camus, les poètes de la Résistance, Pierre Emmanuel.⁸

Encore une fois, Tchicaya U Tam'si se révélera notre plus beau contre-exemple, car de rencontres réelles ou ne serait-ce que littéraires avec des surréalistes, il n'en mentionnera jamais aucune. Il faut reconnaître que l'après-guerre profite peu au mouvement surréaliste. Contrairement à Maurice Nadeau qui semble dans son *Histoire du surréalisme*⁹ annoncer la fin du surréalisme, le mouvement d'André Breton existe encore. En revanche, son impact n'est plus comparable à celui qu'il avait dans l'entre-deux-guerres. C'est tout son aspect révolutionnaire qui s'est évaporé avec la Seconde Guerre mondiale. Les œuvres présentées par le groupe, principalement les créations plastiques, ne choquent plus. Les expositions abritent d'ailleurs le plus souvent d'anciennes créations. Le groupe surréaliste n'a plus de revue qui lui est propre et il se trouve confronté à l'écrasante invasion de la pensée communiste qui s'impose dans le milieu culturel français, car elle possède bon nombre de supports journalistiques. À la sortie de la guerre, le surréalisme existe toujours mais il doit réaffirmer son actualité et ses revendications comme tentera de le faire André Breton dans son « Hommage à Antonin Artaud », dont il se sert pour rappeler les buts inchangés du surréalisme :

En fonction même des événements de ces dernières années, j'ajoute que me paraît frappée de dérision toute forme d' « engagement » qui se tient en deçà de cet objectif triple et indivisible : transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain.¹⁰

C'est donc dans ce contexte perturbé et indécis qu'Olympe Bhêly-Quenum rencontre André Breton en 1949. Tout comme Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, Olympe Bhêly-Quenum avait lu quelques textes d'André Breton avant de le rencontrer. C'est en compagnie

⁸ Arlette Chemain-Degrange, Roger Chemain. *Op. cit.* : 48.

⁹ Maurice Nadeau. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1945.

¹⁰ André Breton. « Hommage à Antonin Artaud », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 737.

de son ami Edouard Saint-Barguigner que le premier contact avec le père du surréalisme se fait. Lisons plutôt :

Breton montait à pied le boulevard Saint-Germain. Nous [Olympe Bhêly-Quenum et Edouard Saint-Barguigner] décidâmes de le suivre. Après dix minutes d'hésitations, j'abordai l'illustre surréaliste et lui demandai s'il était bien Monsieur André Breton. Il me regarda sans surprise ; je lus alors sur son visage ce sourire discret et ironique que je verrai plus tard sur ses photographies. [...] l'écrivain et moi avons ainsi suivi le boulevard jusqu'à la rue Montalembert où il me fit entrer pour la première fois dans le Bar-Restaurant de Montalembert.¹¹

La rencontre entre Olympe Bhêly-Quenum et André Breton est donc placée sous un signe très différent de celle qui avait eu lieu entre Aimé Césaire et André Breton. En effet, lorsque Breton fait la connaissance de Césaire, celui-ci est déjà poète, bien que pas encore reconnu et a surtout construit toute sa réflexion sur la Négritude. L'année 1941, date de la rencontre entre Breton et Césaire, n'est finalement qu'à quatre ans de la première élection de Césaire en tant que maire à Fort-de-France. Olympe Bhêly-Quenum a déjà commencé à écrire, mais, à ses yeux, rien de sérieux. Voici ce qu'il dit à André Breton ce jour-là : « [...] je gribouille des histoires banales. »¹² Il ne s'agit donc pas tant d'une rencontre entre deux poètes qu'un premier contact entre un admirateur et un poète.

Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Olympe Bhêly-Quenum ont donc tous les trois eu un contact avec un ou plusieurs écrivains surréalistes. Qu'il s'agisse de simples fréquentations ponctuelles ou de grandes amitiés, il y a forcément eu échanges d'idées, partage littéraire, confrontations esthétiques. En mettant temporairement de côté Tchicaya U Tam'si, nous nous intéresserons à présent plus en détail aux témoignages que ces écrivains africains ont laissé sur le surréalisme et sur les surréalistes, ceci afin de mieux discerner la place que ces rencontres, littéraires et/ou humaines, ont pu prendre dans leur création poétique.

¹¹ Olympe Bhêly-Quenum. « Moment primordial : la rencontre avec André Breton ». *Op. cit.* : 10.

¹² *Ibid.* : 10.

Témoignages

Seul Olympe Bhêly-Quenum semble avoir un rapport relativement clair au surréalisme. Lorsque nous l'avons interrogé sur l'impact du surréalisme français dans son œuvre, il nous a répondu ceci :

Malgré mon attachement à André Breton ainsi qu'à son œuvre, je ne pense pas qu'il ait eu la moindre influence sur moi.¹³

Nous avons déjà eu l'occasion de le voir, le surréalisme présent dans l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum est davantage lié à une conception africaine qu'à l'impact du mouvement fondé en France à Paris.

Quant à eux, Senghor et Césaire présentent plus de difficultés quand il s'agit de déterminer la réception qu'ils font du surréalisme. Tantôt enthousiastes, tantôt réfractaires, suivant parfois leur mouvance tout en reniant une quelconque parenté, leur regard sur le surréalisme nécessite que la question soit traitée avec précautions. Dans la biographie qu'il consacre à Aimé Césaire, Romuald Fonkoua écrit ceci :

[...] Césaire a toujours rejeté l'influence des surréalistes sur son œuvre, en arguant du fait, soit qu'il était surréaliste comme Monsieur Jourdain prosateur, soit qu'il ne partageait avec ceux-ci que les influences littéraires et poétiques.¹⁴

Nous ne serons pas aussi catégoriques que Romuald Fonkoua concernant le rejet du surréalisme par Aimé Césaire. Quant aux influences de ce mouvement sur l'œuvre du poète martiniquais, il nous semble, toujours d'après ses témoignages, qu'elles ne sont pas aussi restreintes. Il est vrai qu'il se dit surréaliste comme Jourdain était prosateur, mais ses déclarations laissent à penser aussi que le surréalisme a eu un apport essentiel dans son parcours poétique et intellectuel. Dans une interview, il dira :

J'eus recours à la poésie à travers le surréalisme qui saisissait le plus intime de nous-mêmes et de ce qui nous environnait ; j'étais en désaccord avec la

¹³ Olympe Bhêly-Quenum. *Re : Bonjour*, [courrier électronique], destinataire : Magali Renouf, 5 mars 2009, communication personnelle.

¹⁴ Romuald Fonkoua. *Aimé Césaire*. Paris : Perrin, 2010 : 62.

civilisation qui nous conditionnait. Je refusais les phénomènes d'acculturation et d'aliénation [...].¹⁵

Très certainement Césaire avait, bien avant de connaître Breton, une plume très proche de l'esthétique poétique des surréalistes et nous pencherons pour, une fois la rencontre avec André Breton opérée, une tendance, de la part de Césaire, à accentuer cette part surréaliste qui était en lui. Dans ce cas, en effet, Breton n'a pas eu d'influence directe sur Césaire mais il a contribué à l'encourager à continuer sur la voie qu'avait commencée à emprunter le poète martiniquais. L'influence surréaliste est donc à prendre comme un outil venu accélérer l'avancée poétique et intellectuelle d'Aimé Césaire.

Senghor présente un rapport au surréalisme bien plus complexe encore que Césaire. Comme nous avons pu le voir, il s'est appliqué à définir un surréalisme négro-africain démarqué du surréalisme européen, mis en place par André Breton. Il est aussi sans doute, des quatre écrivains noirs de notre corpus, celui qui se présente comme le plus hostile, *a priori*, au mouvement surréaliste. Néanmoins, il lui arrive de tenir des propos qui témoignent d'un apport non négligeable du surréalisme dans l'essor de la littérature africaine, y compris de la négritude :

La Révolution surréaliste, vous le devinez, aura seule permis à nos poètes d'exprimer la Négritude en français. En désintégrant la phrase, après la vision, par l'élimination des mots-outils, en achevant la révolution du dictionnaire par l'octroi de la citoyenneté aux mots techniques et « barbares ».¹⁶

Ne nous méprenons pas sur le sens de ce témoignage. Senghor n'établit pas ici un lien direct entre le surréalisme français et la négritude. Le premier n'a pas directement permis la naissance du second. Il s'agit bien plutôt d'un terrain propice mis en place par les surréalistes, qui ont révolutionné l'utilisation de la langue française dans la littérature, et plus particulièrement dans la poésie. Cette révolution linguistique a permis aux créateurs de la négritude de s'exprimer au moyen de cette même langue. Les surréalistes ont donc ouvert la porte à l'expression de nouvelles voix qui avaient besoin de s'exprimer, telles les voix

¹⁵ David Alliot. *Op. cit.* : 240.

¹⁶ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme. Op. cit.* : 142.

africaines. Senghor admet que le Surréalisme est à la source d'innovations linguistiques non négligeables :

C'est le mérite du Surréalisme d'avoir révélé que deux mots concrets y suffisaient [à rendre le sens des images] et que l'image était d'autant plus forte, que « les rapports de deux réalités rapprochées » étaient plus « lointaines ». Mais le poète négro-africain [...] se contente souvent d'un signe [...].¹⁷

Néanmoins, cette découverte, tout au moins, cette mise en évidence aux yeux de tous, de la force de l'image, semble une occasion supplémentaire pour Senghor de marquer la séparation entre le surréalisme français et l'écriture africaine. Les écrivains négro-africains avaient conscience de cette capacité du sens imagé, disons métaphorique, de la combinaison de signes mais leur utilisation de ce potentiel ne nécessite, non pas deux, mais un seul signe linguistique. C'est le mot-même, avec l'association de toutes les réalités, concrètes ou métaphoriques, qui fait l'image. Senghor serait-il un anti-surréaliste ? Nous avons tout de même du mal à le croire. Il est vrai, Senghor a rejeté ses œuvres de jeunesse, les seules qui comportaient la trace de son influence surréaliste :

Dès l'époque de la revue *Légitime Défense*, Senghor lui aussi avait cru trouver dans le surréalisme *les Armes miraculeuses* qu'il cherchait. [...] Le poète pourtant ne livrera point au public les œuvres de jeunesse de cette période surréaliste.¹⁸

Mais souvenons-nous justement que Senghor semble s'être attaché à toujours écarter le Surréalisme des influences ou filiations de la littérature africaine. Pourtant, il avouera :

Nous lisons, et aimions, Péguy, Claudel, Saint-John Perse et d'autres, parce qu'ils présentaient un certain aspect de la « négritude en français ». Nous aimions les surréalistes, comme Eluard et Breton, pour les mêmes raisons.¹⁹

Nous constatons néanmoins que chaque fois que Senghor parle du surréalisme français, c'est parce que celui-ci lui rappelle les caractéristiques de la littérature négro-africaine. À

¹⁷ *Ibid.* : 221.

¹⁸ Jean-Claude Michel. *Op. cit.* : 110.

¹⁹ Léopold Sédar Senghor. *La poésie de l'action. Op. cit.* : 104.

l'inverse de Césaire, qui avait une approche presque utilitaire du surréalisme de Breton – il lui permettait d'avoir accès à son intériorité, de retrouver son moi-profond –, Senghor n'approche et n'approuve le surréalisme que lorsqu'il lui trouve des points d'ancrage avec l'esthétique négro-africaine qui est la sienne. Ces deux réceptions expliquent que pour Césaire, il est possible de déceler une influence du surréalisme, ne serait-ce que dans la libération de son esprit et de son écriture, alors que chez Senghor, l'œuvre reste épurée, *a priori*, de toute influence surréaliste. Cela renvoie également aux deux tendances inverses de Césaire et de Senghor. En effet, le premier témoigne davantage dans le sens d'un apport du Surréalisme dans la progression de la pensée de la Négritude :

Je dirai que la rencontre avec Breton a été une confirmation de la véracité de ce que j'avais trouvé par mes propres réflexions. Cela nous a permis de gagner du temps, d'aller beaucoup plus vite, d'aller plus loin.²⁰

Tandis que le second prône une influence de l'art africain dans le mouvement surréaliste :

Il n'empêche, plus que Claudel, [...] ce sont les poètes surréalistes qui ont subi l'influence de la poésie négro-africaine. [...] je voudrais signaler que les trois plus grands poètes [...] du Surréalisme sont, par ordre d'importance, Paul Eluard, André Breton et Philippe Soupault.²¹

Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Olympe Bhêly-Quenum ont incontestablement tous les trois lu les auteurs surréalistes et tiré de ce mouvement ce qui les intéressait. Si Olympe Bhêly-Quenum est, des trois, celui qui a gardé le plus de distance avec le mouvement, cela peut en partie être dû au fait qu'il soit arrivé à Paris à une époque où la grande révolution surréaliste commence déjà à décliner. Cela tient sûrement aussi à l'attachement finalement très fort d'Olympe Bhêly-Quenum aux traditions, non pas tant de l'Afrique ancestrale, que de son ethnie. Enfin, et c'est peut-être là une des raisons principales, nous noterons que les genres illustrés par cet auteur, la nouvelle et le roman, sont sans doute de ceux qui peuvent le moins subir l'influence surréaliste, car ils sont parmi les plus rejetés et les plus reniés par André Breton lui-même qui considérera l'écriture de tels textes comme condamnables au point d'éliminer du groupe des auteurs qui s'y seraient adonnés. Ce fut le

²⁰ *La planète affolée – surréalisme, dispersion et influences : 1938 – 1947*. Musées de Marseilles / Flammarion. 1986 : 83.

²¹ Léopold Sédar Senghor. *Ce que je crois*, Paris: Grasset, 1988 : 215.

cas pour Philippe Soupault par exemple. Si Césaire et Senghor ont eu une approche incontestablement différente du mouvement surréaliste, il n'en reste pas moins que la critique a pu établir, à plusieurs occasions, des comparaisons de leurs œuvres poétiques avec l'écriture surréaliste. Comparaisons dont nous essaierons de voir si elles sont justifiées sur le plan stylistique et thématique ultérieurement, mais dont les sources ne sont pas forcément celles que nous pensons. Rappelons que l'angle d'approche du surréalisme de Senghor semble empêcher toute influence du Surréalisme, tout comme les témoignages de Césaire laissent à penser que s'il y a eu influence, elle se situerait plus sur le plan de la réflexion que sur celui de l'écriture en tant que tel. De plus, elle interviendrait après ses premiers écrits. Chez trois de nos auteurs noirs, nous relevons cependant une parenté avec le surréalisme qui n'est pas des moindres et qui concerne les références littéraires.

Une base littéraire commune

Les références littéraires des surréalistes français ne sont un secret pour personne. Breton les rappelle dans *Le surréalisme et la peinture* :

Si Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé, dans le domaine poétique, ont été les premiers à douer l'esprit humain de ce qui faisait tellement défaut : je veux dire d'un véritable *isolant* grâce auquel cet esprit, se trouvant idéalement abstrait de tout, commence à s'éprendre de sa vie propre où l'atteint et le désirable ne s'excluent plus et prétend dès lors soumettre à une censure permanente, de l'espèce la plus rigoureuse, ce qui jusque-là le contraignait ; si, depuis eux, la notion du permis et du défendu a pris cette consistance élastique que nous lui connaissons, à tel point par exemple que les mots famille, patrie, société, nous font l'effet de plaisanteries macabres.²²

Dans cette citation, Breton nous révèle qui sont les auteurs précurseurs de la pensée surréaliste : Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont, et en quoi résident leur originalité et leur innovation. L'intérêt pour ces trois auteurs repose principalement sur une première libération de l'esprit humain, dans le cadre poétique.

²² André Breton. « Le surréalisme et la peinture », in *Œuvres complètes*, 4 : *Écrits sur l'art et autres textes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008 : 353.

C'est probablement cet esprit de liberté dans la création et la pensée qui a aussi séduit une majorité des poètes noirs. Césaire, Senghor et U Tam'si, à l'image des surréalistes, semblent vouer une admiration ou au moins un intérêt notoire pour Rimbaud. Il est même probablement le seul écrivain français sur lequel ils s'accordent à reconnaître une parenté littéraire avec leur œuvre. André Breton a longuement vanté l'art poétique novateur qu'inaugure Rimbaud. Dans l'une de ses conférences données à Haïti, il en fait le portrait suivant, dont nous nous permettons de rendre ici la quasi-totalité malgré la longueur de la citation :

Rimbaud est celui qui a dit : « Je est *un autre* », renversant de ces mots le principal pilier de la pensée cartésienne, le fameux « Je pense donc je suis » et la portée de cet acte est déjà incommensurable. [...] Il est celui qui a conçu le projet de « changer la vie ». Qu'on le veuille ou non, on n'est plus là dans la littérature, mais bien au seuil d'autre chose et peut-être même ce seuil est-il déjà franchi, car il est clair qu'on ne peut plus revenir sur ses pas. On est sur une voie de métamorphose et l'objet de cette métamorphose dont la forme est imprévisible et *totale*ment *confondante*, n'est rien moins que la *condition humaine*. Ou bien encore il s'agit d'un rétablissement, d'un caractère inespérable, en tous points miraculeux, d'un rétablissement de l'homme dans une sorte d'*état de grâce* primitif, d'innocence première, qu'il ne s'agit que de retrouver pour pouvoir *tout* recommencer, cette fois sans se perdre, pour se maintenir à l'état d' « étincelle d'or de la lumière nature ».²³

Sur le plan des idées, Rimbaud semble avoir amorcé toutes les préoccupations qui deviendront celles des surréalistes : abolition de la logique telle que mise en place par Descartes, prise de conscience de la nécessité de changer le monde en transformant la condition de l'homme – ce qui deviendra le combat pour la liberté chez les surréalistes –, le retour à un état premier – primitif ou enfantin - pour avoir sur le monde un regard totalisant. Selon Breton, Rimbaud aura apporté, sur le plan stylistique, une libération de la forme poétique qui empêche tout retour vers les formes classiques qui l'ont précédé :

L'évolution poétique de Rimbaud, à partir des formes fixes vers toujours plus de liberté, interdit à la poésie d'après lui toute espèce de retour en arrière (à l'alexandrin par exemple) qui l'expose à être *non située* historiquement.²⁴

²³ André Breton. « Conférences d'Haïti, VII », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 321.

²⁴ André Breton. « Entretien avec Madeleine Chapsal », in *Œuvres complètes*, 4. *Op. cit.* : 1014.

L'approche faite de Rimbaud par les écrivains africains est quelque peu différente. Commençons par étudier la parenté entre Tchicaya U Tam'si et Arthur Rimbaud qui est relativement évidente. L'un de ses recueils de poèmes s'intitule *Le mauvais sang*, ce qui n'est pas sans faire penser au poème éponyme d'Arthur Rimbaud. En effet, le recueil s'ouvre sur les vers suivants :

Pousse ta chanson – Mauvais sang – comment vivre
l'ordure à fleur de l'âme, être à chair regret²⁵

Dans *Feu de brousse*, Tchicaya U Tam'si réitère son clin d'œil au poète français Arthur Rimbaud : « Je m'avoue une sourde parenté de corps avec un certain arthur »²⁶. Tchicaya U Tam'si avouera par ailleurs à Roger Chemain : « [...] Rimbaud représente en effet pour moi la libération, sur le plan de l'écriture d'abord. »²⁷ Or Tchicaya U Tam'si retiendra justement de Rimbaud le caractère novateur de l'écriture du poète qui rompt avec les vers classiques, défiant l'alexandrin, en usant au maximum, jusqu'à la limite même de la phonétique des mots. Daniel Delas en donne l'exemple suivant :

Significatif d'ailleurs est le soin mis à choisir chez Rimbaud ce qui est rupture explicite avec le vers métré à l'ancienne, à revendiquer la filiation avec le Rimbaud qui, dans le poème « Qu'est-ce que pour nous mon cœur que les nappes de sang », terminait 24 alexandrins plus ou moins faux par ce chef-d'œuvre de fausseté :

Ce n'est rien ! J'y suis ! J'y suis toujours !
vers de neuf syllabes scandables douze par une série de diérèse scandaleuses :
RI-EN, SU-IS, SU-IS.²⁸

Pour Tchicaya U Tam'si, l'attrait de Rimbaud réside donc principalement dans l'écriture libérée de toute contrainte esthétique classique. Comme lui, il joue avec les alexandrins, comme le constate de nouveau Daniel Delas qui interprète ainsi le premier vers de *mauvais sang* que nous avons cité précédemment :

²⁵ Tchicaya U Tam'si. « Mauvais sang », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 11.

²⁶ Tchicaya U Tam'si. « Le forçat ». *Ibid.* : 90.

²⁷ Arlette Chemain-Degrange, et Roger Chemain. *Op. cit.* : 49.

²⁸ Daniel Delas. « Tchicaya U Tam'si, un poète altéré », in *Poésie et altérité*. Michel Collot et Jean-Claude Mathieu [dir.]. Paris : PENS, coll. « Littérature », 1990 : 93.

Dans le vers liminaire de TUT [Tchicaya U Tam'si] l'emploi des tirets donne un cachet rimbaldien à un vers de onze syllabes que suivra, peu après comme pour faire ressortir la fausseté du premier, un bel alexandrin allitéré de facture classique :

Des serpents dans la nuit sifflaient comme des cuivres
Vers trop net et trop beau pour être honnête.²⁹

Rimbaud aurait donc ouvert une voie pour une écriture différente, libre et qui convenait aux besoins d'expression de Tchicaya U Tam'si.

Césaire, quant à lui, place son intérêt pour Rimbaud sur un plan avant tout plus sémantique et surtout plus éthique. En effet, Arthur Rimbaud est l'un des premiers poètes français à s'assimiler à un Noir. Césaire explique : « Rimbaud a énormément compté pour nous, parce qu'il a écrit « je suis nègre ». »³⁰ C'est cette même motivation qui lie Senghor et Rimbaud, mais ce n'est pas ce que Senghor retiendra du poète. Janet G. Vaillant nous explique dans la biographie qu'elle consacre au poète sénégalais :

Rimbaud avait secoué la France bourgeoise de la fin du XIX^e siècle en se proclamant Nègre et en quittant son pays à grand son de trompes pour aller passer le reste de sa vie en Afrique. [...] C'est peut-être ce qui a en premier lieu attiré l'attention de Senghor, mais l'influence de l'imagerie développée par Rimbaud s'est avérée plus durable.³¹

Senghor a donc suivi le même cheminement que Césaire dans son attrait pour Rimbaud. Néanmoins, le Sénégalais retient du jeune poète français le style des vers et plus particulièrement sa conception de l'image. Ce que Senghor aime encore dans les poèmes de Rimbaud, c'est cette dualité que le poète a développé entre une part de lui en tant que Nègre et une autre en tant que Blanc. Senghor, qui a longtemps cherché à concilier la part africaine et la part française de son être, se reconnaît dans cette dualité montée par Rimbaud. Janet G. Vaillant, nous rappelle qu'à ce propos :

²⁹ *Ibid.* : 93.

³⁰ Aimé Césaire. *Nègre je suis, nègre je resterai - entretiens avec Françoise Vergès*. Paris: Albin Michel, coll. « Itinéraire du savoir », 2005 : 25.

³¹ Janet G. Vaillant. *Vie de Léopold Sédar Senghor : Noir, Français et Africain*. Paris : Karthala-Sephis, coll. « Histoire des Suds », 2006 : 106.

Il existe, bien entendu, une longue tradition européenne consistant à considérer les autres pays et peuples prenant ses désirs pour des réalités, des réalités qui ne décrivent pas du tout des peuples réels mais ne sont que les projections des fantasmes de l'observateur. Le non-Occidental, dans ce cas l'Africain, devient un modèle de ce que l'Européen croit qu'il était lui-même en des jours meilleurs, dans le passé, ou de ce qu'il pourrait devenir un jour.³²

Rimbaud tout en semblant s'inscrire dans cette continuité, s'en démarque également. Il reprend ce mythe pour l'intérioriser. C'est au cœur de lui-même que la confrontation a lieu et non plus à l'extérieur sur le plan des civilisations. La figure du Nègre devient un espace d'expression de soi-même.

Dans le discours de Césaire et de Senghor ressortent d'autres références littéraires. Concernant Senghor, il est important de noter la place considérable que prend l'œuvre de Baudelaire dans son parcours littéraire. La preuve en est qu'il lui consacra son travail de mémoire. Baudelaire, tout comme Rimbaud, a chanté le monde noir et plus particulièrement la beauté de la femme de couleur. Senghor ne pouvait rester insensible à cet éloge :

Ce monde exotique que fait surgir Baudelaire a eu vite fait de nourrir la nostalgie de Senghor pour l'Afrique, inspiré comme il l'était par cette femme de couleur, les nuances et les odeurs et même les tamariniers des tropiques.³³

Rimbaud et Baudelaire ne sont néanmoins pas les deux seuls auteurs que cite Senghor. Il écrit à propos de ses lectures :

Nous lisions, et aimions, Péguy, Claudel, Saint-John Perse et d'autres, parce qu'ils présentaient un certain aspect de la « négritude en français ». Nous aimions les surréalistes, comme Eluard et Breton, pour les mêmes raisons. L'image surréaliste ressemble à l'image, non seulement négro-africaine, mais arabe.³⁴

C'est sans surprise qu'une fois encore, les auteurs convoités par Senghor sont ceux qui lui rappellent la négritude, et plus exactement sa négritude. La sélection de Senghor n'est pas anodine. Tous les auteurs qu'il cite, hormis Saint-John Perse ont produit une œuvre marquée

³² *Ibid.* : 108.

³³ *Ibid.* : 111.

³⁴ Léopold Sédar Senghor. *La poésie de l'action. Op. cit.* : 104.

par la foi et la religion. Senghor lui-même, de par son parcours et de par sa conviction religieuse, attache une grande importance à la croyance catholique. Point sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Paul Claudel, plus particulièrement, est l'écrivain qui, toujours selon Janet G. Vaillant, a permis à Senghor de « renouer avec la foi »³⁵. Elle s'explique :

Senghor trouvait en Claudel une sensibilité à tous les objets de la Création qui, pensait-il, n'était pas seulement chrétienne mais aussi profondément proche de celle des Africains.³⁶

Encore une fois, il paraît que ce qui attire le plus Senghor dans l'écriture et l'œuvre de Paul Claudel c'est ce qu'il peut rattacher à la culture africaine, mais aussi à sa ferveur religieuse. L'œuvre de Claudel est avant tout inspirée par la Bible. Qu'il s'agisse de son théâtre ou de sa poésie, la religion semble rester sa préoccupation principale. Voulant décrire son activité poétique, Jacques Patry écrit :

[...] il a surtout l'aspiration à un « autre » monde où la science serait impuissante, où ne joueraient plus les mots et les concepts fatigués par l'habitude, mais où il serait possible de reconnaître une symbolique universelle en relation à la fois avec la Parole divine et avec notre personnalité la plus profonde.³⁷

Il n'est donc pas étonnant que Senghor ait senti une affinité forte avec l'écrivain Paul Claudel, à une époque où il était en pleine recherche de sa place dans le monde et de compréhension de soi. Tout comme il n'est pas surprenant de le voir se tourner vers cet autre auteur, caractérisé par sa foi qu'est Charles Péguy. Sa foi semble néanmoins s'exprimer d'une façon plus artistique. Nous pouvons dès lors imaginer que Charles Péguy a, quant à lui, davantage accentué le lien entre la foi et la poésie. Au sujet de cet auteur, Michel Mourre a écrit :

³⁵ Janet G. Vaillant. *Op. cit.* : 109.

³⁶ *Ibid.* : 110.

³⁷ Jacques Patry. « CLAUDEL Paul », in *Dictionnaire des auteurs I*. Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1952 : 629.

C'est donc un catholicisme assez étrange que celui de Péguy, religion poétique, sans sacrements, assez libre avec le dogme même, et pourtant d'une humilité dont la sincérité ne fait pas de doute [...].³⁸

Michel Mourre continue l'analyse de cet auteur ainsi :

Son originalité spirituelle réside certainement dans une manière particulière de rechercher et de faire resplendir le surnaturel au cœur même de la vie terrestre, du « charnel » : l'âme de Péguy est en effet beaucoup plus sensible à la présence de Dieu en ce monde qu'à sa transcendance.³⁹

Une telle citation ne peut que faire penser au discours senghorien sur le surréalisme négro-africain tel que nous avons pu le décrire précédemment. Le concept de surnaturalisme au sein même de l'environnement de l'homme sur Terre est l'un des piliers de la théorie de Senghor. Il est au cœur aussi, dit-il, de l'Animisme.

En revanche, avec Saint-John Perse, les points communs semblent dépasser la foi catholique. Cet auteur guadeloupéen présente dans son œuvre bon nombre de points communs avec les intérêts de Senghor et avec les thèmes qu'il développera dans sa propre poésie. Inspiré par les paysages de son enfance, Saint-John Perse exprime « [...] la condition métaphysique de l'homme, condition qui ne se révèle jamais avec autant de force, pour le poète que lorsque l'individu affronte les manifestations élémentaires de l'univers, la pluie, la neige, l'orage. »⁴⁰ Une telle importance consacrée à l'univers, à la construction de l'homme par rapport à celui-ci n'est pas sans rappeler le discours senghorien. Et les points de rapprochement sont encore nombreux. Tout comme Senghor, Saint-John Perse accorde une grande importance à l'étymologie des mots. Ce souci du retour au sens premier des mots se retrouve dans la citation suivante : « C'est parce que le sens grec, étymologique, du mot *symbole* a été oublié, sinon perdu, que les surréalistes ont lancé l'expression de l'"image analogique". »⁴¹.

Le prisme littéraire de Senghor semble donc très fortement lié à l'Afrique, et à sa vision de l'Afrique. Il témoigne également de son état d'esprit à une époque où l'auteur

³⁸ Michel Mourre. « PEGUY Charles », in *Dictionnaire des auteurs III*. Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1952 : 658.

³⁹ *Ibid.* : 658-659.

⁴⁰ Philippe Faucher. « SAINT-JOHN PERSE », in *Dictionnaire des auteurs IV*. Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1952 : 192.

⁴¹ Léopold Sédar Senghor. *Ce que je crois*. *Op. cit.* : 122.

cherchait à affiner sa pensée et préfigure ses textes à venir. Ces goûts et cette obsession de sa terre natale ne sont d'ailleurs pas forcément à interpréter comme étant négatifs ou tout au moins restrictifs. Ils peuvent être vus comme la preuve de ce qu'il appellera plus tard la « Civilisation de l'Universel ». Ces auteurs, que Senghor apprécie, illustrent la réussite des métissages culturels, ou plus exactement, la possibilité de réunir des cultures différentes.

Bien que Senghor parle à la première personne du pluriel, les références littéraires mentionnées par Césaire ne semblent pas être exactement les mêmes. Hormis Claudel qui apparaît également dans la liste des auteurs cités par Césaire, ses compagnons ne sont pas Péguy ou Saint-John Perse mais Mallarmé et Lautréamont :

Et puis j'avais lu les pères du surréalisme ; sans être vraiment surréaliste, j'avais les mêmes ancêtres qu'eux... Rimbaud, bien entendu, Mallarmé, les symbolistes, Claudel, Lautréamont. Ma poésie, par conséquent, ne sortait pas des *Manifestes du surréalisme* de Breton, mais des courants qui préparaient déjà le surréalisme.⁴²

Étrange filiation que Césaire attribue aux surréalistes en leur donnant pour ancêtre Claudel lorsque l'on sait l'hostilité qu'ils avaient pour lui comme en témoigne leur « Lettre ouverte à M. Paul Claudel ambassadeur de France au Japon » qui est pour le moins explicite :

Il ne reste debout qu'une idée morale, à savoir par exemple qu'on ne peut être à la fois ambassadeur de France et poète. [...] C'est une singulière méconnaissance des facultés propres et des possibilités de l'esprit qui fait périodiquement rechercher leur salut à des goujats de votre espèce dans une tradition catholique ou gréco-romaine. [...] Catholicisme, classicisme gréco-romain, nous vous abandonnons à vos bondieuseries infâmes. Qu'elles vous profitent de toute manière ; engraissez encore, crevez sous l'admiration et le respect de vos concitoyens. Écrivez, priez et bavez ; nous réclamons le déshonneur de vous avoir traité une fois pour toute de cuistre et de canaille.⁴³

Ce témoignage, aux termes accusateurs et négatifs – « goujats », « infâmes », « engraissez », « crevez », « bavez », « cuistre », « canaille » – est révélateur de la pensée des surréalistes. Ceux-ci reprochent en quelque sorte à Paul Claudel d'être la représentation de ce

⁴² *Tropiques. Op. cit.* : VI.

⁴³ « Lettre ouvert à M. Paul Claudel ambassadeur de France au Japon », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives : 1922-1939*, vol. 1. José Pierre. Paris : Le Terrain Vague, 1980 : 50.

qu'ils haïssent au plus haut point, c'est-à-dire de prêcher la parole de l'Évangile et de diffuser les valeurs occidentales dans des civilisations orientales encore non atteintes par l'aliénation des valeurs morales. En somme, bien que se revendiquant poète, il est, pour les surréalistes, l'inverse du poète qui se doit, non pas d'enfermer l'esprit mais de le libérer de toutes ses chaînes. Faire mention de Paul Claudel aux côtés des surréalistes peut donc paraître quelque peu osé mais de façon générale, nous constatons que les auteurs auxquels fait référence Césaire sont bien plus proches de ceux adulés par les surréalistes que ceux mentionnés par Senghor. À regarder les caractéristiques de l'œuvre de Mallarmé et de celle de Lautréamont, nous n'avons aucune difficulté à y retrouver des concepts qui rappellent fortement ceux vantés par les surréalistes. Intéressons-nous tout d'abord à Mallarmé. Voici ce qu'en dit Michel Mourre :

Ce n'est pas une doctrine littéraire que Mallarmé vient de trouver, mais bien une véritable religion, essentiellement mystique, impliquant le passage de l'univers quotidien, limité et voilé, à la reconnaissance et à la « jouissance » d'« un Cosmos organisé sous le signe de la Beauté ». ⁴⁴

Étonnant comme les mots employés par Michel Mourre lui-même font écho à l'une des plus célèbres phrases d'André Breton, surtout si l'on tend à rapprocher le terme « voilé » de celui de « Beauté ». L'association d'idée nous conduit alors presque automatiquement à la phrase suivante : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. »⁴⁵ Finalement, les termes utilisés par Michel Mourre ne sont peut-être pas si innocents dans la mesure où l'on sait l'importance que les surréalistes ont accordée à Mallarmé. Tout comme ils ont mis à l'honneur Lautréamont, Isidore Ducasse de son vrai nom. Le surréaliste à l'avoir le plus adulé est sans conteste Philippe Soupault. La preuve en est qu'il lui consacra un essai dans lequel, à travers la présentation de la vie de l'auteur, Soupault chante la louange de l'homme. Il lui associe tout ce qui orientera la pensée surréaliste, à commencer par le combat pour la liberté. Aux yeux de Philippe Soupault, Lautréamont paraît comme le « libérateur » : « Il porte plus haut que n'importe quel homme qui vécut, cette immense flamme qu'on appelle liberté. »⁴⁶ Tout comme les surréalistes, Lautréamont s'oppose à l'Europe : « Ce qui est incalculable, ce sont les dangers que les

⁴⁴ Michel Mourre. « Mallarmé », in *Dictionnaire des auteurs III. Op. cit.* : 252.

⁴⁵ André Breton. « L'Amour fou », in *Œuvres complètes, 2. Op. cit.* : 687.

⁴⁶ Philippe Soupault. *Lautréamont*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'Aujourd'hui », 1960 : 35.

Chants de Maldoror font courir à ce monde misérable, étrangement triste que l'on nomme pour quelques années encore Europe. »⁴⁷ et à la religion :

Il avait un ennemi, Dieu, qu'il connaissait bien, dont il bafouait l'orgueil, dont il se moquait. Car celui que *Maldoror* hait surtout c'est celui qu'il nomme le créateur, Dieu. Il le traîne littéralement dans la boue. Rien ne lui paraît plus hypocrite, plus atroce que cette croyance en un dieu ou une providence.⁴⁸

À lire la description que Soupault fait de Lautréamont, nous comprenons aisément qu'il ait séduit d'abord le jeune poète qu'était Philippe Soupault, puis enchanté André Breton par la suite.

Les paroles de Césaire, jointes aux remarques que nous venons de faire, soulèvent un point intéressant qui révèle une approche qui conduit à attribuer les similitudes entre l'écriture surréaliste en France et la poétique des écrivains noirs, plus particulièrement celle de Césaire, celle de Senghor et peut-être même celle de U Tam'si, sur le compte de références littéraires de base communes. C'est en tout cas ce que semble vouloir dire Césaire en concluant : « Ma poésie, par conséquent, ne sortait pas des *Manifestes du surréalisme* de Breton, mais des courants qui préparaient déjà le surréalisme. »⁴⁹

Tous ces écrivains partent d'une esthétique renouvelée qui est celle, plus particulièrement de Rimbaud, et optent pour une ligne morale également commune, à savoir la libération de l'Homme. Ainsi, ils ont pu développer indépendamment une écriture, à la fois différente dans sa pratique, et similaire dans ses résultats. En effet, Césaire et plus particulièrement Senghor s'accordent à souligner une approche de l'écriture, notamment de l'accession à la vision surréaliste, différente de celle des surréalistes français. À en croire le témoignage des écrivains noirs de notre corpus, le surréalisme français s'opposerait au surréalisme africain de par son côté empirique ; les Africains auraient accès au surréalisme de façon innée.

⁴⁷ *Ibid.* : 28.

⁴⁸ *Ibid.* : 29.

⁴⁹ *Tropiques.Op. cit.* : VI.

b. Surréalisme inné contre surréalisme empirique

Définissant le surréalisme négro-africain par opposition au surréalisme européen, Senghor écrivait :

Ainsi donc le surréalisme – mieux, le *sous-réalisme* – négro-africain n'est pas empirique comme celui de l'Occident, mais mystique, métaphysique, participant du vitalisme par la symbiose.⁵⁰

La distinction proposée par Senghor semble vouloir nous orienter vers une opposition entre un surréalisme empirique, en Europe, et un surréalisme plutôt inné, en symbiose, ou en harmonie avec l'environnement en Afrique. La question est de savoir jusqu'à quel point, une telle différence est valable.

Il est vrai que lorsque nous pensons au surréalisme tel qu'il a été pratiqué par André Breton et son groupe, il ne nous paraît pas être inné. Nombreux sont les instruments utilisés par les différents membres du groupe pour arriver à une écriture surréaliste. Le plus répandu fut l'écriture automatique, illustrée par *Les Champs magnétiques*, et qui, de plus, marque le début du mouvement. L'automatisme de l'esprit est bien l'un des éléments clefs du surréalisme. La première définition donnée par André Breton au mouvement place la notion d'automatisme au centre du questionnement surréaliste :

SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.⁵¹

Parvenir à l'écriture surréaliste nécessite donc, premièrement de se détacher de tout contrôle intérieur et extérieur sur son esprit, afin de pouvoir retrouver une pensée détachée des valeurs inculquées par notre milieu culturel, et par la société qui nous a vus naître. Afin de retrouver cet état, que nous pourrions appeler primitif, de la pensée, les surréalistes français, persuadés d'être formatés, transformés, voire pervertis par la société, et plus particulièrement

⁵⁰ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Le Seuil, 1977 : 96.

⁵¹ André Breton. « Manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 328.

par la société bourgeoise, ont recours à des subterfuges, ou plutôt à des instruments de création tels que l'écriture automatique ou encore la retranscription de rêves. En effet, le rêve semble, pour Breton et ses pairs, le seul état où les frontières établies par la société peuvent se briser. André Breton ajoutera en effet à sa première définition :

ENCYCL. *Philos.* 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.⁵²

L'état onirique est tant convoité par les surréalistes qu'ils expérimenteront le rêve éveillé, état surréaliste par excellence, grâce au moyen des techniques de l'hypnose sous l'influence de René Crevel. Les séances s'avèrent très prolifiques mais aussi très dangereuses, tant et si bien que les surréalistes durent y mettre fin comme le rappelle Breton dans un entretien radiophonique :

[...] les raisons que nous avons pu avoir, vers 1920, de prendre quelque distance de l'écriture automatique sont du même ordre que celles qui nous ont mises en garde contre la fréquente répétition des séances de sommeil. [...] L'usage immodéré, au départ, de l'écriture automatique a eu pour effet de me placer, pour ma part, dans des dispositions hallucinatoires inquiétantes contre lesquelles j'ai dû en hâte réagir. [...] Les « sommeils », non seulement provoquaient, sur le plan sensoriel, des désordres du même type mais, en outre, développaient chez certains sujets endormis une activité impulsive de laquelle on pouvait craindre le pire.⁵³

Bien que parfois controversées, ces séances sont la preuve évidente du caractère empirique du surréalisme français tout comme elles sont le témoin d'un désir, non pas tant de créer un nouvel état de perception, que de retrouver un état de compréhension du monde plus originel et inné tel qu'il existe encore, aux dires des surréalistes, chez les enfants, les gens dits atteints de folie et les êtres primitifs.

Si l'on compare ces points avec la manière dont le surréalisme apparaît dans les œuvres des écrivains noirs, il semble en effet que le surréalisme en Afrique revêt un caractère plus inné. Rappelons-le, Césaire prétend faire du surréalisme comme Monsieur Jourdain faisait de

⁵² *Ibid.* : 328.

⁵³ André Breton. « Entretien », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 482.

la prose, c'est-à-dire sans le savoir, sans s'en préoccuper, ce qui implique bien une sorte de capacité naturelle et innée à penser surréaliste. Olympe Bhêly-Quenum justifie le caractère surréaliste de ses œuvres par son état d'Abikou, qui lui confère une capacité particulière de regard sur le monde et les gens. Quant à Tchicaya U Tam'si enfin, Jean-Michel Devésa parle bien d'un surréalisme à l'état sauvage, c'est-à-dire en quelque sorte brut, non conditionné par les codes d'une civilisation ou d'une culture. Il s'agirait d'un surréalisme naturel, non manipulé.

Surréalisme inné et surréalisme empirique : une opposition pertinente ?

Il revient fréquemment dans le discours de Césaire, Senghor et même dans celui d'Olympe Bhêly-Quenum, la conception d'un surréalisme inné. Dès lors, la question est de savoir si, d'une part le surréalisme tel que pratiqué en France est à ce point éloigné de l'inné, et si d'autre part le surréalisme tel qu'il s'exprime à travers les œuvres africaines est à ce point naturel. En d'autres termes, nous nous devons d'étudier une telle problématique selon deux angles d'approche. Le premier prend en compte l'écriture en tant que telle. Difficile de savoir si l'opposition concerne le résultat – et du même coup – la préparation précédant l'œuvre finale, ou si elle vise plutôt l'aspect éthique ou philosophique, du surréalisme. Dans ce cas, il nous faudra observer comment le surréalisme s'intègre, ou non, dans la société où il voit le jour.

Commençons par analyser l'écriture surréaliste à travers l'interrogation de l'inné et de l'acquis. Comme nous l'avons rappelé précédemment, les surréalistes français sont réputés pour l'art de créer des techniques d'écriture permettant de déjouer les barrières imposées par l'esprit : écriture automatique, jeux d'écriture tels que le cadavre exquis, séance d'hypnotisation. Tous ces subterfuges tendent à confirmer les dires de Senghor. L'écriture surréaliste est avant tout une écriture manipulée. Son but est bien de retrouver cet état brut, sans attache morale, mais ses moyens sont empiriques. Même l'écriture automatique s'écarte au plus haut point d'une écriture spontanée lorsque l'on sait l'obsession de Breton à corriger les textes ainsi créés. Néanmoins, toute l'œuvre surréaliste n'est pas à ranger dans cette tendance. Certains surréalistes semblent posséder naturellement une capacité à écrire de manière spontanée, sans préméditation comme semble en témoigner Breton à propos de Philippe Soupault :

Sans doute à cette heure était-il le seul [...] à laisser le poème comme il vient, à la tenir à l'abri de tout repentir. N'importe où [...] il pouvait répondre à la demande d'un poème. Le poème finissait [...] au premier dérangement extérieur. Ce qui résultait d'une telle méthode, ou absence de méthode, était d'intérêt assez variable, mais du moins valait toujours sous l'angle de la liberté, et de la fraîcheur.⁵⁴

Cette description de la façon d'écrire de Soupault n'est pas sans faire penser à ce que dit Senghor à propos de sa propre manière de procéder :

Les poètes gymniques de mon village, les plus *naïfs*, ne pouvaient composer, ne composaient que dans la transe des tam-tams, soutenus, inspirés, nourris par le rythme des tam-tams. Pour moi, c'est d'abord une expression, une phrase, un verset qui m'est soufflé à l'oreille, comme un leitmotiv, et, quand je commence d'écrire, je ne sais ce que sera le poème.⁵⁵

Tout comme avec Soupault, nous retrouvons l'absence de préméditation du poème, c'est-à-dire, ce que Breton appelle l'absence de méthode, dans la mesure où le poème s'écrit au fur et à mesure sans que sa ligne directrice soit prévue avant. Néanmoins, cela ne signifie pas, à l'inverse de Soupault, que Senghor se contente du premier jet et ne le retravaille pas. Dans un autre texte, « Dialogue sur la poésie francophone », il explique d'abord que son inspiration comporte trois moments :

Pour moi, si les deux premiers moments de l'écriture d'un poème, exactement, si ces deux premières versions, me donnent, souvent, l'impression d'être pénibles, comme d'une femme en gésine, la troisième est celle de la joie.⁵⁶

L'enfantement poétique ne se fait donc pas, lui de manière spontanée. Si l'inspiration vient naturellement à Senghor, il semblerait que sa mise en forme nécessite de sa part davantage de travail. Il précise également :

⁵⁴ *Ibid.* : 446.

⁵⁵ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme. Op. cit.* : 222.

⁵⁶ Léopold Sédar Senghor. « Dialogue sur la poésie francophone », in *Œuvre poétique*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1990 : 397.

Pendant ma relecture critique, je voile un peu plus ou dévoile le secret de l'image, je souligne ou atténue les effets du rythme comme de la mélodie.⁵⁷

Le texte final, livré au lecteur ou à l'auditeur a donc été retravaillé, remodelé afin que la forme soit plaisante « au cœur et à l'oreille »⁵⁸. Parvenir à l'état final d'un poème demande aussi plusieurs écritures pour Aimé Césaire comme en témoignent les multiples versions de son texte *Cahier d'un retour au pays natal*. En effet, Césaire publie une première fois son poème dans la revue *Volontés* n°20 parue en 1939 à Paris. Publication qui passe malheureusement inaperçue. En 1941, il en donne une nouvelle édition dans sa propre revue *Tropiques* aux Antilles qui lui permet de déclencher sa rencontre avec André Breton. Touché par le texte, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, André Breton sera à l'origine de deux nouvelles éditions du poème qui seront remaniées et préfacées par lui-même. La première sera publiée aux éditions Brentano's à New York en 1943. La seconde paraîtra cette fois-ci à Paris en 1947 chez Pierre Bordas. Difficile de parler d'une écriture spontanée lorsque l'on compte le nombre de réécritures pour ce seul texte. Néanmoins, ce que semblent relever principalement les auteurs africains, c'est que si surréalisme il y a dans leur œuvre, c'est une sorte de hasard dans la mesure où ils n'ont pas cherché à correspondre aux critères surréalistes. Ce qui peut être décelé comme appartenant à du surréalisme tient plutôt d'une façon naturelle pour eux de percevoir le monde. Senghor explique à ce propos :

Mais ce qui émeut le Noir, ce n'est pas l'aspect extérieur de l'objet, c'est la *réalité*, ou mieux – puisque réalisme est devenu sensualisme – sa *surréalité*.
L'eau l'émeut, non parce qu'elle lave, mais parce qu'elle purifie [...].⁵⁹

La vision du monde des négro-africains serait donc directement symbolique. Cette perception ne pourrait pas être naturelle chez les Européens. Pourtant dans *L'Amour fou*, André Breton relate un événement qui laisse à penser qu'il existe également chez lui une force de vision surréaliste naturelle. Remémorons-nous l'événement en question :

C'est rentré chez moi qu'ayant posé la cuiller sur un meuble je vis tout à coup s'emparer d'elle toutes les puissances associatives et interprétatives qui étaient demeurées dans l'inaction lorsque je la tenais. Sous mes yeux il était

⁵⁷ *Ibid.* : 397.

⁵⁸ *Ibid.* : 397.

⁵⁹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme. Op. cit.* : 70-71.

clair qu'elle changeait. De profil, à une certaine hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche – la courbure de ce dernier aidant – prenait figure de talon et le tout présentait la silhouette d'une pantoufle à la pointe relevée comme celle des danseuses. Cendrillon revenait bien du bal !⁶⁰

André Breton ne fait appel à aucune technique extérieure pour voir dans l'objet qu'il vient d'acquérir aux Puces sa valeur symbolique. Valeur symbolique qui est propre à Breton, dans la mesure où elle dépend d'une frustration due à une commande passée auprès de Giacometti d'une pantoufle de Cendrillon qu'il n'obtint jamais. Certes, une telle précision nous ramène aux théories de Freud et nous éloigne de celles de Senghor. Néanmoins, un tel événement et une telle vision conduisent à penser que tout comme Senghor, et par extension les Africains, les surréalistes français pouvaient avoir accès à la symbolique cachée des choses. S'il y a eu expérimentation, c'est bien plutôt parce que concevoir le monde sous ce regard n'est plus de rigueur dans la société dans laquelle ont vu le jour les surréalistes. Alors que pour les Africains, interpréter symboliquement l'environnement serait naturel dans la mesure où cela fait partie de la culture et de l'enseignement ; en somme, dans la mesure où la société prend en considération cette vision du monde. Nous sommes bien contraints de penser que la distinction entre un surréalisme inné et un surréalisme empirique ne peut être pertinente qu'en regard de la place du surréalisme au sein de la société car en se penchant sur la situation de Senghor lui-même, il est difficile de parler d'une capacité à part entière innée, comme ce serait davantage le cas pour Olympe Bhély-Quenum. En effet, Senghor témoigne du fait que cette perception particulière du monde lui a été inculquée par son oncle Tokô'Waly :

Tokô'Waly mon oncle, te souviens-tu des nuits de jadis quand
s'appesantissait ma tête sur ton dos de patience ?
Ou que me tenant par la main, ta main me guidait par ténèbres et signes ?
[...] Toi Tokô'Waly, tu écoutes l'inaudible
Et tu m'expliques les signes que disent les Ancêtres dans la sérénité marine
des constellations⁶¹

Il y a donc bien eu, à un moment donné, le passage par un apprentissage qui s'est fait par une confrontation avec le monde et par l'intermédiaire d'un élément extérieur à soi. Il est

⁶⁰ André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 702.

⁶¹ Léopold Sédar Senghor. « Que m'accompagnent kôras et balafong », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 36.

en outre une citation de Senghor qui laisse à penser qu'il n'est pas totalement étranger lui-même au recours à l'écriture automatique :

Ce furent, entre 1930 et 1939, les années d'ivresse du Nègre Nouveau en France. Munis des « armes miraculeuses » de l'écriture automatique, plus furieux que mitrailleuses, nous projetions sagaies empoisonnées et couteaux de jet 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 notre ressentiment.⁶²

L'opposition entre l'inné et l'empirique dépend peut-être davantage de la culture et de la société dans laquelle le poète surréaliste évolue. Voir le monde avec un œil surréaliste est plus naturel dans les cultures africaines que dans les cultures occidentales. Dans ces dernières, le surréalisme nécessite des méthodes intermédiaires. Plutôt qu'empirique, nous pourrions parler d'un surréalisme qui demande à être construit ou reconstruit, en somme d'un surréalisme expérimental. Dès lors, nous proposons de nous interroger sur la place du surréalisme dans ces deux cultures et ces deux sociétés que sont la France, l'Afrique - en l'occurrence le Sénégal, le Bénin, le Congo - et la Martinique⁶³. En somme, nous allons essayer de comprendre dans quelle mesure l'écriture développée par les uns et les autres entre en continuité, en discontinuité ou en rupture avec la culture et la société dans lesquelles chacun de ces auteurs évolue.

La pratique du surréalisme dans la culture et la société

Une opposition tranchée et nette apparaît clairement entre le surréalisme français et le surréalisme africain lorsqu'il s'agit de les rapprocher de leur contexte culturel. En effet, dans le cas des surréalistes français, nous notons une violente opposition avec ce qui définit la société, notamment la société occidentale, alors que pour les surréalistes africains, le surréalisme paraît davantage être une revalorisation des valeurs de leur société.

Le mot seul de « société » semble faire frémir les surréalistes. Breton, Aragon, Soupault ou encore Leiris ne se privent pas pour le dénigrer surtout lorsqu'il devient le symbole de

⁶² Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme. Op. cit.* : 84.

⁶³ La Martinique est associée ici à l'Afrique dans la mesure où Aimé Césaire, classé dans la littérature africaine, a tenté d'en dévoiler ses caractéristiques nègres.

l'Occident. Assez fréquente est l'image d'une société périmée, en décomposition et renfermée sur elle-même. Aux yeux des surréalistes, la société occidentale semble ne pas vouloir évoluer. Leiris parle d'une « société pourrie, cramponnée désespérément à ses anciennes valeurs... »⁶⁴. Dans un dialogue surréaliste basé sur le système du jeu des questions/réponses « Qu'est-ce que... ? C'est... », à la question d'André Breton : « Qu'est-ce que la société ? », Benjamin Péret répondait : « C'est de la moisissure. »⁶⁵.

Lorsque les surréalistes parlent de société, il faut l'entendre avec toutes les valeurs que celle-ci recouvre, à savoir le travail, la Patrie, la religion, les valeurs morales ou encore la famille. Aragon offre une vision poétique de ce qui, aux yeux des surréalistes, apparaît comme un chaos :

J'ai vécu dans l'ombre d'une grande bâtisse blanche ornée de drapeaux et de clameurs. Il ne m'était pas permis de m'éloigner de ce château, la Société, et ceux qui montaient le perron faisaient sur le paillason un affreux nuage de poussière. Patrie, honneur, religion, bonté, il était difficile de se reconnaître au milieu de ces vocables sans nombre qu'ils jettent à tort et à travers aux échos.⁶⁶

La société est ici symbolisée par un château, lieu qui certes peut faire rêver mais qui évoque également une époque passée et désuète associée à un temps encore conservateur des valeurs instaurées par les gens de la haute société. L'image de ce château n'est d'ailleurs pas encourageante. Assimilé à une prison qui empêche de voir le jour, la vérité, ou à tout le moins sa vérité, ce château est caractérisé par sa poussière, poussière à la fois effrayante et symbolique d'un lieu immobile, réfractaire à tout changement et à tout nettoyage, autrement dit à toute remise en question et à tout bouleversement. Les valeurs qui le définissent sont « sans nombre », encombrantes et sans signification profonde puisqu'elles se « jettent à tort et à travers aux échos ». Pour le poète en tout cas, ces valeurs ne trouvent pas d'écho en lui. Elles sont vides de sens et ne coïncident pas avec ses propres valeurs.

C'est à travers la figure noire, que la critique de la société européenne apparaît le plus souvent chez Philippe Soupault. Son personnage Ralph Putnam en fait une description guère plus encourageante que le château d'Aragon :

⁶⁴ Michel Leiris. *Miroir de l'Afrique*. Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 1996 : 838.

⁶⁵ André Breton. « Alentours I », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 535.

⁶⁶ Louis Aragon. « Une vague de rêve ». *Op. cit.* : 84.

J'ai vu l'Europe. J'ai vu les flammes de l'Europe et la tempête qui lui donne l'assaut. J'ai vu la rage de tout cet occident vaniteux et son orgueil, la plus belle horloge du monde. J'ai vu le sang.⁶⁷

Ralph Putnam nous fait le portrait d'une société infernale, personnifiée par les caractères humains peu glorieux que sont la vanité et l'orgueil. La société meurtrière qu'est l'Europe est pourtant celle qui dirige le monde.

On le comprendra, le but des surréalistes en France est donc plutôt de renverser la société telle qu'elle est construite, de mettre à mal ses valeurs, de provoquer ses traditions et d'imposer leurs propres priorités. Anna Lo Giudice résume ce point ainsi :

Les surréalistes refusent d'une façon globale et intransigeante toute la culture qui a provoqué, soutenu ou seulement supporté la Première guerre mondiale. [...] La morale nouvelle doit se constituer à travers la conciliation des trois points forts du surréalisme : Liberté, Amour et Poésie. Nous avons vu que l'amour est un principe subversif, mais il est aussi un point de repère moral.⁶⁸

En effet, les surréalistes ne se contentent pas de démonter ce qui est à la base de la société occidentale. Ils proposent également d'autres points de repère que sont entre autres la liberté, l'amour et la poésie. C'est pourquoi, nous proposons d'approfondir ces différents points ultérieurement puis de les confronter avec la vision que se faisaient les écrivains africains de ces mêmes thèmes. Pour le moment, nous souhaitons rester concentrer sur la question du rapport avec la société et nous intéresser au regard africain sur cette question.

Si les auteurs africains s'accordent avec les surréalistes français pour accuser la société occidentale, Senghor écrira : « "Se revendiquer comme noir", c'était, avant tout, tourner le dos aux valeurs de l'Occident apprises à l'école : à la Technique, à la Science, à la Raison. »⁶⁹, concernant les valeurs de leur propre société, ils semblent plutôt vouloir les revaloriser. Et c'est bien ce qu'il est aussi possible de comprendre à travers la citation de Senghor. Se revendiquer comme noir par opposition à l'homme blanc, c'est d'une certaine façon se raccrocher aux valeurs africaines pour se détacher de celles de l'Occident, du moins de l'Occident colonisateur comme le précise Baïdi Dioum dans un essai sur Senghor :

⁶⁷ Philippe Soupault. *Le Grand homme*. Paris : Lachenal & Ritter, coll. « J'ai lu », 1981 : 57-58.

⁶⁸ Anna Lo Giudice. *L'amour surréaliste*. Paris : Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009 : 19.

⁶⁹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 134.

Les poètes de l'*Anthologie*⁷⁰ rejettent ainsi les valeurs clés au nom desquelles l'Europe s'est arrogé le droit d'asservir les peuples noirs et de jeter le discrédit sur leur culture.⁷¹

Les auteurs africains semblent utiliser le surréalisme comme un moyen de retour profond à leurs racines ou comme un moyen de mieux comprendre leur histoire, leur culture. Le mouvement surréaliste français semble avoir donné, du moins à Césaire et à Senghor, les outils pour faire ce voyage au cœur de leur civilisation. Lilyan Kesteloot note à ce propos : « Il est certain que Senghor comme Césaire ont dû découvrir l'art nègre à Paris et singulièrement à travers les surréalistes et les collectionneurs. »⁷² Deux tendances peuvent être notées pour ce rapport du surréalisme avec l'Afrique. La première, qui coïncide avec la remarque de Lilyan Kesteloot, consiste donc en un cheminement qui aurait conduit les écrivains noirs vers leurs origines. Nous avons déjà pu le constater avec la citation suivante d' Aimé Césaire :

Il y a un moi antillais, un moi profond, recouvert de toutes sortes de couches plus ou moins superficielles, et c'est ce moi profond que je voulais retrouver. C'est pour ça que parmi toutes les doctrines littéraires, j'ai choisi le surréalisme.⁷³

Un tel témoignage montre bien comment le surréalisme est employé ici dans un sens opposé à l'utilisation qui en est faite par les surréalistes français. Il ne permet non pas de s'éloigner de sa propre culture mais au contraire de la retrouver et de retourner à ses sources. C'est en somme ce qu'évoque, de façon plus sobre, Senghor lorsqu'il écrit : « La Révolution surréaliste, vous le devinez, aura seul permis à nos poètes d'exprimer la Négritude en français. »⁷⁴ Une différence toutefois est à noter avec l'approche césairienne. Senghor ne voit pas tant le surréalisme comme un outil pour explorer son moi nègre mais bien plus comme un outil linguistique. Il permet de trouver un mode d'expression dans la langue française qui facilite la traduction de la pensée et l'esthétique négro-africaines. Le surréalisme français apparaît donc comme un outil de transcription du surréalisme africain.

⁷⁰ Baïdi Dioum fait ici référence à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor.

⁷¹ Baïdi Dioum. *Op. cit.* : 140.

⁷² Lilyan Kesteloot. *Histoire de la littérature négro-africaine. Op. cit.* : 39.

⁷³ Patrice Louis. *Op. cit.* : 53.

⁷⁴ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme. Op. cit.* : 142.

Il ressort de cette confrontation un accord évident pour le dénigrement de la culture occidentale mais cela ne permet pas de définir comme similaires les rapports du surréalisme en France et en Afrique avec la société. Dans le premier cas, il s'agit de s'opposer à sa propre culture, alors que dans le second cas il est question de revalorisation de sa propre société et de sa propre culture. Avec les surréalistes français, être surréaliste, c'est se démarquer de la société, tandis qu'avec les écrivains noirs, être surréaliste, c'est tout simplement rester dans la continuité des valeurs intégrées à sa société.

Il est possible néanmoins de trouver deux points de rapprochement entre ces deux états qui, certes ne suffisent pas à les assimiler, mais permettent de les faire se retrouver. Qu'il s'agisse des écrivains en France ou de ceux venus d'Afrique, l'écriture surréaliste semble avoir le même objectif, à savoir provoquer une prise de conscience. André Breton va même jusqu'à parler de « crise de conscience », ayant pour but de provoquer une révolution de l'esprit :

[...] on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave.⁷⁵

C'est bien une révolution de l'esprit que semble produire le surréalisme sur Césaire :

[...] je me disais : « [...] l'intérêt du surréalisme, c'est de foutre en l'air tout le conventionnel. » Mais qu'est-ce que les Martiniquais ont de conventionnel ? Alors je me suis dit : « Foutons en l'air tout le conventionnel, ce français de salon, les imitations martiniquaises de la littérature française, tout ce côté placardé... Foutons tout ça en l'air ! Fouille en toi ! Allez, fouille encore et encore ! Et quand tu auras bien fouillé, tu trouveras quelque chose. Tu trouveras le Nègre fondamental !⁷⁶

La prise de conscience dans le cas de Césaire est avant tout individuelle. Césaire, par le biais d'André Breton et du surréalisme, parvient à se détacher de tout ce qui est conventionnel chez les Martiniquais. Il ne s'agit pas ici de dénigrer sa propre culture mais bien d'en retrouver les valeurs essentielles. En somme, retrouver la négritude des Antillais en la dégagant de ce qui est le symbole de la civilisation occidentale.

⁷⁵ André Breton. « Second manifeste du surréalisme », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 781.

⁷⁶ Patrice Louis. *Op. cit.* : 40-41.

Un second point de rapprochement pourrait être celui de l'acceptation du recours à la violence pour déclencher cette prise de conscience. Du moins, est-ce une possibilité évoquée aussi bien par André Breton que par Léopold Sédar Senghor :

[...] on conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence.⁷⁷

Cependant, l'orientation de cette violence semble différente lorsqu'elle est énoncée par Breton ou par Senghor. Le premier mentionne une violence, symbole de la révolte. Il s'agit de la violence non pas gratuite mais comme signe d'un non conformisme et d'un refus de se plier aux règles de la société. Tandis que pour Senghor, la violence n'intervient que si elle est le dernier recours permettant d'accéder à la liberté :

Nous sommes prêts, s'il le fallait en dernier recours, à conquérir la liberté par tous les moyens, fussent-ils violents.⁷⁸

Nous voyons donc que même lorsqu'il est possible de retrouver des pensées *a priori* similaires, nous sommes contraints de prêter attention aux subtilités des discours des uns comme des autres. Il est finalement plus complexe qu'il n'y paraît de départager entre un surréalisme inné et un surréalisme empirique, tel que le proposait Senghor. Si la différenciation semble de prime abord pertinente, nous avons vite fait de nous rendre compte qu'elle nécessite d'être précisée. Qu'il s'agisse d'étudier la question sur le plan de l'écriture, sur le plan du regard sur le monde comme sur celui de la place du surréalisme dans la société, les frontières entre un surréalisme inné et un surréalisme empirique sont relativement perméables. S'il est vrai que la culture africaine offre une plus grande place à l'apprentissage de la symbolique du monde, il n'en reste pas moins que l'enfant doit passer par l'étape de l'initiation, pour accéder à ces visions. En revanche, il peut arriver que des surréalistes en France parviennent de manière tout à fait naturelle, c'est-à-dire sans recours à la mise dans un état particulier, à une conception surréaliste, ou comme le dit parfois Senghor, surnaturelle, des choses et du monde. Finalement, il est possible de concevoir que des deux côtés de la mer Méditerranée, lorsqu'il y a opposition à une culture, qu'il s'agisse d'une culture imposée ou

⁷⁷ André Breton. « Second manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 782.

⁷⁸ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme*. Paris : Seuil, 1971 : 18.

de la sienne, c'est pour mieux retrouver son état premier, primitif diront certains, son état originel. La révolution et la révolte prônées dans les deux cas sont une invitation à la redécouverte de soi.

c. Surréalisme, religion et magie

Après avoir, elle aussi, analysée la distinction mise en place par Senghor entre le surréalisme européen et le surréalisme négro-africain, Lilyan Kesteloot parvient à une remise en cause de ses définitions, mais par un biais différent du nôtre :

Pourtant, si la distinction était aussi tranchée que l'affirme Senghor, pourrions-nous encore intégrer aisément certains auteurs noirs au surréalisme négro-africain ainsi défini ? Nous pensons, entre autres à Césaire, que Senghor cite souvent, et qui ne croit pas à un univers de « forces vitales » extérieures à l'homme, mais bien à l'inconscient collectif et freudien.⁷⁹

Son observation ne nous surprend guère car jusqu'à présent nous avons pu remarquer que, par rapport au surréalisme, Césaire et Senghor ne se situaient absolument pas sur le même plan. Bien plus proche du mouvement français, Césaire a forcément été plus influencé par lui, à moins que dès le départ son esprit n'ait été plus réceptif à leur discours car déjà orienté dans une direction similaire. Dans tous les cas, Lilyan Kesteloot tente de réorganiser la division du surréalisme en tenant compte, non plus de la nationalité des auteurs mais de leur rapport à la religion, à concevoir au sens large du terme :

Mais on rencontre également en Afrique une mentalité magique : l'homme, au moyen de rites et de pratiques précises, essaye de *contraindre* les puissances vitales, de les domestiquer à des fins personnelles ou communautaires. Or, nous découvrons dans le surréalisme européen de nombreuses traces d'une même croyance au pouvoir de la magie. La parole, l'image, l'objet, bref tous les moyens d'expression peuvent servir non seulement à révéler les forces de l'Inconscient, mais aussi à les utiliser pour transformer le monde ou se changer soi-même (alchimie du verbe). Dès lors, au lieu d'opposer le surréalisme négro-africain au surréalisme européen sous

⁷⁹ Lilyan Kesteloot. *Histoire de la littérature négro-africaine*. *Op. cit.* : 101.

prétexte que le premier seul accepte l'existence d'un univers métaphysique, ne serait-il pas plus intéressant de distinguer à l'intérieur d'un unique surréalisme un courant religieux et un courant magique [...] ? Rien n'interdisant d'ailleurs que ces deux tendances puissent exister tour à tour dans l'œuvre d'un même artiste !⁸⁰

Une telle hypothèse invite à revisiter le rapport des surréalistes français avec la religion et avec la notion de magie, tout comme elle invite à dévoiler ces mêmes rapports avec les auteurs noirs de notre corpus. En somme, Elle nous permet de faire une mise au point sur les différentes approches des uns et des autres avec la religion et la magie et de voir en quoi l'une et/ou l'autre se mêlent au surréalisme.

Le surréalisme et la religion chrétienne

Difficile d'évoquer la religion dans le cadre d'un travail sur le surréalisme sans penser au rejet et même à la haine que les membres de ce mouvement éprouvaient à l'égard d'un sujet d'un tel ordre. Il apparaît clairement que Dieu et toute l'institution qui s'est construite autour, la religion et le clergé, sont une entrave à la liberté de l'homme. Ainsi, André Breton résume une telle idée en écrivant :

Il faut, non seulement que cesse l'exploitation de l'homme par l'homme, mais que cesse l'exploitation de l'homme par le prétendu « Dieu », d'absurde et provocante mémoire.⁸¹

Deux tendances semblent se dessiner autour de cette hantise de la religion chez les surréalistes. En toute logique, la première tend à dénigrer tout ce qui évoque de près ou de loin Dieu. Michel Leiris s'en donne à cœur joie dans *Langage, tangage ou Ce que les mots me disent* : « Dieu hideux... »⁸² ou encore dans *Glossaire j'y serre mes gloses* où le clergé « éclaire à l'envers »⁸³, où « prier » devient le synonyme, grâce au jeu de l'anagramme, de « périr »⁸⁴, et enfin où l'archevêque n'est qu'un « rat revêche »⁸⁵. Michel Leiris ne met donc

⁸⁰ *Ibid.* : 101.

⁸¹ André Breton. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » [1942], in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 8.

⁸² Michel Leiris. *Langage, tangage ou Ce que les mots me disent*. Paris : Gallimard, 1995 : 22.

⁸³ *Ibid.* : 80.

⁸⁴ *Ibid.* : 105.

pas la religion à l'honneur en l'identifiant à une institution aux représentants repoussants, à l'apprentissage nocif, où la seule voie offerte est celle de la mort. De toute évidence, la religion n'est pas ici l'endroit idéal pour acquérir sa liberté et retrouver son inconscient.

La deuxième tendance consiste à tourner en dérision ce qui est associé à la croyance religieuse. C'est cette fois-ci dans les textes d'André Breton que nous trouvons les meilleurs exemples. Dans les *Champs magnétiques* nous pouvons lire : « La volonté de grandeur de Dieu le Père ne dépasse pas 4810 mètres en France, altitude prise au-dessus du niveau de la mer. »⁸⁶ L'humour de cette phrase n'en ôte pas moins le caractère critique qui l'accompagne. Aux yeux des surréalistes, Dieu ne peut être si grand qu'on le dit puisqu'il a lui-même de l'idée de grandeur qu'une conception limitée, celle de la hauteur la plus élevée en France, 4810 mètres. Dieu n'est donc pas tout puissant. Mais le texte d'André Breton dans lequel la dérision est la plus frappante est sans aucun doute *Comme il fait beau*. Cette pièce de théâtre parodie la Bible comme suffit à en témoigner la première tirade :

L'ESCARGOT : I. Au commencement la gourmette créa le tabac et l'anthracite.
/ II. Le tabac était informe et glabre. [...] / III. Or la gourmette dit : « Que les plombs sautent ! » et les plombs sautèrent.⁸⁷

Les créations ne sont plus glorieuses et liées au phénomène de la vie. Dieu, tout d'abord n'est plus un être vivant mais un concept matériel : la gourmette, objet que l'on affiche, ostentatoire et symbolique d'une croyance. Cette gourmette crée des éléments nocifs pour l'homme : le tabac et l'anthracite. Créations qui plus est laides ou enlaidies par l'homme, du moins en ce qui concerne le tabac. Tout comme Michel Leiris parlait, à propos du clergé, d'une institution qui éclaire à l'envers, en somme qui obscurcit, le Verbe de la gourmette n'est plus : « Que la lumière soit ! » mais « Que les plombs sautent ! ». En d'autres termes, elle ne permet pas la vie et la vision, mais conduit vers la confusion et la mort. Elle abolit la lumière au sens propre comme au sens figuré puisque l'expression « les plombs ont sauté » peut aussi bien être prise au sens pragmatique que se rapporter à une personne pour signaler qu'elle n'a plus toute sa tête.

Aux dires de Jean-Pierre Biondi, Césaire semble aussi peu attiré par la religion que les surréalistes français : « [...] Césaire a une vision mythique du Nègre et de l'Afrique. Il rompt

⁸⁵ *Ibid.* : 75.

⁸⁶ André Breton, Philippe Soupault. « Les champs magnétiques », in *Œuvres complètes, I. Op. cit.* : 86.

⁸⁷ André Breton. « Comme il fait beau ». *Ibid.* . : 443.

de bonne heure avec un christianisme qu'il assimile à « l'ordre colonial » [...]. »⁸⁸. Il n'en reste pas moins qu'il ne décrit pas avec autant de vigueur les méfaits de ces croyances. Seule sa « Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière », parue dans la revue *Tropiques* n°11, accuse l'Église catholique non seulement de ne s'être jamais réellement opposée à la colonisation mais d'y avoir même contribué et d'en avoir profité :

La vérité est que l'Église catholique s'est tellement acoquinée ; s'est tellement solidarisée avec les classes dirigeantes et exploitantes ; s'est, en même temps, tellement acharnée à désarmer, à « pacifier » les classes exploitées et révoltées, que, preuves historiques en main, on peut affirmer, que le catholicisme en a pris son parti de la servitude humaine.⁸⁹

Pour Césaire, l'Église catholique est donc loin de représenter les valeurs essentielles dont l'une d'elles est la liberté. Afin d'appuyer ses propos, Césaire fait appel à l'histoire, histoire des idées lorsqu'il rappelle que bien avant la chrétienté le concept même de liberté était déjà largement défendu :

Non, ce n'est pas un chrétien, c'est un païen, un grec, qui a énoncé avec le plus de force le principe de l'égalité humaine et de la liberté naturelle.⁹⁰

Césaire préfère donc ne pas s'étendre sur le sujet de la religion. Peu réceptif à ses messages, il opte pour un retrait, expression de refus plus discret que celui employé par les surréalistes français.

Tchicaya U Tam'si fait ressentir un malaise concernant la religion chrétienne. Senghor constate :

Il s'en prend, dans ses poèmes les plus pathétiques, à Sainte-Anne (du Congo) et au Christ, à la religion des pauvres, qui aurait dû être l'espoir des déshérités au lieu de se laisser confisquer par les bourgeois. Sa révolte même exprime le besoin d'une foi, est un cri religieux [...].⁹¹

⁸⁸ Jean-Pierre Biondi. *Senghor ou la tentation de l'universel*. Paris : Denoël, coll. « L'aventure coloniale de la France », 1993 : 27.

⁸⁹ Aimé Césaire. « Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière », *Tropiques* n°11. *Op. cit.* : 115.

⁹⁰ *Ibid.* : 105.

⁹¹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 365.

S'il est un sentiment qui ressort en effet à travers l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si c'est celui de la trahison et de l'âme désemparée face au Christ et à la Chrétienté :

son agonie mon agonie notre agonie ô vierge
mais l'amour n'étant pas une vertu chrétienne
je n'ai été la joie de personne
face au dos des hommes
tous chrétiens tacitement
m'opposant la croix d'un dieu trahi
que je trahis pour être fidèle⁹²

Cette citation n'est qu'une parmi tant d'autres où le thème de la religion et celui de la trahison se recourent. La chrétienté est également synonyme de souillure :

une femme labouree suivie d'oiseaux
[...] et le fouet qu'elle cingle au flanc du temps
rythme une marche solaire

celle qu'un dieu soudard souilla⁹³

En somme la trahison ressentie face à la religion chrétienne tient au fait qu'elle ne semble finalement pas correspondre avec ses propres valeurs. Il est fréquent que Tchicaya U Tam'si l'associe au péché de luxure :

j'ai eu des vocations pénibles
être pape m'a séduit
j'ai bien le goût de la luxure
mais celui de la servitude
me manque et c'est dommage⁹⁴

Dans cet extrait, la religion, tournée en dérision, semble requérir deux qualités essentielles : la luxure – que le poète possède – et la servitude qui le rebute. Par des chemins quelque peu différents, la parole de Tchicaya U Tam'si rejoint en quelque sorte celle d'Aimé

⁹² Tchicaya U Tam'si. « L'étrange agonie », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 122.

⁹³ Tchicaya U Tam'si. « Équinoxiale ». *Ibid.* : 129.

⁹⁴ Tchicaya U Tam'si. « Le forçat ». *Ibid.* : 89.

Césaire associant la chrétienté à l'esclavage, ou tout au moins la représentant comme une entrave à la liberté de l'homme.

À l'inverse, Senghor est resté très lié toute sa vie à la croyance catholique. Sa formation religieuse va de paire avec sa formation scolaire. Très tôt, il est conduit à étudier à l'école de la mission de Ngazobil. L'école étant éloignée de chez lui, il loge chez son demi-frère René et sa femme Hélène. D'éducation catholique, Hélène marquera fortement l'enfant qu'était alors Senghor. Le parcours tant scolaire qu'identitaire de Senghor sera influencé par cette femme. En 1922 ou 1923 – les biographes se disputent la date – Senghor entre au séminaire Libermann. Sa vocation est trouvée, Léopold Sédar Senghor veut rester dans les rangs catholiques. C'est le père Lalouse qui l'empêchera d'assouvir cette vocation en lui barrant l'accès aux études religieuses en France. Si à la suite de cet échec, Senghor a subi une réelle déception, sa vocation chrétienne est si forte, qu'il y restera tout de même attaché toute sa vie durant. Tout comme Senghor, Olympe Bhêly-Quenum revendique sa chrétienté mais une chrétienté plus libre, à tout le moins plus détachée et plus métissée :

Chrétien mais laïc, je suis un homme extrêmement indépendant dont les convictions chrétiennes sont autant les siennes que ses engagements maçonniques. Le respect que je dois à la religion de ma mère, le Vodou, est aussi très important.⁹⁵

Anicette Quenum parle d'ailleurs au sujet de l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum d'« une expression qui se veut transreligieuse et transculturelle. »⁹⁶

La religion n'est donc pas tant en soi un point déterminant pour différencier le surréalisme en France et le surréalisme en Afrique. Si l'on compare le rapport entretenu entre les différents surréalistes, ou « surréalisants », et l'institution religieuse, nous nous rendons compte que l'opposition s'établit une fois de plus entre les surréalistes français et la pensée senghorienne, voire celle d'Olympe Bhêly-Quenum qui se démarque encore un peu de par ses diverses cultures religieuses. Seulement, lorsque Lilyan Kesteloot parlait de surréalisme religieux, ce n'est sûrement pas uniquement en référence à la religion chrétienne qu'il fallait le concevoir. Léopold Sédar Senghor et Olympe Bhêly-Quenum sont également très attachés

⁹⁵ « Entretien avec Olympe Bhêly-Quenum », in *Les Echos du jour* n°1252 [en ligne]. Référencé du 31 mars 2011. <http://obhelyquenum.com/interview/entretien-avec-olymp-bhely-quenum.html>

⁹⁶ Anicette Quenum. « Récit initiatique et expression mystique dans l'oeuvre d'Olympe Bhêly-Quenum » [en ligne]. Référencé du 31 mars 2011. <http://www.obhelyquenum.com/documents/recit-initiatique-et-expression-mystique--dans-loeuvre-dolymp-bhely-quenum.html>

aux croyances liées à leur culture, à savoir réciproquement l'animisme et le culte vodun ; André Breton constatant fort à propos :

Il est, selon moi, admirable et à tout jamais exemplaire que les *mystères* de l'animisme africain, dont [...] les traditions orales ont été transmises au paysan haïtien par ésotérisme, que ces traditions, dis-je, aient réussi à primer en les englobant purement et simplement les mystères de la religion chrétienne, qui était celle de l'opresseur.⁹⁷

Cette constatation est le reflet même de la pensée de Senghor et de Bhély-Quenum pour qui croyance chrétienne et croyances traditionnelles ne sont pas contradictoires, ne s'excluent pas l'une l'autre.

Du surréalisme dans les religions africaines : Animisme et Vodun⁹⁸

Il peut être intéressant de voir si l'animisme et le culte vodun peuvent comporter en eux l'essence du surréalisme et si tel est le cas, quelle en est sa forme.

En définissant les caractéristiques de l'art négro-africain, dont fait partie le surréalisme négro-africain, Léopold Sédar Senghor, fait un rattachement avec l'animisme. Il explique ceci :

L'Animisme [...] consiste, en un mot, dans l'intuition d'un monde surréel, où l'homme est lié, d'une part, à l'homme [...], d'autre part, à Dieu par la médiation des Esprits-Ancêtres.⁹⁹

L'intuition du monde surréel semble être l'un des éléments clés qui rapproche la croyance animiste du surréalisme. Nous retrouvons par ailleurs, dans la notion d'intuition, cette idée d'un accès au monde surréel ancré en soi, inné. En revanche, le but final de l'animisme étant de permettre la liaison entre l'homme et Dieu, nous aboutissons sur un élément bloquant cette fois-ci la mise en parallèle avec le surréalisme français, pour qui le but n'est pas la communication avec l'au-delà, mais bien plutôt avec son intériorité propre et

⁹⁷ André Breton. « Le surréalisme », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 152.

⁹⁸ Le mot « vodun » possède plusieurs orthographes dont « vodou », « vaudou ». Nous utiliserons l'orthographe utilisée dans ce titre pour deux raisons. Premièrement, elle renvoie au mot d'origine « vodum » ou « vodun ». Deuxièmement, c'est le terme usité par Olympe Bhély-Quenum dans ses entretiens.

⁹⁹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 72.

enfouie. Si l'animisme tend donc vers l'extériorité, le surréalisme serait plutôt affaire, dans un premier temps, d'intériorité. Michel Leiris, qui est sans doute celui qui a montré le plus d'intérêt pour les cultures africaines, définit l'animisme comme étant un « [...] ensemble de conceptions et de pratiques axées sur la croyance en l'animation du corps humain par des principes qui lui survivent, ainsi qu'en l'attachement aux constituants les plus visibles du milieu au sein duquel il se meut [...] »¹⁰⁰ Pas d'accès au monde surréel dans la définition de Leiris. Sous ses mots, l'animisme ne présente plus de liens perceptibles avec le surréalisme. S'il est lié à « des principes » dont il est difficile d'en définir la constitution, c'est par rapport aux éléments « les plus visibles » que le lien s'établit. Nous avons le sentiment avec la définition de Michel Leiris de sortir du domaine de ce que nous pourrions appeler, pour imiter Senghor, le « sur-visible », en somme le surréel, pour rester dans un monde plus concret qu'est celui du « visible ».

Le culte vodun n'est finalement pas si éloigné de l'animisme dont il intègre les principes. Le vodun est une religion composite. Elle intègre les principes animistes dans la mesure où chacun des saints voduns habite tous les éléments de la nature, et s'approprie quelques éléments catholiques, principalement les icônes qui permettent de rendre visuels leurs propres saints : les *loas*. Certains principes laissent entrevoir des passerelles possibles avec le surréalisme bien qu'en les regardant de plus près ils ne soient pas totalement assimilables. Ainsi, si le vodun possède bien un Dieu, Dieu fortement décrié par les surréalistes comme nous l'avons vu précédemment, celui-ci n'a pas de valeur morale :

Dans la religion africaine, même si la notion de l'Être Suprême existe, elle ne prévaut pas. Certes, l'idée est admise qu'un Être Suprême, créateur de toutes choses, et auteur des phénomènes atmosphériques, détient beaucoup de choses dans ses mains utiles à l'homme, mais celui-ci vit cependant désintéressé du sort des vivants, étranger à leurs problèmes, indifférent à leurs angoisses, sans prendre parti de telle ou telle famille, ou tel clan. [...] Ce n'est donc pas un Dieu moral, mais une force cosmogonique, la première force énergétique de l'univers [...].¹⁰¹

Le Dieu vodun ne possède donc pas l'un des défauts principaux que les surréalistes associent au Dieu chrétien et qui consiste à enfermer l'esprit dans des valeurs morales qui,

¹⁰⁰ Michel Leiris. « Afrique noire : La création plastique », in *Miroir de l'Afrique. Op. cit.* : 1250.

¹⁰¹ Pierre Macaire. *Le Vaudou et les religions africaines du Nouveau Monde pour tous*. Louic : Le Plein des Sens, coll. « Voir plus loin », 2008 : 8-9.

pour eux, sont restrictives. Autre élément intéressant, le rêve occupe une place notoire dans le culte vaudou :

Durant le sommeil, le rêve, l'ombre quitte son habitacle et pénètre dans le monde invisible où elle rencontre les Esprits. De cette communication on peut tirer certains enseignements sur leurs actions, en analysant les messages qu'ils font parvenir à la personne concernée.¹⁰²

Cependant, il est clair que la valeur du rêve diffère de celle que les surréalistes lui confèrent. Le rêve dans le culte vodun permet l'accession à ce que Senghor appelle l'Au-delà, le monde du surréel. Il ne s'agit plus du surréel par l'abolition des liens de l'esprit mais du surréel comme étant un monde parallèle où une autre forme de vie existe. Ce serait le propre de la religion vodun de concevoir le monde constitué de différents mondes parallèles :

La religion vodou contient une vision du monde, un *Weltanschauung*¹⁰³, un univers composé de dimensions multiples, dont l'une d'elles constitue notre réalité de tous les jours.

Autre élément qui éloigne du concept surréaliste, le rêve permet, dans le cadre du vodun, la communication avec les Esprits, autrement dit les morts. Or André Breton lui-même réfute la possibilité d'une communication entre les vivants et les morts :

En ce qui me concerne je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts.¹⁰⁴

Malgré ces écarts entre le culte vodun et le surréalisme français, André Breton, qui n'a eu accès à cette religion que de façon externe, garde de l'expérience vodun un souvenir marqué. Si André Breton reconnaît ne pas percevoir le sens profond des rituels voduns, il raconte comment Pierre Mabille réinvestit avec facilité le culte et plus généralement les valeurs de toutes ces civilisations étrangères :

¹⁰² *Ibid.* : 11.

¹⁰³ « *Weltanschauung* » est une expression allemande que nous pourrions traduire par « vision du monde ». Elle évoque l'idée d'une « vue métaphysique du monde, conception globale de la vie, de la condition de l'homme dans le monde » [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/weltanschauung>, 2009, [référéncé du 4 juillet 2011].

¹⁰⁴ André Breton. « Les pas perdus », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 276.

[...] ce qui, venant de Pierre Mabille, m'a comblé alors, c'est, comme lorsqu'il poussait la porte du houmphor*¹⁰⁵, sa faculté, par-delà tous les obstacles de rang, d'origine, de culture, d'être de plain-pied avec des ensembles ethniques si foncièrement différents de celui auquel il appartenait, de communier d'emblée avec leurs aspirations et de savoir en tirer profit en les faisant contribuer à son perfectionnement intérieur.¹⁰⁶

Le culte vodun peut permettre, selon ce qu'en observe André Breton, d'approfondir son intériorité. Il est une passerelle possible vers la voie du surréalisme.

Animisme et vodun sont donc deux religions dont les signes extérieurs évoquent fortement les valeurs surréalistes mais dont les croyances et les symboles marquent une différence non négligeable. Si surréalisme religieux il y a, il n'est en rien comparable avec le surréalisme pratiqué par André Breton et ses confrères, pour qui le monde surréel est intégré au monde réel, sans changement de dimension, et pour qui la communication avec les morts n'est pas le but final. L'animisme ainsi que le vodun sont bien la croyance du surréel à travers le (ré)investissement de la nature par les Esprits alors que pour les surréalistes français le monde surréel correspondrait davantage au (ré)investissement de la nature – à prendre au sens large – par son intériorité la plus enfouie.

Le surréalisme magique

Après avoir analysé ce qui pouvait définir le surréalisme religieux, nous nous proposons de faire de même avec l'autre volet suggéré par Lilyan Kesteloot, à savoir le surréalisme magique. Il nous faudra, dans cette optique, établir la comparaison entre la notion de coexistence de la magie et du surréalisme telle qu'elle se met en place dans le discours d'Aimé Césaire, et dans celui des surréalistes français.

Louis Aragon définit la surréalité dans les termes suivants :

La surréalité, rapport dans lequel l'esprit englobe les notions, est l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie, du rêve, de la folie, des

¹⁰⁵ Tous les mots suivis d'un astérisque sont expliqués dans le lexique en Annexe 1.

¹⁰⁶ André Breton. « Pont-Levis », in *Œuvres complètes*, 4. *Op. cit.* : 1007.

ivresses et de la chétive vie, ce chèvrefeuille tremblant que vous croyez
suffire à nous peupler le ciel.¹⁰⁷

Il est intéressant de noter que pour Aragon, le surréalisme a partie liée avec les religions, ce qui permet d'attester l'hypothèse énoncée par Lilyan Kesteloot. Surréalisme et religion ne sont donc pas contradictoires à condition de percevoir le terme de « religion » dans un sens global. En effet, nous avons vu précédemment que les surréalistes se plaçaient contre la religion, du moins la religion chrétienne et catholique. Les cultes religieux voduns et animistes sont approuvés par les surréalistes parce qu'ils présentent un caractère magique. La religion peut être vue comme un « système de croyances et de pratiques » permettant de relier un groupe social à « un principe supérieur ». La religion peut donc être indépendante de Dieu. Les origines de ce mot impliquant des sens non liés à l'idée d'un être créateur mais plus à un état d'esprit. *Religio*, *relegere* et *religare* veulent respectivement dire : attention scrupuleuse ou vénération, recueillir ou rassembler, relier. Le mysticisme vers lequel se tournent les surréalistes après la Seconde Guerre mondiale peut justement être perçu comme étant à cheval entre la religion et la magie. Les deux termes que sont « magie » et « religion » sont utilisés par Aragon sous leur forme plurielle, ce qui ouvre la porte à une surréalité universelle, tout au moins non exclusive ouverte aux expériences diverses et aux acceptions variées de ces deux mots. La question dès lors est de savoir quelle surréalité s'exprime à travers la magie.

Surréalisme et magie sont incontestablement associés. Le terme même de magie semble pouvoir aussi bien s'adapter à la conception africaine du mot qu'à la conception française. Le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert* en propose les deux définitions suivantes : « Ensemble des procédés d'action et de connaissance, à caractère secret, réservé, dans les sociétés "primitives". » puis : « Influence vive, inexplicable, qu'exercent l'art, la nature, les passions. » La première définition rappelle de près les propos de Senghor pour lequel la connaissance du monde caché, secret, passe par l'apprentissage d'un regard et d'un langage particulier. La seconde définition n'est pas sans évoquer l'importance accordée par les surréalistes à ces trois éléments que sont l'art, la nature et les passions. Éléments autour desquels semblent tourner leurs préoccupations. Un surréalisme magique aussi bien lié à l'idée de conte et de merveilleux, qu'à une magie du monde, peut donc paraître comme point de rencontre entre les surréalistes français et les surréalistes africains.

¹⁰⁷ Louis Aragon. « Une vague de rêves », in *Œuvres poétiques complètes*, 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 : 88.

André Breton consacre à la notion même de magie un essai intitulé tout simplement *L'Art magique* dont le titre du dernier chapitre, « La Magie retrouvée : le surréalisme », est révélateur de l'intérêt porté par les surréalistes à la magie. Dans ce chapitre, André Breton écrit :

Le seul fait que le terme de « magie quotidienne » ait prévalu pour désigner le phénomène [...] de la rencontre *subie* en vertu des lois du « hasard objectif » que Breton déclare être « le problème des problèmes », prouve que la courbe qui, d'une négation idéaliste, éperdue, des modes de penser et d'agir d'il y a trente ans, a mené le mouvement jusqu'à l'intérêt dont témoignent, envers la magie et les disciplines environnantes (alchimie, etc.) la plupart des textes surréalistes depuis *Arcane 17*, est loin d'avoir été tracée par le caprice, mais qu'elle témoigne d'une nécessité intérieure de plus en plus intensément ressentie.¹⁰⁸

Il est nécessaire de tirer de cette citation deux éléments significatifs. Le premier témoigne du fait que l'idée de magie n'a rien à voir avec l'artifice ou l'illusion mais qu'elle est partie prenante de notre vie quotidienne. Elle est donc présente dans l'environnement qui nous entoure ainsi que dans les êtres qui nous côtoient ou encore dans les événements que nous vivons. Le second élargit le champ de la magie à celui des phénomènes d'ésotérisme. La référence à *Arcane 17* en est l'exemple parfait puisque le titre même de cet ouvrage fait écho au tarot divinatoire dont l'arcane 17 représente les étoiles.

La liaison entre le surréalisme, ou la surréalité pour Aragon, et la magie s'opère à travers des éléments de la vie quotidienne, à travers des états ou des véhicules particuliers dont la poésie fait partie.

S'il y a magie dans l'œuvre d'Aimé Césaire, il semblerait que ce soit justement davantage dans ses poèmes. C'est du moins ce que suggère Aristide Maugée lorsqu'à propos de l'écriture d'Aimé Césaire il écrit :

Rythme de tam-tam, dans l'ensorcellement de la forêt, à l'incantation
magique du Dieu de la Mort.
« Kolimbo goutte de nuit au cœur jaune de pensée
Kolimbo aux larges yeux de cassave claire
Kolimbo milan de feu tassé dans l'oreille des années

¹⁰⁸ André Breton. « L'Art magique », in *Œuvres complètes*, 4. *Op. cit.* : 287-288.

Kolimbo

Kolimbo

Kolimbo

Dans les tourbillonnants beuglements des cécopries. »¹⁰⁹

Le poème à lui tout seul est magie, son rythme évoque celui des incantations divinatoires avec l'anaphore répétée six fois de suite « Kolimbo ». Cette magie du rythme, du poème rappelle donc la surréalité d'Aragon tout en attestant encore une fois les dires de Lilyan Kesteloot selon lesquels surréalisme religieux et surréalisme magique ne s'excluent pas l'un l'autre et qu'un auteur peut avoir un pied dans chaque selon les textes ou les moments de sa vie. Il semblerait que Césaire, bien que classé par Lilyan Kesteloot dans le surréalisme magique ne soit pas à détacher absolument du surréalisme religieux puisqu'à travers la magie présente dans son rythme poétique il appelle à la communication avec les divinités.

Nous constatons donc que si surréalisme magique il y a, il ne s'exprime pas de la même manière pour tous. Lorsque André Breton pense magie, si une part de cette pensée peut être raccrochée à certaines pratiques ésotériques, c'est principalement à la magie telle qu'elle apparaît dans les événements du quotidien et telle qu'elle s'exprime à travers certaines personnes qu'il fait référence. Cette accession à l'essence magique du monde peut être rendue dans les œuvres artistiques et poétiques. Pour Louis Aragon, la magie est l'un des éléments à travers lequel s'exprime la surréalité. Il semblerait que ce soit l'inverse pour André Breton qui définit le surréalisme comme un retour à la magie donc comme un moyen d'exprimer la magie du monde. Quant à lui, Aimé Césaire ramène à une autre conception magique, celle du rythme, celle des rites, à travers des formules poétiques proches des formules incantatoires. C'est donc le mot lui-même qui devient le transfert de la magie.

L'opposition entre surréalisme magique et surréalisme religieux est intéressante dans la mesure où elle permet d'englober des pensées surréalistes différentes voire opposées. Néanmoins, elle nécessite d'être utilisée avec parcimonie car au sein même des termes « religieux » et « magie » des divergences non négligeables peuvent se faire jour. Une telle répartition des surréalistes implique donc de préciser pour chacun d'entre eux ce qu'il faut entendre par « magique » ou « religieux ». Nous avons pu voir depuis le début de ce travail combien il est difficile pour les auteurs africains de départager ce qui est surréaliste de ce qui

¹⁰⁹ Aristide Maugée. « Aimé Césaire : poète », *Tropiques* n°5 [avril 1942]. *Op. cit.* : 18.

est habitude traditionnelle et culturelle tant et si bien que l'idée de surréalisme semble être un élément qualificatif des cultures africaines. Ce qui peut être attribué à un héritage français peut donc n'être en réalité qu'un héritage traditionnel. Pour Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor la confusion est encore plus grande lorsque l'on sait que les deux mouvements que sont le Surréalisme et la Négritude ont des points communs qui semblent les faire se recouper. C'est pourquoi nous proposons dès lors de confronter ces deux mouvements à travers la question de la liberté qui a tant hanté les surréalistes français tout comme les partisans de la Négritude.

3. Au nom de la liberté

Partisans du Surréalisme ou partisans de la Négritude, tous témoignent d'une volonté de recréer le monde à leur image et à l'image de la liberté. Néanmoins, il importe de comprendre, non seulement la crise qui a pu être à l'origine de ces deux mouvements mais aussi le sens qu'ils donnent à la liberté. Surréalisme et Négritude peuvent en effet se recouper par moments, leurs itinéraires semblent voisins, leur vocabulaire identique mais le sens de leur combat pour la liberté est-il réellement le même ?

a. Surréalisme et Négritude

Afin de mieux comprendre les similitudes et les divergences de la représentation que se font du combat pour la liberté les surréalistes et les membres de la Négritude, nous proposons de rappeler les grandes lignes fondamentales de la Négritude – historique, pensées, fondateurs – et de les comparer avec celles du Surréalisme.

Deux mouvements en constructions

Le mouvement de la Négritude, tout comme celui du Surréalisme, est marqué par un contexte historique agité. Les futurs surréalistes ont vécu la Première Guerre mondiale alors qu'ils étaient jeunes. André Breton explique que c'est de cet événement que part le Surréalisme :

Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c'est le *défaitisme* de guerre.¹

La guerre a donc conduit André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault à créer un mouvement basé sur le concept de la révolution dans le but d'anéantir ce qui avait conditionné la guerre, à savoir l'idée de nationalisme et de patrie, les valeurs de famille, de religion et de travail. En somme tout ce qui se rattache à la bourgeoisie. C'est cette même guerre qui ouvre aux peuples colonisés une porte vers la liberté. Claude Abastado

¹ André Breton. « Qu'est-ce que le surréalisme ? » [1934], in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 227.

rappelle qu'après la Première Guerre mondiale, « Les élites indigènes prennent conscience de leur force et des objectifs de leur lutte. »²

Tout comme pour les surréalistes, trois noms semblent marquer le début de la Négritude. Il s'agit de trois jeunes étudiants : Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas. Il ne faut pas longtemps pour comprendre que la Négritude n'est pas rattachée uniquement à l'Afrique. Aimé Césaire est, rappelons-le, martiniquais, Léon-Gontran Damas, lui, est originaire de Guyane. Le théorisation du mouvement n'apparaît pas immédiatement. Il serait plus juste de dire que les étudiants avaient une conscience de ce qu'ils voulaient exprimer avant de pouvoir lui donner un nom. De même que le Surréalisme s'expérimente avant d'être théorisé. La Négritude naît dans le premier poème d'Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* dans lequel le mot apparaît pour la première fois. Il est intéressant de noter que l'évolution de la connotation du mot « négritude » évolue au cours du poème. Le poète le perçoit d'abord d'un œil distant comme concept extérieur à lui-même avant de se l'approprier. Observons plus en détail ce phénomène. La première apparition du mot est liée au destin d'Haïti :

[...] Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité [...].³

Il n'est pas anodin que la Négritude soit en premier lieu associée à Haïti. Les membres de la Négritude lui vouaient un sérieux intérêt. Senghor lui rend un petit hommage dans l'un de ses poèmes : « Et son cœur est Haïti cher, Haïti qui osa proclamer l'Homme en face du Tyran »⁴. Ce pays est perçu comme celui d'un peuple libérateur. Aimé Césaire consacra d'ailleurs un essai au combat de Toussaint Louverture, *Toussaint Louverture : La révolution française et le problème colonial*⁵, qui aboutit à la naissance de ce pays qu'est Haïti. D'une caractéristique nationale, perçue donc comme extérieure à l'homme, bien que dépendant de lui, la Négritude vient peu à peu habiter l'être humain, d'abord pour paraître comme un poids :

² Claude Abastado. *Introduction au surréalisme*. Paris: Bordas, 1971 : 15.

³ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal », in *La poésie*. Paris : Seuil, [1994] 2006 : 23.

⁴ Léopold Sédar Senghor. « Prière de paix », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 92.

⁵ Aimé Césaire. *Toussaint Louverture : La révolution française et le problème colonial*. Paris : Présence Africaine, 1981.

C'était un nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway. [...] Et tout l'avait laissé, le laissait. Son nez qui semblait une péninsule en dérade et sa négritude même qui se décolorait sous l'action d'une inlassable mégie.⁶

La Négritude devient une identité perceptible sur le physique, indélébile car liée à la couleur de la peau. Dans une troisième apparition le mot devient l'affaire du poète :

ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ru e contre la clameur du jour
ma n grit de n'est pas une taie d'eau montante sur l' cil mort de la terre
ma n grit de n'est ni une tour ni une cathédrale

elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle trouve l'accablement opaque de sa droite patience.⁷

La N grit de est   présent décrite comme singulière, le possessif « ma » l'inscrivant dans une expérience personnelle, un vécu individuel. Elle se définit en deux temps. Le premier temps l'inscrit dans un mouvement de négation. La N grit de s'exprime par le biais de ce qu'elle n'est pas, symbole caractéristique du refus d'un univers qui ne renvoie pas aux racines africaines. La N grit de, refuse de se définir par l'acte de l'agression, du complot, par l'enfermement raciste ou plus exactement anti-raciste. La N grit de est avant tout un retour aux sources, un besoin de plonger dans les racines de son peuple. Elle est l'expression d'un besoin physique de comprendre ce qui définit l'être noir. Le terme apparaît enfin une dernière fois au milieu d'un contexte de dénonciation occidentale où des Noirs se plient aux bienséances de l'Europe. Césaire écrit alors :

Et au milieu de tout cela je dis hurrah ! mon grand-père meurt, je dis hurrah ! la vieille n grit de progressivement se cadav rise.⁸

Césaire répète l'expression deux fois sur deux pages. Il faut évidemment prendre le « hurrah » avec ironie. Dans l'assimilation du Noir aux m eurs et aux habitudes des Blancs,

⁶ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 36.

⁷ *Ibid.* : 42.

⁸ *Ibid.* : 52.

Césaire y voit non seulement la fin de l'ère de ces ancêtres qui se sont battus pour le peuple noir et pour préserver leurs racines mais aussi de ce qui motive et caractérise la Négritude.

Nous sommes alors en 1925, soit un an après la parution du *Premier manifeste du surréalisme*. Ceci tend bien à montrer à quel point les deux mouvements sont contemporains et c'est cela qui conduit à s'orienter vers l'hypothèse de la construction simultanée et parallèle de deux mouvements voisins dont les préoccupations permettent la rencontre. La simultanéité des deux mouvements éloigne donc l'idée d'une influence possible entre les deux groupes. Idée qui impliquerait qu'il y ait primauté – chronologique ou esthétique – de l'un sur l'autre. Les fondateurs de la Négritude prétendent eux-mêmes tirer leur mouvement de celui du New-Negro qui est alors en plein essor aux États-Unis :

Mais dans ce congrès culturel, j'ajoute que je pense aussi à d'autres, en particulier, à cette pléiade, déjà lointaine, d'écrivains, d'essayistes, de romanciers, de poètes – qui nous ont influencés Senghor et moi – qui, au lendemain de la première guerre mondiale, ont constitué ce que l'on a appelé la renaissance noire : la Black Renaissance. [...] Car qu'on le sache, ou plutôt qu'on se le rappelle, c'est ici aux États-Unis, parmi vous, qu'est née la Négritude. »⁹

L'une de ces influences principales n'est autre que William DuBois :

Celui des intellectuels qui aura exercé la plus grande influence sur Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor sera William DuBois (1868 – 1963) qui, en 1890 déjà, s'insurge contre l'« assimilation » et l'« intégration » des Noirs dans la société blanche américaine. Ses idées sont exposées dans un livre intitulé *The Soul of Black People*. [...] DuBois est considéré par Lilyan Kesteloot comme le « véritable père de la négritude ». Il est en outre à l'origine des grands congrès panafricains de Paris en 1910 et de Manchester en 1945.¹⁰

Nous retrouvons dans les motivations de William DuBois les mêmes préoccupations que dans celles de Senghor et Césaire : le combat contre les valeurs importées par la colonisation occidentale au détriment des valeurs nègres. L'hésitation première du terme

⁹ Aimé Césaire. « Discours sur la Négritude », in *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, 2^{ème} édition : [1955] 2004, 87-88.

¹⁰ Papa Samba Diop. « La négritude senghorienne. Une rétrospective. », in Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier [dir.]. *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité*. Paris : Karthala, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 31, 2002 : 95.

employé pour parler de ce qui deviendra la Négritude – et qui n’est pas sans rappeler celle des surréalistes – rattache également le mouvement à celui des Noirs américains :

Quand Senghor a commencé à chercher une nouvelle façon de se considérer lui-même, il n’a pas d’emblée utilisé le terme de négritude. Il a pris l’expression américaine de « New Negro », qu’il a directement traduite en français par « Nègre nouveau ». C’est seulement plus tard que Césaire a forgé le nouveau terme « négritude ».¹¹

Ce mouvement nègre qu’est le New Negro, ou « négro-rennaissance », avait pour but de « dénoncer les faits et les idées au nom desquels les Noirs étaient opprimés. »¹² Sans être exactement l’objectif de la Négritude, une telle dénonciation ne pouvait que les attirer, car ils désiraient la libération de l’esprit nègre.

Sur le plan chronologique, nous constatons que les œuvres principales du Surréalisme tout comme celles de la Négritude sont élaborées dans l’entre-deux-guerres, soit entre 1934 et 1945. Mais pour la Négritude il faut attendre 1948, après la parution de l’*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* avec la préface de Jean-Paul Sartre, pour qu’un début de conceptualisation du mouvement se fasse jour.

Même de nos jours, donner une définition de la Négritude reste assez difficile. Nous avons pu voir, pour le Surréalisme, que si les visions pouvaient varier selon les auteurs, les grandes lignes restaient tout de même définies par André Breton et que celles-ci étaient souvent maintenues tout au long de la durée du mouvement. S’il est possible de définir la Négritude comme étant l’expression des valeurs nègres, elle ne peut être limitée à ces quelques mots. En effet, la Négritude ne recouvre pas tout à fait le même sens pour Césaire et pour Senghor. Leurs visions ont souvent été opposées. Janet G. Vaillant les synthétise ainsi :

Dès le début, la négritude a donc été porteuse d’au moins deux sens différents. Il peut désigner, comme Senghor le suggère, une réalité objective et visible, c’est-à-dire la culture noire, son style et ses caractéristiques. Cela peut aussi signifier, comme Césaire l’entendait, l’acceptation par un individu noir de sa couleur et du sens qu’elle a pour lui dans tout ce qu’il fait. Dans ce dernier cas, la négritude ne serait pas seulement quelque chose d’inévitable liée au fait d’avoir la peau noire, mais plutôt le résultat du choix conscient d’un individu noir. Pour Césaire, la

¹¹ Janet G. Vaillant. *Op. cit.* : 293-294.

¹² Baïdi Dioum. *Op. cit.* : 95.

négritude était avant tout une attitude face à la vie ; pour Senghor, c'était une réalité objective.¹³

Dans le cas de Senghor, il semble impossible d'échapper à sa négritude. On naît avec. Pour Césaire, elle dépend de sa propre volonté de vouloir revendiquer ou non sa part nègre. Dans son entretien avec Lilyan Kesteloot en 1959, Aimé Césaire définit la Négritude dans les termes suivants :

[...] conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire et de sa culture.¹⁴

Césaire envisage donc la Négritude sous un angle responsable, c'est-à-dire comme une réalité que l'homme noir décide d'assumer et de promouvoir, et par suite, de diffuser par le biais de ses actes et de ses créations. La Négritude est tout au moins une affaire personnelle, comme nous avons pu le voir lors de l'analyse du *Cahier d'un retour au pays natal*. C'est bien sous l'angle d'une conscience individuelle de l'existence d'un état collectif que la Négritude semble être définie par Césaire dans les paroles suivantes :

La Négritude, à mes yeux, n'est pas une philosophie.

La Négritude n'est pas une métaphysique.

La Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers.

C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées.¹⁵

La formulation utilisée par Césaire n'est pas sans évoquer celle que nous avons rencontrée dans son *Cahier d'un retour au pays natal* avec la triple répétition du mot « Négritude » en début de phrase. Répétition qui s'accompagne d'une formulation négative avant d'aboutir à une définition positive du terme. Mais ici, la Négritude se pare d'une majuscule, elle devient donc concept à part entière et tend à différencier « négritude » comme caractère singularisant de « Négritude » comme mouvement, tout comme nous avons été

¹³ Janet G. Vaillant. *Op. cit.* : 294-295.

¹⁴ Lilyan Kesteloot. *Histoire de la littérature négro-africaine. Op. cit.* : 109.

¹⁵ Aimé Césaire. « Discours sur la Négritude ». *Op. cit.* : 82.

conduits à distinguer « surréalisme » comme qualificatif d'une situation, d'un état ou d'un style, de « Surréalisme » en tant que mouvement littéraire et/ou révolutionnaire. Pour confirmer ce basculement de la Négritude dans le discours de Césaire, le possessif « ma » des vers du *Cahier* a laissé place à l'article défini « la ». La Négritude appartient désormais à tous et à personne, en même temps qu'elle a pris un sens déterminé et défini. En commençant par rejeter ce qui n'est pas de l'ordre de la Négritude, Césaire semble vouloir couper court aux accusations nombreuses contre le mouvement qui ont été faites depuis sa naissance. Nous retrouvons encore le rejet de toute conceptualisation s'apparentant à de l'embrigadement. Il semble également éloigner de lui tous les discours senghoriens visant à assimiler la Négritude à une philosophie de la vie propre aux négro-africains. Rappelons pour exemple cette citation :

La Négritude, comme civilisation objective, est une idée, je veux dire une philosophie, et une vie, une théorie et une pratique, une morale et un art.¹⁶

Pour Césaire, la Négritude est bien une prise de conscience de soi à l'intérieur de tout un système de sociétés. Elle est une revendication humaniste dont le point de départ est l'acceptation et la reconnaissance de son passé pour mieux affirmer ses droits présents.

La vision senghorienne de la Négritude se découpe, quant à elle, en deux temps. Le premier correspond aux années 1930-1945. Il l'appelle lui-même la période « négritude-ghetto » car elle correspond à une époque où il rejette obstinément tout ce qui se rattache à la culture occidentale et colonisatrice. Cette période, finalement, pourrait répondre aux revendications surréalistes qui, comme nous l'avons déjà vu, se situent en opposition aux cultures occidentales. C'est après la Seconde Guerre mondiale que Senghor repense sa négritude dans le cadre du mythe de l'Universel, nécessitant pour le coup, l'intégration, mais non l'assimilation, de valeurs étrangères. La définition la plus souvent donnée par Senghor pour le terme « négritude » est la suivante :

Or donc, la Négritude, c'est comme j'aime à le dire, *l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir*, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs.¹⁷

¹⁶ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. Op. cit. : 217.

¹⁷ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. Op. cit. : 9.

Nous percevons bien à quel point la Négritude, pour Senghor n'est autre que tout ce qui définit sa société aussi bien dans les gestes du quotidien que dans la culture. Toute création émanant d'un être noir semble, selon la définition de Senghor, exprimer la Négritude. Nous sommes dans une conceptualisation différente de celle de Césaire dans la mesure où l'homme noir, cette fois-ci, semble non seulement ne pas pouvoir échapper à sa condition mais également ne plus avoir d'autres possibilités que d'exprimer sa négritude.

Deux paroles libertaires

Négritude et Surréalisme sont donc *a priori* tournés vers des préoccupations divergentes, bien que dans les deux cas, nous retrouvions une volonté de s'écarter des valeurs du monde occidental et colonisateur. Alors que l'histoire tend à rapprocher les deux mouvements de par leurs proximités chronologique et géographique – les deux mouvements se créent à Paris – et par la façon dont ils voient le jour, un rapide aperçu du mouvement de la Négritude paraît le dissocier assez fermement du Surréalisme. Néanmoins, dans les deux discours, un même mot ressort de façon récurrente. Ce mot n'est autre que « liberté ». Surréalisme et Négritude se battent, écrivent tous deux au nom de la liberté.

Il semblerait que le titre même sous lequel ont été rassemblés les divers textes théoriques de Senghor – *Liberté* – renvoie à cette priorité qui est celle du combat pour la liberté. Dans le premier tome de cette série de cinq volumes, Senghor écrit ceci :

Mais pourquoi ce titre de *Liberté* ? C'est que les écrits ici réunis ont pour thème général la conquête de la liberté, comme recouvrement et affirmation, défense et illustration de la personnalité collective des peuples noirs : de la *Négritude*.¹⁸

Nous n'aurions pas pu mieux trouver pour expliciter le rattachement de la Négritude à la liberté. La liberté doit servir à la libération de l'esprit nègre, à la revalorisation de la Négritude. Donc, Négritude et liberté sont deux combats complémentaires et inséparables. Le discours de Césaire nous conduit, de manière moins directe, à la même conclusion. Dans son *Discours sur la Négritude*, à deux moments, Césaire signale que la Négritude est un combat

¹⁸ *Ibid.* : 7.

contre l'asservissement. Définissant une fois de plus le concept, il déclare que la Négritude « est refus, je veux dire refus de l'oppression »¹⁹ puis plus loin :

Nous avons bataillé durement, Senghor et moi, contre la déculturation et contre l'acculturation. Eh bien, je dis que tourner le dos à l'identité, c'est nous y ramener et c'est se livrer à un mot qui a encore sa valeur ; c'est se livrer à l'aliénation.²⁰

Finalement, il n'y a peut-être pas de hasard si en parlant de la Négritude, Césaire emploie fréquemment la forme négative. Celle-ci permet peut-être de symboliser ce refus si fort en lui de se soumettre à la domination européenne. La Négritude se définit par la négative car elle est avant tout refus de céder la liberté d'être soi et de vivre sa différence.

Chez les surréalistes, la liberté est aussi une forme de rébellion. Expliquant les revendications premières des surréalistes, André Breton déclare :

« C'est surtout à l'ensemble des concepts auxquels il est convenu d'attacher une valeur sacrée que nous en avons, au premier rang desquels figurent ceux de « famille », de « patrie » et de « religion », mais nous n'en exceptons pas ceux de « travail », ni même d'« honneur » au sens le plus répandu du terme. [...] ce que nous leur opposons, [...] c'étaient la poésie, l'amour et la liberté. »²¹

Dans le discours des surréalistes, la notion de liberté semble revêtir un caractère symbolique, de par sa cohabitation avec les mots « poésie » et « amour ». Plus qu'une revendication pragmatique exprimée par des actes, la liberté paraît reléguée dans le domaine de la linguistique et de la poétique.

La liberté dans le discours de la Négritude et celle qui apparaît dans le discours surréaliste sont-elles opposées, ou tout au moins différentes ? La liberté revendiquée par la Négritude s'inscrit-elle davantage dans l'action ? Arlette Chemain-Degrange et Roger Chemain portaient à l'encontre des surréalistes dans une confrontation qui les opposait à Tchicaya U Tam'si les accusations suivantes :

Pas plus qu'un forgeron qui entreprend la confection d'un bijou d'or ne croit que les formules magiques ou les conjurations dont il accompagne chacune de ses actions, ne le dispensent d'apporter toute son habileté, tous ses soins aux opérations

¹⁹ Aimé Césaire. « Discours sur la Négritude ». *Op. cit.* : 84.

²⁰ *Ibid* : 90.

²¹ André Breton. « Entretiens : 1913-1952 », in *Œuvres complètes*, 3. *op. cit.* : 484-485.

techniques de la fabrication, le poète - homme politique ne croit pas que le rêve qui enchante et le chant qui entraîne se peuvent substituer aux modalités pratiques de l'action. Ce chant qui peut rythmer et soutenir le geste du piroguier, mais dont l'erreur des surréalistes est de croire qu'il pouvait faire avancer l'embarcation. Erreur que Tchicaya U Tam'si tout comme ses aînés, se garda de commettre.²²

À en croire leur plaidoyer, l'homme noir, en l'occurrence Tchicaya U Tam'si, ne se serait pas contenté des mots pour faire évoluer sa situation, ce qui semble être le cas pour les surréalistes qui n'ont su, pour défendre leur cause, se servir que d'une seule arme, trop maigre : celle du langage.

Deux éléments restent donc à dégager. Premièrement, il nous faut à présent comprendre ce que surréalistes et membres de la Négritude mettaient sous le terme de liberté et s'il s'agissait bien d'un combat pour la même liberté ? Deuxièmement, et tirant profit du premier point, nous pourrions comparer les voies empruntées pour ce combat en faveur de la liberté.

b. Un combat au nom de quelle liberté ?

Si Surréalisme et Négritude se préoccupaient tous deux de liberté, rien ne laisse à penser que la liberté qu'ils convoitaient était la même, qu'elle avait les mêmes buts, les mêmes motivations. À travers les discours, nous pouvons dès lors distinguer trois niveaux de liberté qui ne sont en rien exclusifs.

Liberté de l'esprit

Chez les surréalistes, la liberté première revendiquée était celle de l'esprit. Dans son *Premier manifeste*, André Breton avouait :

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée. A nous de ne pas en mésuser gravement. Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce

²² Arlette Chemain-Degrange, et Roger Chemain. *Op. cit.* : 32.

qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême.²³

Nous pouvons dès à présent soulever le fait que la liberté est perçue, dans un premier temps du moins, par les surréalistes en tant que signifié. Elle est donc un élément poétique avant de devenir, plus tard comme nous le verrons par la suite, un élément d'action. Mais pour l'heure, André Breton revendique la sauvegarde et l'usage d'un esprit libre, sur le plan imaginaire, donc un désenchaînement de l'esprit permettant une perméabilité entre le conscient et l'inconscient. C'est sans doute cet attachement à une liberté qui s'occupait avant tout du domaine poétique qui a pu pousser les critiques à accuser les surréalistes d'inaction et de rester dans un combat poétique plus que politique. Ceci tendrait à les différencier des écrivains de la Négritude qui militeraient pour une liberté de l'homme, et cela hors du domaine littéraire.

Néanmoins, la liberté surréaliste ne peut être réduite à ce simple constat. Les surréalistes se sont intéressés plus concrètement à la condition humaine, aussi bien en affirmant leur position anticolonialiste qu'en se préoccupant du sort de l'homme au sein de la société. Plus tard, André Breton écrira :

[...] aujourd'hui plus que jamais la *libération de l'esprit*, fin expresse du surréalisme, aux yeux de surréalistes exige pour première condition la *libération de l'homme* [...].²⁴

Cette citation témoigne que la revendication de la liberté de l'esprit reste certes le combat des surréalistes, mais qu'elle a, de surcroît, dépassé le domaine poétique pour atteindre celui de l'homme. En somme, les surréalistes reconnaissent que la libération de l'esprit ne peut aboutir que si l'homme lui-même est détaché, libéré. Par ailleurs, tous les surréalistes n'occupent pas la même position face à cette question de la liberté. Par exemple, Michel Leiris, très vite attaché aux civilisations noires, écrira :

[...] pas le moindre sacrifice ne doit être consenti pour obéir à des mots d'ordre dont les conséquences les plus claires sont la misère du plus grand nombre, l'exploitation

²³ André Breton. « Manifestes du surréalisme ». *Op. cit.* : 312.

²⁴ André Breton. « Qu'est-ce que le surréalisme ? » [1934], in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 230.

– pas très réussie, sans doute, mais exploitation quand même – de millions d’individus colonisés.²⁵

S’il n’énonce pas explicitement le droit à la liberté pour le peuple noir, plus largement pour les peuples colonisés, il n’en demeure pas moins opposé à la collaboration avec toute autorité visant à anéantir et à enchaîner toute une civilisation. Son combat, d’une certaine façon rejoint celui de la Négritude, qui à son origine s’opposait farouchement à toute domination occidentale.

Léopold Sédar Senghor énonce lui aussi un combat pour une liberté de l’esprit :

Mais qu’est-ce donc que cette *Négritude* [...] ? Pour ma part, je la définis, encore une fois, comme « l’ensemble des valeurs de la civilisation noire ». Il reste que, depuis les années 1930 [...] sa signification a évolué dans le sens d’un combat pour une libération des chaînes de la colonisation culturelle, mais surtout par un humanisme nouveau.²⁶

Mais cette liberté, nous le comprenons bien, concerne la liberté culturelle ; elle vise donc à la libération de la civilisation noire de l’emprise de l’hégémonie européenne qui impose sa propre culture. Libération de l’esprit, oui, mais de l’esprit réduit par le carcan de la colonisation, en l’occurrence du Noir. C’est ainsi qu’il l’écrit dans un article du *Monde* de 1957 :

Mais, si la décolonisation institutionnelle, c’est-à-dire la révision de la Constitution, est un préalable à l’abolition du fait colonial, elle n’est pas une condition suffisante : elle exige que s’accomplisse auparavant la décolonisation des esprits.²⁷

Il ne suffit pas, pour Senghor, de libérer sur le plan administratif et politique un peuple pour que celui-ci le soit vraiment. Afin que la décolonisation du peuple noir se fasse dans de bonnes conditions, dans des conditions favorables à son épanouissement, elle implique un affranchissement des esprits. Il ne s’agit pas tant, comme pour les surréalistes, de s’écarter des valeurs morales bourgeoises – celles-ci, notamment la famille, le travail, la religion, sont largement approuvées par Senghor – mais d’un esprit corrompu par des préjugés qui ont

²⁵ Michel Leiris. *Miroir de l’Afrique*. *Op. cit.* : 359.

²⁶ Léopold Sédar Senghor. *Ce que je crois*. *Op. cit.* : 136.

²⁷ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme*. *Op. cit.* : 216.

parcouru l'histoire des deux civilisations. Colonisateurs et colonisés sont dépendants d'une façon de penser formatée. La libération de l'homme noir ne peut se faire sans l'abolition de cette forme de pensée.

Liberté du Nègre

La liberté du Nègre est une question qui préoccupe principalement les partisans de la Négritude. Du côté des surréalistes, à bien y regarder, il existe peu de discours visant à revendiquer une libération du Noir à proprement parlé. Nous trouvons juste ce propos énoncé dans un tract :

[...] le groupe d'action surréaliste LA REVOLUTION LA NUIT convie tous ceux pour qui les mots de poésie et de liberté ont encore un sens à participer à ses travaux. Contre tous les mysticismes, toutes les Églises, tous les négriers.²⁸

Le mouvement surréaliste semble alors vouloir s'insurger contre les négriers, c'est-à-dire ceux qui favorisent la traite des Noirs et entravent ainsi à leur liberté. Il ne s'agit pas tant d'agir expressément pour la liberté de l'être noir, pour le droit de vivre son « être-noir-au-monde » que d'agir en réaction à toute entreprise venant se placer au travers du chemin de ce qu'est la liberté pour laquelle se battent les surréalistes. Il n'empêche que ce combat les mène à prendre en considération l'esclavagisme du Noir.

La préoccupation première des membres de la Négritude place au centre la libération du Noir. Libération à prendre au sens large. Il ne s'agit pas uniquement de libérer administrativement et politiquement du joug colonial mais aussi de lui laisser vivre son être-au-monde selon ses propres valeurs et sa propre culture. Le combat s'étendra, tout comme pour les surréalistes, à l'humanité tout entière, seulement dans un second temps.

Dans son *Cahier*, Césaire parle de son peuple comme étant libre :

« Et elle est debout la négaille
la négaille assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines

²⁸ « La Révolution la Nuit », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1940-1969*, vol. 2. José Pierre. Paris: Terrain vague, 1982 : 21.

debout sur le pont
debout dans le vent
debout sous le soleil
debout dans le sang
debout
et
libre
debout et non point pauvre folle dans sa liberté [...] »²⁹

Le ton sarcastique, annoncé par le terme réducteur et péjoratif « négraille » qui renvoie aux discours colonialistes, tend à démentir avec une certaine hargne le préjugé répandu consistant à faire du colonisé un être incapable de vivre en liberté, ni de vivre sa liberté. Une telle considération visait à déculpabiliser la bourgeoisie et à justifier l'entreprise de la colonisation. Césaire s'empare donc des mots des colonisateurs pour les retourner contre eux. Il opère ainsi une double libération : celle effective d'un peuple non soumis à un autre et celle dégageant l'être noir de son carcan d'homme sauvage et infantile, incapable de vivre libre. D'une même parole, Césaire réhabilite la situation, disons sociale et politique, de l'homme noir tout en le revalorisant et en le dégageant des idées toutes faites à son idée.

Mais Césaire ne s'arrête pas à la libération de l'opprimé car il existe un autre asservi à ses yeux dans les missions colonisatrices :

Il faut libérer l'homme nègre, mais il faut aussi libérer le libérateur.³⁰

Césaire explique dans son *Discours sur le colonialisme* que le colonisateur lui-même est contraint de s'enfermer dans un rôle, un état qui le réduit à une forme d'esclavage :

[...] le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête*.³¹

En quelque sorte, le colonisateur devient esclave d'un état commandé par une institution supérieure à lui en l'embrigadant dans un sentiment dont il ne peut rester maître. Il

²⁹ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 55.

³⁰ Aimé Césaire. *Nègre je suis, nègre je resterai - entretiens avec Françoise Vergès*. *Op. cit.* : 63.

³¹ Aimé Césaire. « Discours sur le colonialisme ». *Op. cit.* : 21.

perd la notion de lui-même en même temps qu'il égare son humanité. Une telle théorie se retrouve par ailleurs chez Frantz Fanon. Dans son traité *Peau noire, masques blancs*, il écrit :

« [...] le nègre esclave de son infériorité, le Blanc esclave de sa supériorité, se comportent tous les deux selon une ligne d'orientation névrotique. [...] Chaque fois qu'un homme de couleur proteste, il y a aliénation. Chaque fois qu'un homme de couleur réproouve, il y a aliénation. »³²

Contrairement à Césaire, l'aliénation ne se transforme pas en bestialité mais le colonisateur, tout comme le colonisé, se trouve enfermé dans un cercle duquel il lui est difficile d'échapper. L'un comme l'autre ont été embrigadés dans des rôles auxquels ils se sont pliés. Mais l'idée de fond semble la même, le colonisateur qui contraint le colonisé à la soumission se doit de ne pas déroger aux caractéristiques de celui qui soumet, du supérieur et se retrouve, par conséquent, aussi peu libre que le colonisé. Frantz Fanon n'est pas le seul à avoir développé une telle théorie. Avant lui, Albert Memmi avait déjà interrogé le rapport entre le colonisé et le colonisateur. Senghor s'appuie sur sa théorie dans son article paru dans *Le Monde* en 1957 :

« Par décolonisation, j'entends l'abolition de tout préjugé, de tout complexe de supériorité dans l'esprit du colonisateur, et aussi de tout complexe d'infériorité dans l'esprit du colonisé. Il est vrai que celui-ci est le fruit de celui-là ; plus exactement, les deux sont les fruits du fait colonial. Car comme l'a montré M. Albert Memmi dans son dernier livre – *Portrait du colonisé et du colonisateur* –, la colonisation porte fatalement en elle l'aliénation : celle du colonisateur comme du colonisé. »³³

Albert Memmi établit en effet deux rapports de dépendance. Le premier consistant à lier l'existence du colonisateur à celle du colonisé :

[...] l'existence du colonialiste est trop liée à celle du colonisé, jamais il ne pourra dépasser cette dialectique. De toutes ses forces, il lui faut nier le colonisé et, en même temps, l'existence de sa victime lui est indispensable pour continuer à être.³⁴

³² Frantz Fanon. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1952 : 48.

³³ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme*. *Op. cit.* : 216.

³⁴ Albert Memmi. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*. Paris : Gallimard, 1985 : 78.

Cette interdépendance étant elle-même créée par le fait colonial, ce qui implique un deuxième rapport de dépendance :

Renversant une formule précédente, on peut dire que la colonisation fabrique des colonisés, comme nous avons vu qu'elle fabriquait des colonisateurs.³⁵

Tout comme Frantz Fanon après lui, Albert Memmi parle en effet d'aliénation mais en d'autres termes. Pour Frantz Fanon, l'aliénation recouvrait une dimension psychologique puissante. De son côté, Albert Memmi parle d'une aliénation qui renvoie davantage à celle que fuyaient les surréalistes, puisqu'elle est conditionnée par l'attente de la société, de la famille, du milieu même de la colonisation qui implique, pour le colonisateur, un comportement prédéterminé auquel il ne peut échapper :

L'entraînement familial, les intérêts constitués, les situations acquises, dont il vit et dont le colonialisme est l'idéologie, restreignent sa liberté.³⁶

Nous le comprenons dès lors, la libération du Nègre, qui concerne plus généralement celle des peuples opprimés, implique indubitablement celle du colonisateur. Or la libération du colonisateur ne peut se faire sans celle de l'esprit en général, c'est-à-dire de l'Europe colonisatrice. Le chemin emprunté diffère des surréalistes, il suit le cours de l'histoire plutôt que celui de la psychologie, mais au bout du compte les surréalistes et les membres de la Négritude se rejoignent sur la nécessité de la libération de l'Homme.

Liberté de l'Homme

La liberté de l'Homme est placée, depuis le début de leur existence, au centre des revendications des surréalistes :

Aux hommes qui gardent quelque lucidité et quelque sens de l'honnêteté nous disons : il est faux que l'on puisse défendre la liberté *ici* en imposant la servitude *ailleurs*. [...] Les Surréalistes, pour qui la revendication principale a été et demeure

³⁵ *Ibid.* : 112.

³⁶ *Ibid.* : 71.

la libération de l'homme, ne peuvent garder le silence devant un crime aussi stupide que révoltant.³⁷

Mais il est étonnant de voir, que dans les cas où cette revendication de la liberté de l'homme apparaît, le discours surréaliste se rapproche du combat de la Négritude, tandis que le discours des membres de la Négritude tend à s'assimiler à des idées qu'André Breton lui-même aurait pu énoncer. Il en va ainsi des propos suivants d'Aimé Césaire :

Je suis pour l'émancipation de l'homme. Autrement dit libérer l'homme de tout carcan, de toute contrainte.³⁸

Le discours césairien semble ici dépasser le simple contexte colonial, tout comme il ne semble plus concerner uniquement l'homme noir. Débarrasser l'homme de tout ce qui fait entrave à sa propre liberté, à son épanouissement rappelle fortement le projet premier des surréalistes.

Alors que les surréalistes écrivent de leur côté, des propos du registre de celui-ci :

Nous proclamons une fois de plus le droit des peuples, de tous les peuples, à quelque race qu'ils appartiennent, à disposer d'eux-mêmes.³⁹

Une telle proclamation semble pouvoir se mettre du côté de la Négritude, militant pour la libération avant tout des races soumises, dont la leur. Elle opte pour le concept d'une liberté cette fois-ci d'ordre politique et non plus seulement poétique. La liberté énoncée dans le discours surréaliste s'inscrit cette fois dans une réalité historique.

Senghor fait un peu figure de cas à part car le mot de « liberté » apparaît dans son œuvre poétique comme un élément aux caractéristiques fugaces. Tantôt vaine : « Et libéré de ma prison, je regrettais déjà le pain bis et le bas-flanc des insomnies. »⁴⁰ et tantôt terrifiante : « Il fallait bien conduire le troupeau par tanns et harmattans, car la liberté est désert. »⁴¹, elle peut aussi être l'occasion d'un élan d'enthousiasme : « Joie de la liberté ! »⁴². Mais son

³⁷ « Liberté est un mot vietnamien », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives : 1940-1969*, vol. 2. *Op. cit.* : 27-28.

³⁸ François Fèvre, Laurent Chevallier, Laurent Hesse. *Aimé Césaire : Un nègre fondamental*. [film]. France 5 éditions, coll. « Empreintes », 2007.

³⁹ « Appel aux Travailleurs », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, vol. 1. *Op. cit.* : 52.

⁴⁰ Léopold Sédar Senghor. « Libération », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 26.

⁴¹ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des alizés ». *Ibid.* : 261.

⁴² *Ibid.* : 265.

approche est le plus souvent politique. Senghor ne précise pas s'il parle au nom de la liberté de l'esprit, du Nègre ou de l'Homme, bien que les occurrences de ce mot et leur contexte nous dirigent vers l'idée d'une liberté de l'Homme en tant qu'être vivant et citoyen du monde. La liberté est un état qui se prépare :

Depuis une neuvaine d'années ; et moi ton fils, je médite je forge ma bouche vaste
retentissante pour l'écho et la trompette de libération⁴³

La voix de Senghor se veut celle de la libération, sa parole milite pour cet unique but mais il est étrange de constater que le plus souvent la liberté n'est donnée que par les Occidentaux comme si les Africains ne pouvaient y accéder par eux-mêmes :

Je vis donc, car je vis, George Washington et Phillis Wheatley, bouche de bronze
bleue qui annonça la liberté – son chant l'a consumée⁴⁴

Les Français sont aussi associés au thème de la libération bien que dans le début de son poème, Senghor s'attache à accuser ce peuple, il le poursuit en reconnaissant les points positifs de ce pays qu'est la France :

Bénis ce peuple garrotté qui par deux fois sut libérer ses mains et osa proclamer
l'avènement des pauvres à la royauté / Qui fit des esclaves du jour des hommes
libres égaux fraternels⁴⁵

Si l'on peut trouver un élément récurrent dans la conception de la liberté chez Senghor ce n'est pas tant pour qui il la prédestine mais comment il l'entend. La citation précédente permet de le comprendre. Parlant d'hommes libres, Senghor les perçoit également comme étant égaux et fraternels. Nous ne disons pas « également » de façon anodine. Il suffit de noter que le poète n'utilise pas la virgule pour séparer ces trois mots – libres égaux fraternels –, pas plus que de mots de coordinations, pour comprendre qu'ils sont à ses yeux à la fois aussi importants qu'indissociables. De telles associations se retrouvent plusieurs fois dans son œuvre poétique. Ainsi, parlant de la France :

⁴³ Léopold Sédar Senghor. « Éthiopie ». *Ibid.* : 59.

⁴⁴ Léopold Sédar Senghor. « Élégie pour Martin Luther King ». *Ibid.* : 303.

⁴⁵ Léopold Sédar Senghor. « Prière de paix ». *Ibid.* : 95.

Je sais que ce peuple de feu, chaque fois qu'il a libéré ses mains / A écrit la fraternité sur la première page de ses monuments⁴⁶

Ou encore :

Je dis qu'il n'est pas de paix armée, de paix sous l'oppression
De fraternité sans égalité.⁴⁷

Il est presque inutile de souligner que dans les deux citations précédentes, l'auteur lui-même insiste sur le lien naturel qui unit l'idée de liberté à celle d'égalité tout autant qu'à celle de fraternité. Senghor ne se détachera jamais de cette vision de la liberté et il énoncera lors d'un discours à l'Assemblée Nationale en 1946 :

Pour que l'Union française soit durable, il faut, et c'est ainsi que je résumerai la thèse du parti socialiste, la fonder sur la liberté et l'égalité, conditions de la fraternité humaine, de la fraternité française.⁴⁸

La conception senghorienne de la liberté diffère donc quelque peu de celle trouvée chez Césaire ou encore de celle énoncée par les surréalistes, en cela, qu'elle interroge avant tout ses fondements et ses caractéristiques. En somme Senghor semble en avoir une approche à la fois philosophique et politique, cherchant à insister sur les conditions de sa vivabilité.

Surréalisme et Négritude, par des voies différentes, semblent au final s'accorder sur une nécessité de la libération de l'Homme. Une libération qui s'inscrit avant tout, chez les surréalistes surtout, dans l'ordre de l'esprit, avant de rencontrer celle des membres de la Négritude qui conduit, par le biais de la libération de l'homme colonisé, à libérer tout homme, quelle que soit sa race, sa condition ou son histoire. Les surréalistes, tout comme les partisans de la Négritude, réorganisent la pensée de la liberté à une échelle plus vaste que celle envisagée au départ, et cela pour la porter à celle de toute l'humanité.

⁴⁶ Léopold Sédar Senghor. « Poème liminaire ». *Ibid.* : 56.

⁴⁷ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Ibid.* : 125.

⁴⁸ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme. Op. cit.* : 28.

c. Les chemins qui mènent à la liberté

Vouloir libérer l'homme est donc un point commun, un point de rapprochement entre le mouvement surréaliste et celui de la Négritude. Néanmoins, nombre de critiques, notamment du côté de la critique africaine, signalent que les intellectuels noirs ont combattu de manière plus concrète, en prenant conscience, à l'inverse des surréalistes, que les mots ne suffisent pas pour changer le monde. En y regardant de loin, le combat politique semble moins préoccuper les surréalistes que les écrivains de la Négritude comme en témoigne Henri Béhar :

[...] les surréalistes ont signé l'appel de Barbusse aux travailleurs intellectuels [...] contre la guerre du Rif. La démarche n'était pas spontanée. Gérard Rosenthal raconte [...] qu'il dut ouvrir les yeux de Breton [...]. Discussion sur les guerres coloniales, l'émancipation des peuples, etc. Breton considère la question étrangère au surréalisme.⁴⁹

L'implication dans des questions d'ordre politique ne paraît pas relever, dans un premier temps, du ressort surréaliste, parti d'un engagement poétique. Mais la séparation instaurée par les critiques de littérature africaine est-elle absolument pertinente ?

Le chemin poétique

Le chemin poétique est incontestablement commun aux auteurs surréalistes et à ceux de la Négritude. Des deux côtés la poésie occupe une place prépondérante dans l'œuvre des auteurs et elle se veut généralement engagée, chacune à sa manière.

Les surréalistes ont toujours valorisé la poésie. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que ce soit cette voie qu'ils choisissent pour changer le monde. Ils écrivent :

Qu'il s'agisse de la ferme intention de briser le rationalisme fermé, comme de la contestation absolue de la loi morale en cours, aussi bien que du projet de libérer l'homme par l'appel à la poésie, au rêve, au merveilleux, ou du souci de promouvoir un nouvel ordre des valeurs, sur ces différents points l'accord est, entre nous, total.⁵⁰

⁴⁹ Henri Béhar. *André Breton : le grand indésirable*. Paris : Fayard, 2^{ème} édition, [1990] 2005 : 203-204.

⁵⁰ André Breton. « Entretiens : 1913-1952 », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 492.

Les chemins empruntés par les surréalistes pour libérer l'homme peuvent donc paraître irréels et tendre à discréditer la valeur de ce combat en l'associant à un monde relevant purement de l'imaginaire : poésie, rêve, merveilleux. Ces trois domaines ne sont pas réputés pour être le reflet d'un monde actif et renvoient plutôt à l'idée de langueur et de romantisme passif.

Les préoccupations premières des surréalistes passent en effet par le domaine du langage et principalement par celui du langage poétique. Mais il est faux de dire qu'ils sont les seuls à passer par un tel chemin. Senghor comme Césaire accordent également une grande importance au rôle du langage, de la voix et de la parole :

Et je lui dirai 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. »⁵¹

Dans ces vers, Césaire propose une voix certes engagée, il parle au nom de ceux qui ne peuvent plus s'exprimer et de ceux qui n'en ont pas la force, néanmoins, la parole apparaît dans un contexte poétique. Il dira aussi :

Si la Négritude n'a pas été une impasse, c'est qu'elle menait autre part. Où menait-elle ? Elle nous menait à nous-mêmes. Et de fait, c'était, après une longue frustration, c'était la saisie par nous-mêmes de notre passé et, à travers la poésie, à travers l'imaginaire, à travers le roman, à travers les œuvres d'art, la fulguration intermittente de notre possible devenir.⁵²

Pour Césaire, la Négritude, en somme la libération de l'homme noir et la repossession de lui-même, passe par tout ce qui est artistique. Impossible donc de critiquer l'utilisation du champ poétique par les surréalistes en prétextant que les intellectuels noirs n'ont pas été dupes du pouvoir des mots. Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor ont avant tout crié leur Négritude dans ce même champ. La poésie marque leur œuvre majeure. Elle est le point de départ de l'expression de la Négritude. Senghor lui-même, dans son œuvre poétique admet ne pas toujours s'attacher à une part politique de sa parole : « Bien mort le politique, et vive le Poète ! »⁵³. Le jeu sur la présence ou l'absence de majuscule tend par ailleurs à renforcer la

⁵¹ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 21.

⁵² Aimé Césaire. « Discours sur la Négritude ». *Op. cit.* : 85.

⁵³ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 130.

valeur donnée, à ce moment précis, au caractère poétique de sa personne. Accorder une telle importance à la parole poétique n'est donc pas un reproche suffisant pour discréditer les surréalistes. C'est peut-être aussi mal comprendre le discours surréaliste que de le rattacher uniquement à des préoccupations poétiques. Lisons la citation suivante de Breton :

De ce qu'il vient d'être dit il découle clairement qu'en défendant la liberté de la création, nous n'entendons aucunement justifier l'indifférentisme politique [...]. Non, nous avons une trop haute idée de la fonction de l'art pour lui refuser une influence sur le sort de la société. Nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution.⁵⁴

Pour André Breton, exprimer la liberté à travers l'art et la poésie, ne se résume pas à rester dans le domaine de l'imaginaire. L'art influe sur la pensée et contribue à libérer l'homme d'une pensée prémâchée et à réorienter la conscience politique. C'est donc, en premier lieu, et cela de façon plus détournée que les membres de la Négritude, que les surréalistes s'occupent de politique. Néanmoins, nous allons le voir dès à présent, l'engagement politique n'est pas exempt des actions surréalistes.

Le chemin politique

Le chemin politique est plus facilement attribué aux intellectuels noirs qu'aux surréalistes car ceux-ci ont occupé des fonctions bien précises et concrètes dans le milieu politique. Ainsi, Aimé Césaire est élu maire de Fort-de-France, en Martinique, le 27 mai 1945. Léopold Sédar Senghor deviendra président du Sénégal en 1960. L'un comme l'autre occuperont une place de député dès 1945. Senghor quittera ce poste en 1958. Mais dans les deux cas, ces situations seront bien plus le fruit du hasard et des concours de circonstances que celui d'un engagement prématuré.

Certes, il est possible de trouver dans les discours de la Négritude des prémices à une volonté d'action plus concrète. Aimé Césaire se défend d'inscrire ce mouvement du côté de la passivité :

⁵⁴ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, vol. 1. *Op. cit.* : 337.

Mais la Négritude n'est pas seulement passive. Elle n'est pas de l'ordre du pâtre et du subir.

Ce n'est ni un pathétisme ni un dolorisme.

La Négritude résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit.

Elle est sursaut, et sursaut de dignité.

Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression.

Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité.

Elle est aussi révolte.⁵⁵

La Négritude n'est pas une lamentation. Elle ne consiste pas à pleurer sur son sort mais relève plutôt de l'ordre de la réaction et du réinvestissement actif de son être-au-monde. Cette volonté de modifier la place accordée aux Noirs dans la société conduit les intellectuels noirs à s'engager dans la voie politique. Senghor écrit de son côté :

Car la Négritude est fruit de la Révolution, par action et réaction.⁵⁶

À sa manière, Senghor ancre également la Négritude dans un champ plus large que celui de la poétique, pour l'inscrire dans celui de l'action. C'est encore sous la figure de Chaka qu'une telle idée peut se retrouver à travers la poésie :

Je devins une tête un bras sans tremblement, ni guerrier ni boucher
Un politique tu l'as dit – je tuai le poète – un homme d'action seul⁵⁷

La Négritude est un état qui se vit quotidiennement et qui se défend perpétuellement. Francis Abiola Irele semble attribuer l'éloignement entre les surréalistes et la Négritude à ce manque de pensée politique au sein du groupe surréaliste :

Mais le marxisme demeure de loin la plus importante influence occidentale. En effet, si le surréalisme peut être considéré, selon les termes de Gaétan Picon, comme « une entreprise passionnée de libération », il fut en grande partie littéraire et individualiste, et par conséquent n'offrait aucune idéologie comme voie d'action sur

⁵⁵ Aimé Césaire. « Discours sur la Négritude ». *Op. cit.* : 84.

⁵⁶ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. *Op. cit.* : 19.

⁵⁷ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 122.

le monde, malgré sa posture révolutionnaire. Par contre, le marxisme offrait un système d'idées sociales et politiques.²³⁶

Une telle affirmation semble faire l'impasse sur l'engagement, plus ou moins éphémère selon les surréalistes, aux côtés du parti communiste. C'est faire l'impasse également sur un propos contradictoire tenu par Senghor lui-même :

Quelques-uns d'entre nous, il est vrai, suivant l'exemple des Surréalistes, se convertirent au Marxisme.²³⁷

S'il est vrai que les surréalistes n'ont jamais occupé de position politique particulière à l'image de Césaire ou de Senghor, il reste faux qu'ils n'ont jamais défini un engagement politique. Outre l'étape communiste qui a été à l'origine de bien des déceptions et des séparations au sein du groupe, les surréalistes ont édité toute une série de tracts plus ou moins marqués politiquement dont plusieurs d'entre eux ont concerné de plus ou moins près le fait colonial. Nous pensons tout d'abord au « Premier bilan de l'Exposition Coloniale ». Ce bilan se termine sur une interrogation, qui invite tout lecteur à s'interroger, et donc à se projeter dans la pensée politique :

Dans ces conditions, malgré l'assurance donnée par le Préfet de police au Conseil municipal que l'Exposition est l'endroit du monde le mieux gardé contre l'incendie, l'œuvre colonisatrice de la France ne risque-t-elle pas de s'y poursuivre non seulement aux dépens de la science et de l'art, mais aussi aux dépens de la vie des figurants de l'Exposition, et d'une bonne partie de la population parisienne ?²³⁸

L'entreprise coloniale est ici présentée comme destructrice et factice. Sa nocivité ne concerne pas uniquement les peuples opprimés mais aussi la population française, plus particulièrement parisienne. Avec « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale », les surréalistes se placent davantage dans l'engagement. Déjà, la forme impérative incite à une action, dont la nature est révolutionnaire, et qui consiste à boycotter cette fameuse Exposition. Les

²³⁶ Francis Abiola Irele. *Négritude et condition africaine*. Paris : Karthala-Sephis, coll. « Histoires des Suds », 2008 : 38.

²³⁷ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 100.

²³⁸ « Premier bilan de l'Exposition Coloniale », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, vol. 1. *Op. cit.* : 200.

surréalistes invitent donc à l'action, à la réaction même, et cela de façon concrète. Le ton y est vif et virulent :

[...] voilà qui nous permet d'inaugurer, nous aussi, à notre manière, l'Exposition Coloniale, et de tenir tous les zéloteurs de cette entreprise pour des rapaces.²³⁹

La formule injonctive se retrouve à la fin du tract :

Aux discours et aux exécutions capitales, répondez en exigeant l'évacuation immédiate des colonies et la mise en accusation des généraux et des fonctionnaires responsables des massacres d'Annam, du Liban, du Maroc et de l'Afrique centrale.²⁴⁰

Nous pouvons le constater, l'appel des surréalistes à la réaction dépasse la simple condamnation de l'Exposition et conduit à lutter contre la colonisation.

De son côté, Aragon écrit un poème virulent en opposition à cette même exposition :

Il pleut sur l'Exposition coloniale [...]
Les Pénitents Les Rois Fainéants Les Sénégalais
L'automobile du Roi du Caoutchouc
L'Exposition coloniale
L'anneau dans le nez de la Religion catholique
Les hosties de la Défense nationale
Fétiches fétiches on te brûle si tu fais
la nique à des hommes couverts de sabres et de dorures
et l'outrage aux magistrats dans l'exercice de leurs fonctions
L'anneau dans le nez de la Troisième République l'enfantement obligatoire
Il faut des soldats à la Patrie [...] ²⁴¹

Le poème diffuse ainsi sur tous ses vers la réalité cachée du colonialisme, le caractère intéressé de son entreprise en même temps que son aspect destructeur et son esprit de supériorité.

²³⁹ « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale ». *Ibid.* : 194.

²⁴⁰ *Ibid.* : 195.

²⁴¹ Louis Aragon. « Persécuté persécuteur », in Catherine Hodeir, Michel Pierre. *L'exposition coloniale*. Bruxelles : Complexes, coll. « 1931 La mémoire du siècle », 1991 : 133-134.

Il aurait été possible de situer ce combat plutôt aux côtés de celui de la Négritude pour la libération des peuples opprimés, mais il est fort probable que les motivations premières des surréalistes soient tout de même assez différentes de celles de Césaire ou encore de Senghor. Jean-Claude Blachère écrit à ce propos :

[...] l'anticolonialisme de Breton est une conséquence, non la cause, de son intérêt pour les hommes primitifs. Plutôt que d'anticolonialisme, d'ailleurs, mieux vaudrait parler du refus de l'occidentalisation des derniers sauvages.²⁴²

Donc, pour Breton, il s'agit davantage de préserver le caractère primitif des Noirs et de le protéger des mœurs des Blancs. Beaucoup de personnes pourraient considérer que même si les surréalistes ont témoigné ici d'un engagement, et qu'ils ont même appelé à les suivre afin de donner un impact à leur combat, comme cela le sera également avec leurs signatures à la *Déclaration sur le Droit à l'Insoumission dans la Guerre d'Algérie*, leur outil est resté le mot et l'écriture. Néanmoins, nous signalerons que pour réagir contre l'Exposition Coloniale, les surréalistes ne se contentent pas d'éditer des tracts. Ils contribuent à la mise en place d'une contre-exposition de septembre à décembre 1931 organisée par la *Ligue contre l'Impérialisme et l'Oppression Coloniale* et dont l'idée semble émaner d'Aragon :

J'avais réussi à m'entendre avec la CGTU pour organiser une exposition anticoloniale dans un bâtiment qui se trouvait sur un terrain appartenant à cette organisation [...].²⁴³

Leur espoir est d'égaliser voire de dépasser le nombre de visites de l'Exposition Coloniale. L'ambition aboutit à un échec. Ils enregistrent 4226 entrées contre 8 millions pour l'Exposition Coloniale²⁴⁴. Cette anti-exposition coloniale est plus connue sous le nom de *La Vérité sur les colonies*. Elle comprend trois sections réparties sur les deux étages de l'ancien pavillon soviétique de l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925. La première, au rez-de-chaussée démonte l'Exposition coloniale en montrant l'envers de l'entreprise coloniale. Nous y trouvons illustrés sur de grands panneaux :

²⁴² Jean-Claude Blachère, *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire. Op. cit.* : 70.

²⁴³ Louis Aragon cité par Catherine Hodeir et Michel Pierre. *Op. cit.* : 125.

²⁴⁴ Ces chiffres sont ceux fournis par Hans T. Siepe, « "Ne visitez pas l'exposition coloniale" – quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des surréalistes », in *Surréalisme et politique – politique du surréalisme*. Wolfgang Asholt et Hans T. Siepe [dir.]. Amsterdam-New York : Rodopi, 2007 : 176.

Le partage de l’Afrique [...]. Un vieux numéro de *L’Illustration* [...] sur les massacres au Dahomey en 1891 [...]. Les guerres coloniales [...] jalonnées d’atrocités [...]. A la fin de cette rétrospective, le portrait du général Mangin [...] au-dessus de clichés d’indigènes morts dans les tranchées de la Grande Guerre. Face aux horreurs de la conquête coloniale, un panneau recompose le tableau d’une civilisation indigène pacifique avec ses scènes de tissage, de vannerie et de chasse.²⁴⁵

Dans cette même section, l’Exposition attaque les principaux fondateurs de l’Exposition Coloniale. Ainsi, Lyautey s’y trouve caricaturé, trônant « au milieu d’une collection de journaux célébrant l’ouverture de l’Exposition Coloniale [...] »²⁴⁶. Enfin, elle vise à sensibiliser les visiteurs aux problèmes coloniaux :

Elargissant le contexte, des documents informent les visiteurs sur le travail forcé : le portage, la construction des routes par les femmes en Afrique noire. En pleine actualité enfin, la vérité est faite sur la crise économique mondiale et les colonies. Des graphiques traduisent des données que connaissent bien les organisateurs de l’Exposition Coloniale et le Gouvernement mais qu’ils s’efforcent de cacher au grand public.²⁴⁷

Le premier étage, lui, se décompose en deux sections. La première est consacrée à l’URSS et est illustrée d’images de peuples émancipés, de graphiques soulignant leurs progrès économiques. Nous y trouvons également les textes de Marx et de Lénine traduits en soixante-dix langues. Des discours staliniens sont également inscrits. La dernière section est dédiée à l’art nègre, océanien et peau-rouge. C’est dans cette section que l’apport surréaliste est le plus conséquent. C’est ce dont témoigne Aragon qui se souvient :

[d’] une exposition de sculptures africaines, océaniques et américaines d’une ampleur jamais vue à Paris, que j’avais pu constituer [...] grâce à la participation des principaux collectionneurs de l’art des pays colonisés, dont plusieurs surréalistes (André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara, Georges Sadoul et moi-même).²⁴⁸

²⁴⁵ Catherine Hodeir et Michel Pierre. *Op. cit.* : 128.

²⁴⁶ *Ibid.* : 127.

²⁴⁷ *Ibid.* : 128.

²⁴⁸ Aragon cité par Catherine Hodeir et Michel Pierre. *Ibid.* 1 : 126.

Ces sculptures d'art primitif siègent aux côtés de sculptures évoquant l'Église afin de dénoncer sa manie de détruire les fétiches indigènes. À travers l'accès aux sculptures africaines, océaniques et peau-rouge, les surréalistes ont mis en place une critique de l'Église, et nous avons déjà pu constater qu'ils ne tenaient pas cette institution dans leur cœur, et visent à inverser le rapport établi entre l'indigène et l'homme blanc. Le premier ayant en sa faveur le fait d'être « sans religion »²⁴⁹.

Avec le soutien d'un mouvement politique, une telle implication des surréalistes éloigne toute critique vis-à-vis de leur désengagement et inaction concrète. À travers cette contre-exposition, les surréalistes ont marqué ouvertement leur opposition au système colonial sous toutes ses formes et ont tenté de remettre à l'honneur les valeurs nègres, océaniques et peau-rouge.

La Négritude et le Surréalisme combattent donc tous les deux pour la liberté. Si les voies empruntées semblent les amener à se rencontrer, si les combats paraissent se recouper, il reste possible d'observer une différence sur le parcours qui se dessine autour de l'idée de liberté. En effet, les surréalistes se préoccupaient avant tout de libérer l'esprit de l'homme. Cette quête ne pouvait se faire qu'en se détachant de tout ce qui pouvait le brider, à commencer par les valeurs bourgeoises en vigueur en Europe. Peu à peu ce combat les mène à vouloir libérer également l'homme des systèmes d'embrigadement de la société, dont le prolétariat et la colonisation qui sont tous les deux à la source de l'oppression des hommes. Le combat pour la liberté du colonisé n'est donc qu'un détour dans la quête finale de la libération de l'homme. Tandis que pour les membres de la Négritude, c'est justement cette libération du colonisé qui est leur préoccupation majeure. Ce n'est qu'après avoir compris qu'elle n'est totalement possible qu'en libérant aussi le colonisateur de son esprit formaté que leur combat prend une ampleur plus universelle et tend à chercher la liberté de l'Homme. Il n'est donc pas surprenant, ni blâmable, que les surréalistes se soient davantage tournés vers une liberté poétique et les écrivains de la Négritude vers une liberté politique bien que ce démarquage ne soit pas exclusif.

L'étude rapide de ce point permet de révéler que dans un temps très rapproché, deux mouvements nés dans deux sphères culturelles différentes se développent sur des notions et des ambitions relativement proches. De telles similitudes ont pu faciliter non seulement les échanges entre ces deux groupes mais aussi l'assimilation par les critiques de ces deux

²⁴⁹ Catherine Hodeir et Michel Pierre. *Ibid.* : 133.

mouvements dont les voies et les thèmes d'expression ont pu se rejoindre du moins en apparence.

L'idée de « surréalisme africain » semble être née du discours critique qui voit dans l'écriture africaine des éléments similaires au mouvement surréaliste français. Un tel rapprochement paraît être toléré par les auteurs concernés plus qu'approuvé. Si la plupart d'entre-eux reconnaissent avoir eu des rapports avec les surréalistes – lectures, rencontres, etc. – ils renient généralement une réelle influence de ceux-ci dans leurs œuvres. Si influence il y a eu, elle se réduirait à l'encouragement dans les voies empruntées. Le surréalisme français est perçu par les auteurs africains comme un soutien à leurs pensées, un élan pour leur développement mais presque jamais comme un mouvement qu'ils auraient intégré dans leur écriture. Senghor ira même jusqu'à développer une théorie du surréalisme négro-africain qu'il construit en le démarquant du surréalisme européen. Si certaines références littéraires communes ont pu établir des analogies entre les écrivains surréalistes et les écrivains noirs, nous pouvons nous rendre compte que le milieu social et culturel conduit à une approche différente de la notion de surréalisme. Dans les pays africains, ce qui peut évoquer l'idée de surréalisme paraît faire partie intégrante de la vie de tous les jours. De plus, une part de surréalisme se trouve également dans les religions africaines auxquelles l'idée de magie, au sens ésotérique du terme, se trouve associée. Les surréalistes français sont forcés de bâtir leur surréalisme en s'opposant à ce qui fait leur éducation, en quelque sorte en démolissant leur propre société et leur propre culture pour parvenir à cette vision surréaliste.

En somme, il paraît plus pertinent de concevoir qu'il existait avant la rencontre entre les écrivains africains et les surréalistes français, une forme surréaliste inhérente aux cultures africaines et que la confrontation de cette forme aux conceptions surréalistes a produit une analogie entre ces deux expressions. Analogie qui demande à être spécifiée pour chacun des auteurs africains dans la mesure où chacun d'eux a eu un rapport différent avec les surréalistes français. Analogie qui demande aussi à être précisée par un approfondissement des comparaisons entre les auteurs africains et les auteurs français, tant sur le plan stylistique que thématique.

II. Confrontation du mouvement surréaliste et de l'Afrique : influences littéraires entre les mondes noirs et les surréalistes français

Il serait imparfait d'entamer une étude comparative d'ordre stylistique et thématique des œuvres surréalistes et des œuvres africaines sans prendre en compte l'impact des mondes noirs dans la pensée surréaliste. En effet, nous avons jusqu'à présent essayé de cerner ce que pouvait représenter le surréalisme africain, ou plus exactement les surréalismes africains, en regard d'un rapprochement plausible avec le mouvement surréaliste français. Il nous est apparu que du côté des auteurs africains, il existait au sein même de leur culture une capacité à développer une vision du monde qui n'était non seulement pas sans rappeler l'expression surréaliste mais aussi que cette vision même donnait naissance à des formes différentes et nuancées selon les écrivains concernés et pour lesquels le surréalisme français jouait un rôle plus ou moins important, voire inexistant, dans le développement d'une écriture surréaliste. Mais l'analogie entre l'écriture africaine et l'écriture surréaliste peut également être perçue dans l'autre sens en attribuant aux surréalistes français l'utilisation des caractéristiques de l'art négro-africain comme instrument surréaliste. C'est du moins ce qu'insinue Senghor lorsqu'il dit :

Il n'empêche, plus que Claudel, [...] ce sont les poètes surréalistes qui ont subi l'influence de la poésie négro-africaine. [...] je voudrais signaler que les trois plus grands poètes [...] du Surréalisme sont, par ordre d'importance, Paul Eluard, André Breton et Philippe Soupault.¹

Tout laisse en effet à croire que les surréalistes ne sont pas restés de marbre devant les écrits des Noirs et l'esthétique négro-africaine. Ceci nous incite à penser que tout comme les surréalistes ont pu influencer d'une façon ou d'une autre les écrivains africains, ceux-ci également ont pu laisser une trace dans l'œuvre ou le parcours surréaliste. Les auteurs cités par Senghor, notamment Breton et Soupault, sont de ceux pour qui cette influence a pu être la

¹ Léopold Sédar Senghor. *Ce que je crois*. *Op. cit.* : 215.

plus visible. Cherchant à définir la forme de ces diverses influences nous pourrions en mesurer l'impact, ou plus exactement les impacts stylistiques, thématiques et esthétiques.

1. Contributions, collaborations, diffusion : les surréalistes français en faveur des écrivains noirs

S'il est évident que l'Afrique n'est pas au cœur de l'œuvre surréaliste, il reste possible de trouver çà et là des témoignages en faveur d'écrivains noirs contemporains. Les noms de Tchicaya U Tam'si et d'Olympe Bhêly-Quenum ne paraissent pas dans les discours surréalistes mais les surréalistes ont donné leur avis sur la Négritude et leurs créateurs ainsi que sur leurs précurseurs antillais, notamment Monnerot. À leur manière, les surréalistes ont contribué à la diffusion des premières grandes œuvres noires au sein de la France et plus largement du monde européen voire occidental.

a. Les surréalistes et la promotion des écrivains noirs

La notion d'influence peut aussi se concevoir dans une optique promotionnelle. Si les écrivains noirs se refusent à accorder une place à l'influence surréaliste dans leurs créations littéraires, dans la forme et dans le fond de leurs œuvres, peut-être s'accorderaient-ils davantage à reconnaître le rôle que les surréalistes ont joué dans la promotion et dans la diffusion de leur écriture. La notoriété acquise alors par les surréalistes, associée à l'intérêt qu'ils ont pu porter à cette première vague d'expression noire en France, a contribué à accréditer leurs discours et leurs œuvres. Cette promotion de l'écriture africaine, ou dans ce cas plus largement de l'écriture noire, s'opère selon deux niveaux. Le premier niveau est d'ordre éditorial. Assez rare, il consiste à éditer les œuvres noires en France, en Europe ou en Occident. Le second niveau consiste en une promotion que nous pourrions qualifier de « verbale ». Il consiste à rendre, à travers des écrits ou des conférences, des hommages plus ou moins appuyés envers des auteurs noirs.

Diffusion des œuvres noires par les surréalistes

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer précédemment, mais de façon succincte, l'apport des surréalistes dans l'édition d'œuvres d'écrivains noirs. Il n'existe à notre connaissance qu'une seule œuvre émanant d'un auteur noir qui ait été éditée par les soins des surréalistes. Il s'agit, bien sûr, du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le préciser, ce texte poétique a été écrit par Césaire après avoir fait un voyage en Croatie d'où il perçoit une île lui rappelant la Martinique et dont il apprend que son nom est Martinska. Cette sonorité voisine du nom de son pays natal le conduit à commencer la rédaction de son long poème. Une première publication est entreprise en août 1939 dans la revue *Volontés* n°20. Or nous savons déjà qu'il faudra attendre qu'André Breton découvre le poète, et par la même occasion le poème, par le biais de la revue *Tropiques* en 1941 pour que le texte acquière sa notoriété. En effet, nul jusqu'alors n'a prêté attention à ce poème. Dans la revue *Volontés*, il est passé inaperçu. C'est André Breton qui fait paraître le texte, en 1943, sous une nouvelle forme bilingue en Amérique chez Brentano's sous le titre : *Cahier d'un retour au pays natal : Memorandum on My Martinique*, puis en France en 1947 aux éditions Pierre Bordas qui reprennent la version remaniée parue aux Etats-Unis. Le poème aura également été diffusé à Cuba auparavant avec l'aide de Benjamin Péret qui rédige pour la version portugaise un prologue. Cette traduction paraît sous le titre *Retorno al pais natal* aux éditions Molina y Cie.

Romuald Fonkoua a sans doute raison lorsqu'il affirme :

Œuvre de liberté totale, d'insurrection primitive, le *Cahier d'un retour au pays natal* apparaît ainsi, dans toute sa splendeur, sous la plume du père du surréalisme. Elle va en acquérir aussitôt le statut.²

La diffusion via le biais des surréalistes du *Cahier d'un retour au pays natal* a permis à ce poème de connaître le succès que l'on sait. Il paraît presque évident que sans le soutien des surréalistes ce texte aurait pu tomber dans l'oubli du moins jusqu'à ce que Césaire arrive à son poste de maire de Fort-de-France. Mais cette promotion éditoriale est évidemment à double tranchant. Permettant à la fois de révéler l'œuvre à un plus large public, l'édition par les surréalistes tend également à étiqueter l'œuvre dans la vaine surréaliste. De là, nous

² Romuald Fonkoua. *Aimé Césaire. Op. cit.* : 88.

comprenons que l'amalgame est aisé. L'œuvre étant qualifiée de surréaliste parce qu'éditée et promue par les surréalistes, elle est également perçue comme conçue sinon sous l'égide du mouvement surréaliste, du moins sous son influence.

Histoire d'accentuer le parallèle, les deux éditions du *Cahier d'un retour au pays natal* parues successivement à Cuba puis à New York s'accompagnent d'une préface rédigée par les deux auteurs surréalistes eux-mêmes. Dans leur préface, ni André Breton ni Benjamin Péret ne qualifient Aimé Césaire de surréaliste bien qu'André Breton, plus particulièrement, semble lui en attribuer toutes les qualités. Parlant tout d'abord de la revue *Tropiques* qui fut son premier contact avec l'œuvre d'Aimé Césaire, André Breton écrit :

[...] l'accent de ces pages était de ceux qui ne trompent pas, qui attestent qu'un homme est engagé tout entier dans l'aventure et en même temps qu'il dispose de tous les moyens capables de fonder, non seulement sur le plan esthétique, mais encore sur le plan moral et social, que dis-je ? de rendre nécessaire et inévitable son intervention.³

L'écriture d'Aimé Césaire, s'inscrit donc, tout comme celle des surréalistes dans l'optique de modification du monde. Aimé Césaire est un poète dont l'écriture engage l'homme à transformer le monde. Il a su bousculer les pensées convenues :

C'est là et sous les auspices de cette fleur⁴ que la mission, assignée à nos jours à l'homme, de rompre violemment avec les modèles de penser et de sentir qui l'ont mené à ne plus pouvoir supporter son existence m'est apparue vraiment sous sa forme imprescriptible.⁵

Dernière grande qualité identifiable aux qualités requises pour être surréaliste et que Césaire semble également posséder : la capacité à accorder une grande place à la sensibilité émotionnelle enfouie, à la laisser jaillir en écartant tout repère potentiel :

Et d'abord on y reconnaîtra ce mouvement entre tous abondant, cette exubérance dans le jet et dans la gerbe, cette faculté d'alerter sans cesse de fond en comble le monde émotionnel jusqu'à le mettre sens dessus dessous qui caractérisent la poésie

³ André Breton. « Un grand poète noir ». *Op. cit.* : 401.

⁴ André Breton symbolise la Martinique par « la grande fleur énigmatique du balisier qui est un triple cœur pantelant au bout d'une lance. », in « Un grand poète noir ». *Op. cit.* : 402.

⁵ André Breton. « Un grand poète noir ». *Op. cit.* : 402.

authentique par opposition à la fausse poésie, à la poésie simulée, d'espèce vénéneuse, qui prolifère constamment autour d'elle.⁶

Malgré tous ces compliments et ces éloges, il est vrai, André Breton ne semble pas pour autant faire d'Aimé Césaire un surréaliste bien qu'il soit possible d'y déceler des traces d'une volonté d'association. À plusieurs reprises, en effet, André Breton, utilise des formulations qui tendent à confondre les deux auteurs. Ce type d'expression rejaillit principalement à trois reprises. Dans une première citation, André Breton semble simplement prendre conscience, visiblement avec un certain soulagement, que le combat de Césaire et de ses proches occupe le même espace que le sien :

Cette terre qu'il montrait et qu'aidaient à reconnaître ses amis, mais oui, c'était aussi ma terre, c'était *notre* terre que j'avais pu craindre à tort de voir s'obscurcir.⁷

Il est intéressant de noter le passage du possessif de la première personne du singulier à celui de la première personne du pluriel qui souligne la progressive alliance que semble dessiner André Breton avec Aimé Césaire. D'abord se reconnaissant dans le combat d'Aimé Césaire et des co-auteurs de la revue *Tropiques*, André Breton semble très rapidement vouloir s'investir à leurs côtés, se sent directement concerné comme s'il ne faisait plus qu'un avec eux. Cette osmose se retrouve dans une deuxième citation :

Cet après-midi-là, devant la fastueuse ouverture de toutes les écluses de verdure, j'éprouvai tout le prix de me sentir en si étroite communion avec l'un d'eux, de le savoir entre tous un être de volonté et de ne pas distinguer, en essence, sa volonté de la mienne.⁸

Le combat défendu par Aimé Césaire ne se contente donc pas de concerner le même espace que celui d'André Breton – à savoir la terre – mais semble également avoir les mêmes buts et les mêmes objectifs. André Breton observe une osmose entre ce qui motive le poète martiniquais et ce qui le motive lui-même ainsi qu'une similitude puissante entre les voies empruntées et les méthodes utilisées pour exprimer ces certitudes. Dans une troisième et

⁶ *Ibid.* : 403.

⁷ *Ibid.* : 401.

⁸ *Ibid.* : 403.

dernière citation, André Breton généralise l'assimilation entre le poète martiniquais et lui-même en ne la contraignant plus uniquement au champ poétique :

L'enjeu, tout compte tenu du génie propre de Césaire, était notre conception commune de la vie.

Contrairement à la citation précédente, André Breton utilise ici de nouveau la première personne du pluriel. Si sa volonté et celle de Césaire étaient très proches, au point qu'André Breton aurait pu prendre celle de Césaire comme sienne, elles ne pouvaient pas cohabiter côte à côte soit qu'il y ait divergence en certains points, soit qu'André Breton ait une volonté si puissante qu'elle n'y accorde point de place à une autre, si ce n'est en la faisant entièrement sienne, en l'intégrant comme dirait Senghor. En revanche, il semble possible de partager un chemin de vie. De nouveau, comme lors de la première citation, André Breton devient l'allié d'Aimé Césaire et tend à le confirmer, à le conforter et surtout à l'approuver dans ses choix en s'associant à lui.

Dans la mesure où Aimé Césaire semble avoir non seulement des qualités surréalistes mais aussi des champs d'action auxquels les surréalistes s'associent soit en tant qu'alliés à ses côtés, soit en faisant leurs ses pensées, il est compréhensible qu'il ait été assimilé au surréalisme ou tout au moins déclaré comme ayant été influencé par le surréalisme. C'est évidemment oublier la chronologie de la création de cette œuvre que Césaire publie avant la rencontre avec André Breton. Il est donc plus pertinent d'en revenir à notre hypothèse première qui consistait à établir des passerelles de similitudes entre l'écriture noire et l'écriture surréaliste. Cela tend également à nous conforter dans l'idée de la nécessaire étude de la place des caractéristiques négro-africaines dans l'écriture surréaliste française.

Du côté de la préface de Benjamin Péret, en revanche, point d'assimilation entre le poème de Césaire et le mouvement surréaliste, pas plus que l'auteur ne fait part d'une quelconque osmose entre l'écriture du Martiniquais et la sienne. Benjamin Péret parle de l'œuvre d'Aimé Césaire avec un regard totalement extérieur mais non moins enthousiaste. Tout comme André Breton voyait en Aimé Césaire un poète de grande qualité, Benjamin Péret salue ce poète martiniquais comme l'un des plus grands depuis plusieurs années :

J'ai l'honneur de saluer ici un grand poète, le seul grand poète de langue française qui soit apparu depuis vingt ans.⁹

Benjamin Péret, plus qu'André Breton, s'attache à mettre en valeur les caractéristiques stylistiques d'Aimé Césaire et ce, tant dans le fond que dans la forme. Sur trois paragraphes, Benjamin Péret va honorer trois éléments de l'œuvre d'Aimé Césaire. Dans un premier temps, il vante son écriture détachée de tout exotisme. Aimé Césaire n'écrit pas pour complaire les attentes de la bourgeoisie occidentale, il évite le piège des préjugés et des leitmotifs trop classiques et c'est là tout ce qui fait son originalité et son intérêt :

Pour la première fois, une voix tropicale résonne dans notre langue, non pour pimenter une poésie exotique, ornement de mauvais goût dans un intérieur médiocre, mais pour faire briller une poésie authentique, qui jaillit des troncs pourris d'orchidées et de papillons électriques dévorant la charogne ; une poésie qui est le cri sauvage d'une nature dominatrice, sadique, qui avale les hommes et leurs machines comme les fleurs les insectes téméraires.¹⁰

Benjamin Péret a parfaitement compris l'importance métaphorique et symbolique de la végétation dans l'œuvre d'Aimé Césaire et il la réutilise pour expliciter son poème. En effet, les mots qu'il utilise, pour témoigner de la haine, de la terreur et de l'esprit combatif qui habite alors le poète martiniquais, relèvent du champ lexical et des images qui auraient pu être les siens. Dans un deuxième temps, Benjamin Péret rend compte de l'osmose, déjà évoquée précédemment dans ce travail, entre le poète et la nature. Nous avons dit plus haut que la culture africaine impliquait dans les mœurs la communication voire la communion avec l'environnement. Lorsqu'Aimé Césaire écrit son *Cahier au retour d'un pays natal*, il est habité par son île et cela a également été perçu par Benjamin Péret :

Plus que l'interprète de la nature tropicale de la Martinique, il en est une partie [...]. Sa poésie a le souverain mouvement des grands arbres à pain et l'accent obsédant des tambours du vaudou. La magie noire, grosse de poésie, s'oppose à la rébellion

⁹ Benjamin Péret. « Préface à *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire », in *Œuvres complètes*, 7. Paris : Librairie José Corti, 1995 : 67.

¹⁰ *Ibid.* : 67.

des religions esclavagistes où toute magie se modifie ; où toute poésie meurt à jamais.¹¹

Pour Péret, les religions africaines – vaudou et magie – ne font qu'une avec la poésie. La culture africaine et ses religions semblent poétiques par essence à l'inverse des religions institutionnelles telles qu'elles existent en Occident. Enfin dans un troisième et dernier temps, commun avec André Breton, Benjamin Péret relève le caractère libre d'Aimé Césaire qui ne tient compte que de ses émotions profondes :

J'ai l'honneur de saluer ici le premier grand poète noir qui a rompu ses amarres et s'élançait, sans se préoccuper d'aucune étoile polaire, d'aucune croix du Sud intellectuelle, avec pour seul guide son désir aveugle.¹²

À l'inverse d'André Breton, donc, Benjamin Péret ne se préoccupe pas de saluer, même de façon indirecte, les qualités surréalistes de l'œuvre d'Aimé Césaire ni de souligner des points d'entente ou des points communs entre leurs deux pensées et leurs deux écritures. Benjamin Péret s'attarde surtout à souligner le caractère novateur de son œuvre par rapport à d'autres voix noires ou venues de pays noirs. Loin de l'exotisme, parfaitement imprégné de son pays dont il réinvestit symboliquement les lieux, Aimé Césaire, aux yeux de Benjamin Péret, offre une voix libre et révoltée, chargée de sa propre culture pour aller vers des voies nouvelles. La préface de Benjamin Péret, de par le style et de par le fond, semble davantage énoncer ce qui caractérise la Négritude. Seul l'aspect libre de toute influence et de tout classicisme paraît pouvoir rattacher Césaire au surréalisme. Néanmoins, il reste certain que le lancement du poème de Césaire par deux écrivains surréalistes, lui consacrant des préfaces à ce point élogieuses, a pu conduire les critiques à chercher dans *Cahier d'un retour au pays natal* des signes surréalistes. Par ailleurs, l'aide à la diffusion d'écrits provenant d'auteurs noirs – africains ou antillais – peut être perçue non seulement comme une forme d'action de la part des surréalistes mais aussi comme une forme d'influence exercée sur les écrivains noirs. Influence qui s'appuie sur leur position et qui tend à valoriser les œuvres noires en contribuant à l'accès à une édition touchant un plus large public.

D'autres moyens de diffusion de l'écriture noire, plus précisément antillaise dans ce cas-là, ont été utilisés. Ainsi, les revues surréalistes ouvrent leurs pages non seulement à Aimé

¹¹ *Ibid.* : 67.

¹² *Ibid.* : 67.

Césaire mais aussi aux auteurs antillais qui avaient édité la revue *Légitime Défense*. Ces derniers – Étienne Léro, Jules Marcel Monnerot, Symone Monnerot et Pierre Yoyotte – s'associent en effet au numéro 5 du *SASDLR – Surréalisme Au Service De La Révolution* – paru le 15 mai 1933. Les contributions se divisent en deux catégories : Pierre Yoyotte et Jules Marcel Monnerot ont écrit chacun un article tandis qu'Étienne Léro et Symone Monnerot y apparaissent en tant que poètes. Il est possible de retrouver dans chacune des participations une trace du surréalisme. L'article de Pierre Yoyotte, « Théorie de la fontaine » fait état de la valeur symbolique sexuelle des fontaines. L'eau y est vue comme une image de l'éjaculation mêlée à la structure féminine de la fontaine :

D'autre part, *la fontaine est la bouche* [...].¹³

Il force l'assimilation à la femme un peu plus loin :

La fontaine étant le symbole de la menstruation [...], il convient que le gouvernement avise au plus tôt à la construction dans le Musée de la Culture à la *grande salle des fontaines-horloges*.¹⁴

Toute la fin de l'article décrit la façon dont doit être conçue cette salle. L'auteur a pensé à tous les détails, de la forme du lieu : triangulaire, à la couleur des murs : rouge brique, en passant par la texture du sol : parquet mou, les sculptures devront y être en « caoutchouc durci » et trois vasques y seront disposées d'où s'écoulera du sang. Enfin, l'auteur insiste sur l'importance de l'odeur du lieu :

Odeur physiologique, naturellement, concentrée, obtenue par un procédé synthétique. Il faudrait y mêler un parfum que je ne connais pas : je propose muscade et résine.¹⁵

L'association fontaine-féminité, l'invention d'un lieu aussi incongru lié à la sexualité et à la féminité auquel est associé une réelle importance n'est pas sans évoquer l'imaginaire surréaliste.

¹³ Pierre Yoyotte. « Théorie de la fontaine », in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Paris : Jean Michel Place, 1976, SASDLR n°5 : 3.

¹⁴ *Ibid.* : 3.

¹⁵ *Ibid.* : 3.

C'est sur un plan tout à fait différent que Jules Marcel Monnerot s'associe au surréalisme. Son article, « À partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée », se veut une critique de la société bourgeoise et ses mots pourraient sans conteste être ceux des surréalistes :

C'est à des choses malades mais vivantes que j'en ai [...]. [...] Des conventions qui mangent lentement même les plus purs – les concepts, circulant comme le sang, grâce auxquels la virulence de ces conventions est permanente et concrète, voilà le milieu paralysant où croupit l'esprit de ceux qui s'occupent de l'esprit. [...] Un vertige raisonnablement mortel les saisirait qu'ils réussissent à se penser hors des conventions – d'ordre professionnel, familial et militaire principalement – qui sont les patères branlantes auxquelles chaque soir ils accrochent, AVANT DE DORMIR, leur personne.¹⁶

Parmi ces conventions, Monnerot s'attachera plus particulièrement à démonter le travail qui alimente la société :

Le travail en temps qu'il permet la continuation et l'extension de la société qu'il fait vivre est haïssable dans la mesure exacte où cette société est haïssable.¹⁷

et la morale bourgeoise en tant que morale corrompue :

Secouez les principales notions de la morale bourgeoise : elles font un bruit d'argent. J'affirme tout de suite que tous les mots qui expriment ces notions ont AUSSI – ou ont eu – un sens mercantile et financier.¹⁸

Nous reconnaissons bien là deux hantises surréalistes bien que les accusations prennent des tournures différentes. Les surréalistes écartaient de leur chemin travail et morale bourgeoise pour ce qu'ils avaient l'un et l'autre d'emprisonnant pour l'esprit. Alimenter par des craintes plus concrètes, Monnerot les écarte pour des raisons liées à des éléments matériels tels que l'argent. Néanmoins, l'argent n'occupait pas davantage une place d'honneur auprès des surréalistes :

¹⁶ Jules Marcel Monnerot. « À partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée », in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Paris : Jean Michel Place, 1976, SASDLR n°5 : 35.

¹⁷ *Ibid.* : 35.

¹⁸ *Ibid.* : 35.

[...] une fois pour toutes j'ai été confirmé dans l'idée que rien ne sera fait tant qu'un certain nombre de tabous ne seront pas levés, tant qu'on ne sera pas parvenu à éliminer du sang humain les mortelles toxines qu'y entretiennent la croyance [...] à un au-delà, l'esprit de corps absurdement attaché aux nations et aux races et l'abjection suprême qui s'appelle le pouvoir de l'argent.¹⁹

Tout le propos du discours de Monnerot, qui nous occupe à présent, est d'en arriver à l'esthétique de la poésie. Pour Jules Marcel Monnerot, la poésie est liée au rêve et c'est en cela qu'il fait souvent référence au surréalisme :

La poésie la plus rapprochée du rêve telle que Breton l'a magnifiquement inaugurée sous le nom d'écriture automatique est cependant encore éloignée du rêve de tout ce qui la rapproche du discours (syntaxe, mots brimés par l'éducation, la mémoire). Le moindre rêve est plus parfait que le meilleur poème [...].²⁰

Monnerot perçoit la poésie avant tout comme un élément indépendant du langage. Il écrit : « La poésie n'est pas langage. »²¹. Elle réside sous les formes de liberté totale de l'esprit dont le rêve est l'exemple le plus probant. Écrire son rêve, c'est déjà en supprimer sa valeur poétique par le choix de mots involontairement conditionné par notre éducation. L'apport du surréalisme pour Monnerot repose donc principalement sur l'effet de langage consistant à séparer le mot de sa valeur réelle, en somme le signifiant de son signifié. Pour lui, cette séparation, poussée à son maximum, serait la source d'un possible changement de monde :

Le progrès dialectique du surréalisme doit consister à forcer la distance qui sépare le mot de la matière même de la représentation. [...] Le poète pourra alors se concevoir comme technicien du passage du mot au monde.²²

Finissons l'étude des contributions d'écrivains noirs, en l'occurrence antillais, dans ce numéro du *SASDLR* par les poèmes de Symone Monnerot et Étienne Léro. Les quatre poèmes parus dans la revue pourraient fort bien se revendiquer du surréalisme tant par leur facture que

¹⁹ André Breton. « Un grand poète noir ». *Op. cit.* : 402-403.

²⁰ Jules Marcel Monnerot. « À partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée ». *Op. cit.* : 37.

²¹ *Ibid.* : 37.

²² *Ibid.* : 37.

par leur thématique. Dans l'un comme dans l'autre, nous y trouvons la présence de la nature au sens large – c'est-à-dire aussi bien la végétation que le cosmos ou la faune. Mais le poème de Symone Monnerot, composé de deux parties, aborde davantage la question de la sensualité et du désir, tandis que ceux d'Étienne Léro se placent sur un plan plus humoristique et purement irréel. Symone Monnerot utilise des procédés typographiques tels que la mise en caractères majuscules d'un vers ou l'espacement des strophes pour accentuer, dans la première partie de son poème « Demi-saison », l'absence de lien logique entre les strophes mais aussi pour renforcer l'analogie illogique de son vers. Nous en donnons pour exemple les deux premières strophes :

Gênée froide
 Au temps splendide où j'étais nue
 Je pense à dire

Loin de là
 Des pieds à la tête
 L'OMBRE SONORE ²³

Symone Monnerot aime à jouer sur les associations étranges de mots, jouant ainsi avec les sens et les matières. « L'OMBRE SONORE » associe un élément visuel avec un élément auditif donnant ainsi à l'ombre une certaine épaisseur et une vie qui lui est propre, et lui attribue du même coup une dimension inquiétante. Dans la deuxième partie de son poème, nous retrouvons un même procédé dont les effets varient quelque peu :

un poids
 liquide qui m'obsède ²⁴

La lourdeur du poids est diffusée par le caractère évanescent et insaisissable du liquide. Le poids semble, en même temps qu'il s'allège par la matière du liquide, s'imposer par le sentiment d'un poids qui s'insinue dans tout le corps et s'infiltrer partout.

Du côté d'Étienne Léro, les associations sont plus souvent liées par une conjonction de coordination, en l'occurrence « et » comme en témoigne son premier poème :

²³ Symone Monnerot. « Demi-saison », in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Paris : Jean Michel Place, 1976, SASDLR n°5 : 20.

²⁴ *Ibid.* : 21.

Abandonne aux dentitions électriques
 Nos mains et les oiseaux
 L'ascenseur emporte
 Les arbres et les photographies
 La rivière garde nos chevelures
 La nuit s'étrangle au tambour des portes
 Et l'on recommence l'aventure²⁵

Les vers s'enchaînent et s'associent sans logique apparente, les éléments se côtoient et se complètent indépendamment du sens et offrent une vision presque iconographique de ce qui pourrait être un tableau surréaliste. Le deuxième poème se construit presque selon les mêmes mécanismes. Tout comme dans le premier où nous y trouvons l'association si souvent répandue chez les surréalistes de la nature et du corps « La rivière garde nos chevelures » – l'image de l'eau et des cheveux étant de plus souvent utilisée –, Étienne Léro cite dans ce deuxième poème : « et les cuisses de verdure »²⁶.

Les poèmes de Symone Monnerot et d'Étienne Léro tout comme les contributions de Pierre Yoyotte et de Jules Marcel Monnerot ont donc leur place dans une revue surréaliste en cela que tous ces textes peuvent être rapprochés de l'esthétique surréaliste dans leur forme et/ou dans leur fond. De telles ressemblances ne sont pas sans justifier l'assimilation faite pour les auteurs de cette époque entre la littérature noire et le mouvement surréaliste.

Aimé Césaire, quant à lui, se voit intégrer dans la revue *VVV* n°1 de juin 1942 avec son texte « Conquête de l'aube ». Le choix de ce texte et de l'illustration (voir figure 3) qui l'accompagne n'est pas un hasard si l'on tient compte du commentaire établi par Fabrice Flahutez :

La gravure reproduite dans *VVV* est issue de l'Arca Noe [de Athanasius Kircher] qui représente un bateau dont le pont est fermé. [...] L'image se trouve placée en correspondance avec le texte d'Aimé Césaire, La Conquête de l'aube, mais renvoie métaphoriquement également à l'actualité tragique de l'année 1942. A travers cette vision du déluge, André Breton pose la question de savoir si l'aventure surréaliste

²⁵ Étienne Léro. « Poèmes », in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Paris : Jean Michel Place, 1976, SASDLR n°5 : 40.

²⁶ *Ibid.* : 40.

réfugiée dans son arche à New York peut entreprendre de garder la flamme, pour l'aviver une fois le déluge passé.²⁷

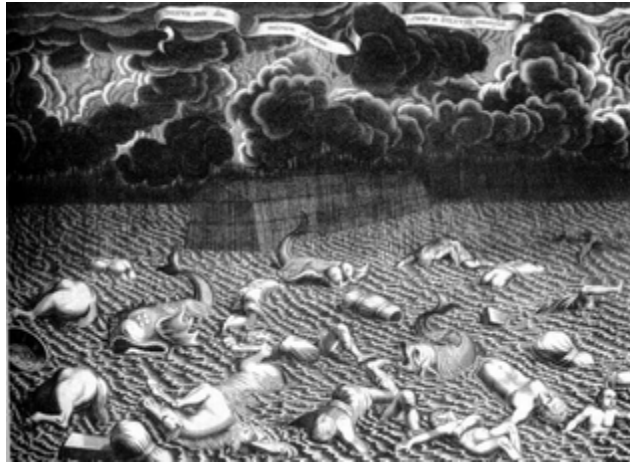


Figure 3 : Athanasius Kircher. *Arca Noë in tres libros digesta*, Amsterdam, apud J. Janssonium a Waesberge, 1675, p. 154-155.

En effet, le poème s'ouvre sur une vision presque apocalyptique, dont la description n'est pas sans évoquer l'image présentée ci-dessus sur laquelle des corps morts – humains et animaux – semblent agoniser dans des eaux fripées. Nous devinons en arrière-plan une coque de bateau dont le dessin peut rappeler une tombe. Le ciel enfin, sombre et tourmenté par des nuages épais, finit de donner au tout une sensation de désastre. L'apocalypse d'Aimé Césaire est également maritime :

Nous mourons notre mort dans des forêts d'eucalyptus géants dorlotant des échouages de paquebots saugrenus²⁸

Néanmoins, la vision reste douce de par l'allusion olfactive et sensorielle à des eucalyptus visiblement rassurants. Le caractère « saugrenu » des paquebots tend également à dédramatiser la scène en lui ajoutant un caractère insolite conçu comme légèrement ridicule ou improbable.

Le poème se clôt sur une possibilité d'espoir, lueur que semble justement chercher André Breton :

²⁷ Fabrice Flahutez. *Op. cit.* :, 106.

²⁸ Aimé Césaire. « Conquête de l'aube », in *La poésie. Op. cit.* : 103.

jaillir

dans une gloire de trompettes libres à l'écorce écarlate cœur non crémeux, dérobant
la voix large des précipices d'incendiaires et capiteux tumultes de cavalcade.²⁹

Les derniers vers de ce poème contrastent avec les premiers. Si le commencement de « La Conquête de l'aube » inaugure une fin proche, celle-ci semble redonner un élan d'espoir, présent dans de nombreux symboles de dynamisme dans le deuxième vers. Les trompettes, signe de transmission – autant chez Césaire que chez Senghor d'ailleurs – prennent le dessus sur les voix médisantes et avilissantes. Elles incarnent le son de la liberté, une liberté placée sous le signe de la révolte avec la couleur rouge évoquée par le qualificatif « écarlate ». Le choix par André Breton du poème d'Aimé Césaire n'est donc pas anodin. Il a ressenti dans ce poème les sentiments qui le tourmentaient alors et ce, dans des termes symboliques et dans un style presque surréaliste, car si le poème suit une structure qu'il est possible de définir, la teneur des vers laisse place à des associations de mots pour le moins surprenantes et dont le sens nécessite d'être dégagé avec moult précautions.

La diffusion écrite des écrivains noirs s'est donc mise en place selon deux chemins différents. Le premier a suivi celui de l'édition et, de façon associée, la promotion, du moins en ce qui concerne le premier grand poème d'Aimé Césaire pour lequel André Breton et Benjamin Péret ont assuré sa diffusion hors des frontières de la Martinique et même de la France. Le deuxième a consisté à laisser, au sein de leurs propres parutions, un espace de discours esthétique ou poétique pour les écrivains noirs, plus généralement antillais. Dans les deux cas, la promotion se fait à double tranchant. Si elle permet en effet de mettre sur le devant de la scène ces écrivains, elle contribue aussi à les associer au mouvement surréaliste et à son esthétique. Les auteurs noirs dont les noms paraissent aux côtés des surréalistes, sans faire partie officiellement et réellement du mouvement surréaliste, sont abordés, du moins dans un premier temps, en regard de ce mouvement.

²⁹ *Ibid.* : 105.

Les écrivains noirs dans le discours surréaliste

Outre la promotion par le biais de l'édition, les écrivains surréalistes appuient et soutiennent également l'écriture africaine à travers leurs discours, conférences et textes. Nous pouvons noter trois tendances générales qui restent néanmoins à moduler selon les auteurs qui s'expriment.

La première, d'ordre formel, consiste à consacrer une petite phrase ou même un paragraphe en l'honneur d'un ou plusieurs auteurs noirs, qui témoignent d'une sympathie :

Je n'avais qu'à fermer les yeux pour retrouver les transports de l'amitié qui m'avait lié, vers 1930, à des jeunes hommes comme Monnerot, Yoyotte, Ménil, Léro, Thésée. Et, onze ans plus tard, je n'avais qu'à les rouvrir pour retrouver, contre les raisons de désespérer qui ne manquaient pas, des raisons d'espérer incomparablement plus fortes qui, d'un élan fraternel, me portaient et ne cesseront de me porter vers Césaire, Ménil, Gratiant, Maugé.³⁰

Nous pouvons constater au passage le nombre conséquent de connaissances, même d'amitiés que Breton avait avec les écrivains noirs, principalement antillais. Une telle constatation confirme l'idée possible d'un échange à double sens. Dans d'autres cas, les surréalistes accordent une phrase élogieuse qui souligne une qualité particulière. C'est encore Breton qui pratique plus particulièrement cette forme, notamment à l'égard d'Aimé Césaire dont on aura compris désormais l'importance à ses yeux :

La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant.³¹

L'éloge d'André Breton concerne d'ailleurs l'écriture d'Aimé Césaire qui semble l'avoir le plus profondément marquée tant elle correspondait à ce qu'il attendait de l'utilisation poétique de la langue. Dans ce même ouvrage, *Martinique charmeuse de serpents*, André Breton complimente également la femme d'Aimé Césaire, Suzanne Césaire, non plus pour la qualité de sa langue mais pour sa beauté :

Suzanne Césaire, belle comme la flamme du punch³²

³⁰ André Breton. « Début d'une conférence à la Martinique », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 210-211.

³¹ André Breton. « Un grand poète noir ». *Op. cit.* : 408.

Nous reconnaissons bien dans ce vers, toute la fascination surréaliste pour les femmes. Ce qui explique qu'André Breton rende hommage à Suzanne Césaire pour sa féminité bien que, tout comme son mari, elle ait écrit nombre d'articles dans la revue *Tropiques*. La beauté de Suzanne Césaire semble également avoir marqué Michel Leiris qui notera dans son journal :

Madame Césaire, qui la couleur de l'or et se situe aux confins les plus extrêmes de la finesse et de la sauvagerie ; on a plaisir à être devant elle, comme devant un merveilleux paysage qui serait intelligent.³³

Michel Leiris a la délicatesse de faire mention de la vivacité de l'esprit de la femme, décidément tant remarquée, d'Aimé Césaire. André Breton lui offrira par ailleurs un poème au titre on ne peut plus clair : « Pour Madame Césaire ». Dans ce poème c'est encore la beauté féminine qu'il chante, utilisant l'image de Suzanne Césaire pour rendre un hommage apparemment plus large aux femmes antillaises :

On cherche, parmi les essences natives, de quel bois se chauffent ces belles chairs d'ombre prismée [...] ³⁴

La beauté des femmes antillaises y est associée à l'insouciance enfantine et au plaisir :

Puis les cloches de l'école essaient aux quatre coins les petites Chabines rieuses, souvent plus claires de cheveux que de teint.³⁵

André Breton vante à la fin de son poème « [...] la beauté féminine ici bien plus souvent accomplie qu'ailleurs et qui n'est jamais apparue plus éclatante que dans un visage de cendre blanche et de braises »³⁶ voyant donc décidément en Suzanne Césaire sa féminité avant tout.

³² *Ibid.* : 402

³³ Michel Leiris. *Journal : 1922-1989*. Paris : Gallimard, NRF, 1992 : 426.

³⁴ André Breton. « Pour madame Suzanne Césaire », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 382.

³⁵ *Ibid.* : 382.

³⁶ *Ibid.* : 382.

De la reconnaissance du charme de Suzanne Césaire à celle des talents poétiques d'Aimé Césaire, André Breton est l'un des premiers à consacrer à l'écrivain(e) noir(e) une place de renom au sein de son estime bien que certaines critiques lui aient été adressées à l'égard d'un passage jugé raciste dans sa préface « Un grand poète noir » :

[...] le premier souffle nouveau, revivifiant, apte à redonner toute confiance est l'apport d'un noir. Et c'est un noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un blanc pour la manier. 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. Et c'est un noir qui est non seulement noir mais *tout* l'homme, qui en exprime toutes les interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les extases et qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité.³⁷

L'insistance sur la couleur de peau d'Aimé Césaire a gêné bon nombre de personnes, y voyant le signe d'un esprit étroit de la part d'André Breton qui le ferait s'étonner du fait qu'un Noir puisse écrire aussi bien et manier avec autant d'habileté la langue française. Frantz Fanon est de ceux-là. Dans *Peau noire, masques blancs* il condamne cette citation comme raciste car elle vise à cloisonner le Noir dans des horizons d'attente particuliers et réducteurs. Ainsi, il tient à rappeler qu'il n'y a dans le talent d'écriture de Césaire aucune surprise liée à sa couleur de peau et ce d'autant plus qu'il a étudié en France :

Quand bien même M. Breton exprimerait la vérité, je ne vois pas en quoi résiderait le paradoxe, en quoi résiderait la chose à souligner, car enfin M. Aimé Césaire est Martiniquais et agrégé de l'université.³⁸

C'est un biographe d'Aimé Césaire qui vient au secours d'André Breton. Il interprète l'insistance sur la couleur comme un signe positif et surtout logique dans l'esprit du poète surréaliste :

On a longtemps reproché à André Breton d'avoir utilisé cette formule « raciste » pour rendre compte de sa rencontre avec Aimé Césaire. Mais il faut rappeler, pour faire bonne mesure, que pour le surréaliste, l'insistance de la couleur avait pour but de la dépasser en la banalisant ou, plus exactement, de montrer qu'il n'y avait

³⁷ André Breton. « Un grand poète noir ». *Op. cit.* : 402.

³⁸ Frantz Fanon. *Op. cit.* : 3.

aucune relation entre l'être et sa couleur. Il s'agissait de faire l'éloge de la primitivité, de cette manifestation pure de l'âme par laquelle se donne à entendre toute vérité poétique, toute surréalité.³⁹

Raciste, Breton ne pouvait l'être. Comme nous venons de le voir, il était déjà convaincu par le talent d'écrivains antillais avant de rencontrer Aimé Césaire et nul doute que l'insistance qu'il fait sur la qualification « noir » n'a pas tant pour but de s'étonner du fait qu'un homme de cette couleur de peau puisse produire un tel texte que d'affirmer toute la valeur de la montée de la parole noire, de la mettre sur un pied d'égalité avec l'Occidental. Enfin, sur un plan purement formel, il ne faut pas non plus oublier qu'André Breton était avant tout poète et il est possible de voir dans cette triple répétition de la formule « Et c'est un poète noir » en début de phrase un effet de style purement poétique qui n'est pas sans rappeler la figure de l'anaphore.

Par ailleurs, si André Breton était réellement raciste, il paraît quelque peu étrange de le voir à ce point soutenir l'œuvre d'un poète noir antillais qui s'oppose à la culture occidentale et qui défend les valeurs africaines. Or, c'est bien la deuxième tendance qui se dessine : la défense et l'appui des œuvres noires. Cela n'est guère surprenant pour un poète tel qu'André Breton puisque nous venons de voir qu'il avait de lui-même fait publier aux États-Unis le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. C'est donc sans grand étonnement que nous lisons dans son *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* :

[...] il y a mon ami Aimé Césaire, magnétique et noir, qui, en rupture avec toutes les rengaines, éluardienne et autres, écrit les poèmes qu'il nous faut aujourd'hui, à la Martinique.⁴⁰

Visiblement, Aimé Césaire semble prendre la place d'Éluard dans les références bretoniennes. Dans tous les cas, le fait que non seulement Breton reconnaisse dans les poèmes de Césaire la voix nécessaire à la Martinique mais aussi et surtout le fait que Césaire soit cité de façon positive dans un de ses manifestes, suffit à confirmer l'approbation de Breton pour l'œuvre de Césaire.

C'est sur un plan plus humain et plus vaste que Michel Leiris accorde son soutien à son grand ami qu'est devenu Aimé Césaire :

³⁹ Romuald Fonkoua. *Op. cit.* : 87.

⁴⁰ André Breton. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non ». *Op. cit.* : 7.

[...] si de nos jours quelqu'un me donne courage c'est bien lui, car je crois pouvoir le regarder comme le seul de mes amis vivants en qui l'art et la politique – autrement dit le superluxe de l'imaginaire et la grosse quincaillerie des manœuvres socialement utiles – parviennent à se fondre au lieu de s'exclure l'un l'autre ou de tant bien que mal coexister. Il n'est ni un poète qui a émasculé son art en le subordonnant aux directives d'un parti, ni quelqu'un dont la révolte originelle s'est trouvée déviée ou arrêtée en cours de route par des soucis trop esthétiques. Loin d'agir en intellectuel qui s'est doublé d'un militant pour échapper à ses propres images, il n'est qu'un Noir qui de tout son génie d'écrivain, de tout son savoir d'enseignant et de toute sa clairvoyance de leader travaille à la libération de tous en prenant pour devoir premier l'embellissement du sort de ses congénères.⁴¹

Michel Leiris, qui n'a de cesse d'admirer Aimé Césaire, ne soutient pas uniquement la création poétique du poète antillais mais tout son combat qui s'exprime autant par la poésie que par la politique. Michel Leiris soutient l'homme dans sa globalité, dans sa capacité à concilier poésie et politique alors que, nous l'avons vu précédemment, Léopold Sédar Senghor, à travers le personnage de Chaka, ne semblait pouvoir être poète et politicien en même temps. Pour Michel Leiris, l'art d'Aimé Césaire ne s'arrête pas à la Martinique mais occupe bien un terrain universel. Il est, nous l'avons déjà souligné, le libérateur des Hommes.

Tout indique donc que les écrivains noirs sont soutenus par les surréalistes parce que leur style, leurs combats et leurs démarches sont similaires aux leurs. Jusqu'à maintenant, néanmoins, nous n'avons pas fait mention d'une seule citation dans laquelle ces écrivains noirs étaient qualifiés de surréalistes. Ce qui nous laisserait à penser qu'un tel amalgame a été opéré uniquement par la critique de par les similitudes tant soulignées par les surréalistes eux-mêmes, s'il n'était possible de trouver dans le discours, une troisième tendance, discrète néanmoins, qui tend à qualifier certains auteurs noirs de surréalistes. Cette tendance se trouve chez Leiris, aussi bien que chez Soupault, et chose plus étonnante encore chez Breton. Il paraît donc normal que ce soit chez ce dernier que la qualification soit la plus retenue :

Ce n'est pas un hasard mais bien *un signe des temps* si, tout au long de la guerre qui vient de s'achever, les plus grandes impulsions vers des voies nouvelles dans le surréalisme ont été fournies par mes deux grands amis « de couleur » Aimé Césaire

⁴¹ Michel Leiris. *La règle du jeu*, 3 : *Fibrilles*. *Op. cit.* : 57-58.

pour la poésie et Wifredo Lam pour la peinture et si je me trouve aujourd'hui à Haïti plutôt qu'en tout autre point du monde.⁴²

Plus que surréalistes au même titre qu'André Breton et les siens, Aimé Césaire et Wifredo Lam sont l'image, la figure, d'une nouvelle forme de surréalisme, une sorte de mutation annexe du surréalisme déjà existant. André Breton avait sans doute raison puisque de toute évidence la voie qu'empruntait le surréalisme, du moins pour Aimé Césaire, était celle des caractéristiques de l'art négro-africain. Michel Leiris et Philippe Soupault, quant à eux ne font pas dans la demi-mesure. C'est encore Aimé Césaire qui est qualifié de surréaliste par Philippe Soupault qui parle de lui comme d'un « poète noir surréaliste »⁴³. Dans son article « Perspectives culturelles aux Antilles françaises et en Haïti » paru le 4 mars 1949, Michel Leiris étend la qualification aux co-auteurs de la revue *Tropiques* :

En dehors de la presse locale, dont il me faut bien dire que le niveau d'ensemble m'est apparu comme très bas, plusieurs périodiques et revues – dont certains d'une indiscutable tenue – ont été publiés tant à la Martinique qu'à la Guadeloupe. Je citerai : « Martinique », « Tropiques » (rédigée sous le régime de Vichy par Aimé Césaire et autres surréalistes martiniquais, revue d'ailleurs extrêmement brillante), « Caravelle » et, toujours pour la Martinique, le « Bulletin de l'Enseignement ».⁴⁴

Michel Leiris n'a sans doute pas tort d'élargir à tous les membres de la revue le qualificatif de « surréaliste ». En effet, si André Breton s'est beaucoup attardé sur Aimé Césaire, probablement parce qu'il était le seul à avoir écrit un poème dans la première parution de *Tropiques*, le plus grand défenseur du mouvement surréaliste tel qu'il existait en France n'était sans doute pas lui. Suzanne Césaire, par exemple, était certainement plus marquée par ce mouvement français qu'Aimé Césaire lui-même.

Deux points ressortent de ces observations. Premièrement, s'il y a un auteur noir qu'il est plus justifié de qualifier de surréaliste, d'après la réception qui en est faite par ce mouvement, c'est de toute évidence Aimé Césaire. Nous essaierons de voir si une telle parenté se retrouve dans l'étude approfondie du style de l'auteur et de ses thèmes. Les autres auteurs cités sont majoritairement antillais – martiniquais ou haïtiens – ce qui n'est pas non

⁴² André Breton. « Discours au club Savoy », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 148.

⁴³ Ronnie Scharfman. « Figures de l'étranger, figures de l'autre dans les romans de Philippe Soupault », in *Philippe Soupault le poète*. Jacqueline Chénieux-Gendron [dir.]. Paris : Klincksieck, 1992 : 64.

⁴⁴ Francis Marmande [dir.]. *Michel Leiris : le siècle à l'envers*. Tours : Farrago, 2004 : 47.

plus pour nous surprendre étant donné qu'ils ont eux-mêmes fait en premier un pas vers le surréalisme en publiant leur revue *Légitime Défense*. Deuxièmement, nous notons que l'intérêt des surréalistes pour les écrivains est à l'image de celui que Senghor a pu porter pour les surréalistes. En effet, tout comme celui-ci retenait du surréalisme ce qui s'apparentait à l'art négro-africain, les surréalistes s'attardent sur des auteurs qui les renvoient à leur propre surréalisme. L'étude de la réception de l'œuvre noire par les surréalistes tend donc à justifier la qualification, parfois intempestive, de certaines œuvres noires de surréalistes.

b. Diffusion du surréalisme par les écrivains noirs

Bien que le discours des écrivains africains, que nous avons pu étudier lors de notre première partie, semblait vouloir prendre ses distances par rapport au mouvement surréaliste français et laisser à penser qu'il fallait minimiser son impact sur leur écriture, les écrivains africains n'ont pas été les derniers à accorder une place aux auteurs surréalistes dans leur parcours littéraire. Sans surprise, celui qui en est l'exemple le plus frappant est Aimé Césaire. Il est aussi celui qui, la suite de notre étude semble vouloir le confirmer, a le plus été influencé par les surréalistes.

La valeur des dédicaces

Bien que tout de même cela soit relativement rare, les écrivains noirs dédient parfois des textes aux auteurs surréalistes. Il s'impose d'en faire mention ici mais surtout d'observer le contenu et la forme de ces dédicaces afin d'en comprendre la symbolique, la référence au surréalisme pouvant servir d'indices de l'influence qui lui est accordée.

Le recueil de nouvelles *Promenade dans la forêt* s'ouvre sur un hommage à André Breton qu'Olympe Bhêly-Quenum avait rédigé en partie le jour du décès du poète le 27 septembre 1966. Il y relate principalement, comme nous l'avons déjà souligné, sa rencontre avec l'auteur. Rencontre qui décida de sa carrière d'écrivain puisque c'est elle qui enclenche chez Olympe Bhêly-Quenum le processus d'écriture sous les conseils d'André Breton qui vient d'écouter le rêve raconté par lui :

C'est étrange, mais c'est le rêve à l'état brut. Je vois que vous n'avez pas encore lu Freud, mais vous devriez écrire... transcrire ce rêve avant de devenir écrivain.⁴⁵

Ce rêve qu'il écrira effectivement, sera dédié à André Breton :

Des Africains m'ont critiqué d'avoir consacré un éditorial à Georges Duhamel ; ils me feront des reproches plus sévères quand ils sauront que j'ai dédié ma première « nouvelle » à André Breton, à qui je racontai d'abord cette histoire [...].⁴⁶

Cette dédicace permet de rappeler le rôle joué par André Breton lors de cette rencontre et de souligner, peut-être, ce qui peut être considéré comme la seule influence réelle d'un surréaliste auprès d'Olympe Bhêly-Quenum. Influence qui pourrait être qualifiée d'incitatrice à s'engager dans la voie de l'écriture. En intitulant sa préface « Moment primordial : la rencontre avec André Breton », Olympe Bhêly-Quenum reconnaît lui-même la rencontre avec le poète surréaliste comme un tournant décisif dans son parcours littéraire. Mais cette introduction au recueil est aussi une occasion de faire revivre André Breton à travers les descriptions éparses que l'auteur fait de lui, soucieux visiblement de restituer toute la force magnétique de cette rencontre. Plusieurs précisions du comportement d'André Breton sont indiquées : « [...] je lus alors sur son visage ce sourire discret et ironique que je verrai plus tard sur ses photographies. »⁴⁷ ou encore : « [...] il avait l'air froid d'un gentleman, me regardait et j'avais le sentiment qu'il lisait dans ma pensée. »⁴⁸ Il ressort de cette rencontre une fascination qui conduit Olympe Bhêly-Quenum, à rendre, dans un deuxième temps, un hommage au poète surréaliste :

J'aime chez ce grand écrivain l'homme en qui j'avais senti vibrer la haine du monde prosaïque robotisé, et dont les efforts tendaient moins à résoudre le problème de la condition sociale que celui de la condition humaine. Poète sublime, André Breton, baptisé le pape du Surréalisme, a écrit sur ce mouvement qui n'était pas seulement littéraire, des textes, qui dans cinquante ans, remettront à l'épreuve la sagacité des critiques... Ce que j'aime encore chez lui, c'est sa prose inimitable réglée dans sa

⁴⁵ Olympe Bhêly-Quenum. « Moment primordial : la rencontre avec André Breton ». *Op. cit.* : 10.

⁴⁶ *Ibid.* : 9.

⁴⁷ *Ibid.* : 10.

⁴⁸ *Ibid.* : 10.

violence où l'image et la pensée semblent se poursuivre, puis se mesurer l'une à l'autre.⁴⁹

Olympe Bhêly-Quenum témoigne ici d'une connaissance et d'une compréhension assez fine de l'œuvre d'André Breton. Néanmoins, l'hommage offre toujours un regard extérieur et jamais il ne s'implique dans les caractéristiques de la poétique d'André Breton ; signe, peut-être, d'un recul suffisant pour, en effet, ne pas écrire sous l'influence surréaliste comme le stipule Olympe Bhêly-Quenum lui-même.

Avec Aimé Césaire, les dédicaces sont moins formelles. Souvent liées à des poèmes, elles nécessitent une approche analytique de ceux-ci afin d'en apprécier toute leur valeur. L'implication du poète martiniquais dans l'esthétique d'André Breton est par ailleurs bien plus marquée que chez Olympe Bhêly-Quenum. C'est notamment dans son deuxième recueil de poèmes, *Les Armes miraculeuses*, qu'elles sont les plus fréquentes et ce, probablement parce qu'il est celui qui porte le plus visiblement la marque d'une influence surréaliste comme nous aurons l'occasion de le montrer d'ici la fin de cette seconde partie. Deux poèmes, dans ce recueil, sont dédiés à un auteur surréaliste, l'un à André Breton, bien sûr, et l'autre à Benjamin Péret. Étonnant de voir qu'il s'agit justement des deux auteurs qui ont diffusé son œuvre première *Cahier d'un retour au pays natal*. Les deux poèmes paraissent côte à côte comme un double hommage simultané, comme une envie de réunir deux hommes de même envergure. « Tam-Tam I », dédié à Benjamin Péret, se décline en une strophe autour de la redondance de la formule « À même le sang » et d'un jeu sur les homonymies et sur les sons /ã/ et /õ/. Le tout donne un rythme particulier au poème qui n'est pas sans évoquer la rythmique d'un tam-tam marquée par les temps forts et les temps faibles symbolisés dans ce poème par les consonnes dures et les césures des vers :

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'amour
à même le sang incendié d'oiseau feu
hérons et faucons
montez et brûlez⁵⁰

⁴⁹ *Ibid.* : 11.

⁵⁰ Aimé Césaire. « Tam-tam I », in *La Poésie. Op. cit.* : 113.

À un poète qui aime jouer avec les mots et leurs associations, Aimé Césaire dédie donc un poème avant tout sonore où prédomine l'apport de l'Afrique de par l'évocation du tam-tam et des rites sacrificiels évoqués par la présence du sang, d'animaux et d'oiseaux carnassiers. Il associe en quelque sorte l'œuvre de Benjamin Péret à la rythmique africaine liée à la vie quotidienne et la dote d'un aspect révolutionnaire. Tous ces éléments, bien qu'*a priori* difficilement identifiables à Benjamin Péret parviennent tout de même à évoquer son écriture du moins telle qu'elle est décrite par Gérard de Cortanze :

Son œuvre poétique associe très librement les mots et les images, la réalité quotidienne s'y mêle aux plaintes sourdes et aux facéties. Oscillant entre le pur éclat automatique et le monologue grammatical détourné, elle essouffle les mots et ménage des espaces pour le rire [...].⁵¹

« Annonciation » qu'Aimé Césaire dédie à André Breton aborde un style différent, étrangement plus proche de celui du poète français mais dont la dédicace semble se comprendre davantage dans la recherche du sens des quatre strophes qui le composent. Derrière les associations libres de mots qui caractérisent les strophes, semble se cacher un sens symbolique lié à la montée de voix nouvelles qui ne sont autres que celles qui constituent la nouvelle génération d'intellectuels en Martinique à laquelle est rattachée Aimé Césaire. Il ne faut pas perdre de vue que la majorité des poèmes regroupés dans le recueil *Les Armes miraculeuses* ont été rédigés pendant que paraissait la revue *Tropiques*. Certains d'entre eux sont d'ailleurs parus d'abord dans cette revue. La première strophe du poème « Annonciation » amorce donc l'arrivée prochaine de ces nouvelles voix qui n'attendent que l'occasion propice pour se faire entendre :

Des sangs nouveaux de mokatine* sonnante à la viande s'accrochent aux branches du soleil végétal, ils attendent leur tour.⁵²

La deuxième strophe peut évoquer André Breton tant le style et la thématique lui sont proches. La description physique des femmes, leur apparent rattachement à la nature, ne

⁵¹ Gérard de Cortanze. « Benjamin Péret », in *Le Monde du surréalisme*. Bruxelles : Complexe, édition augmentée, revue et corrigée : [1985] 2005 : 265.

⁵² Aimé Césaire. « Annonciation », in *La Poésie. Op. cit.* : 112.

semblant d'ailleurs ne faire qu'un avec elle, ne sont pas sans faire penser aux dessins créés par André Masson lors de sa venue en Martinique avec André Breton et qui ont été publiés dans *Martinique charmeuse de serpents* (voir figure 4) :



Un mouvement de palmes dessine le corps futur des porteuses aux seins jaunes moisson germante de tous les cœurs révélés.⁵³

Figure 4 : André Masson. Martinique : Charmeuse de serpents, 1972.

La troisième strophe énonce l'amitié entre les deux poètes et paraît faire du surréalisme l'opportunité attendue par les poètes martiniquais :

Le pitt* du flambeau descendant jusqu'à l'extrême pointe fait à la faiblesse de la ville une rosace amicale amarrée de lianes jaunes au vrai soleil de vrai feu de terre vraie : annonciation.⁵⁴

La quatrième et dernière strophe, quant à elle, faisant la synthèse des deux précédentes, évoque l'alliance entre les surréalistes et les voix du début aboutissant à leur délivrance. La structure du vers qui constitue cette dernière strophe fait écho au surréalisme par l'utilisation d'un procédé connu dans les jeux d'enfants consistant à reprendre le dernier mot de la phrase précédente pour commencer la phrase suivante, ou le dernier son du mot précédent pour commencer le suivant :

Pour l'annonciation des porteuses de palmiers de mokatine amarrés au soleil du pitt de flambeaux – œil vert bagué de jaune d'oxyde chargé de lune œil de lune chargé de torches – œil de torches tordez l'engrais discret des lacs dénoués.⁵⁵

⁵³ *Ibid.* : 112.

⁵⁴ *Ibid.* : 112.

Césaire semble à cette époque accorder une importance non négligeable au surréalisme et à son fondateur. Le poème que nous venons d’étudier en témoigne tout comme le poème « En guise de manifeste littéraire » également dédié à André Breton et dont le titre seul permet de comprendre le clin d’œil. Nous y retrouvons le même ton révolté que celui adopté par André Breton dans son premier manifeste mais les termes dégradent avec violence les hantises du poète martiniquais et ce, d’autant plus qu’ils relèvent bien souvent d’un lexique scientifique et technique dont l’accès est plus difficile. La phrase d’ouverture suffit à donner le ton et à présenter les destinataires de cette révolte :

Inutile de durcir sur notre passage, plus butyreuses* que des lunes, vos faces de tréponème* pâle⁵⁶

Dans ce seul vers introducteur toute la haine du poète martiniquais semble ressortir. La description de l’Occidental, cible visée, plus précisément celle de l’autorité – il parle par la suite de « flics et flicailleurs » – repose sur des éléments particulièrement repoussants. Les visages paraissent gras et dégoulinant comme du beurre de par la qualification « butyreuses ». Il évoque aussi la maladie, plus particulièrement une maladie contagieuse et dévastatrice qu’est la syphilis, le « tréponème pâle » en étant l’un des agents actifs. Mais Aimé Césaire ne s’oppose pas seulement à la présence physique de cette autorité occidentale mais aussi et surtout aux valeurs qu’elle recouvre :

Parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace.⁵⁷

Le rejet de la raison, l’éloge de la folie sont deux éléments qui ne sont pas sans rappeler le discours surréaliste. Seul le « cannibalisme tenace » singularise le combat césairien, caractérisé par d’éternels pieds de nez aux discours colonialistes cherchant à les renverser, les bouleverser et les déstabiliser. Le but d’Aimé Césaire, énoncé dans ce même manifeste est donc de changer le monde, et ce, par le biais du langage tout comme les surréalistes le déclaraient avant lui :

⁵⁵ *Ibid.* : 112.

⁵⁶ Aimé Césaire. « En guise de manifeste littéraire », in *La Poésie. Op. cit.* : 59.

⁵⁷ *Ibid.* : 59.

Des mots ! quand nous manions des quartiers de ce monde, quand nous épousons des continents en délire, quand nous forçons de fumantes portes, des mots ! ah oui, des mots, mais des mots de sang frais, des mots qui sont des raz-de-marée et des érésipèles* et des paludismes, et des laves et des feux de brousse, et des flambées de chair et des flambées de villes...⁵⁸

Enfin, Césaire y aborde le besoin de libérer son esprit et de retrouver son moi-profond, quête si chère au poète :

Je force la membrane vitelline* qui me sépare de moi-même,
Je force les grandes eaux qui me ceinturent le sang⁵⁹

Lorsqu'Aimé Césaire dédie un poème à l'un des poètes surréalistes, il y a toujours possibilité d'établir un pont entre le contenu – forme et fond – de l'œuvre et le destinataire. Ses dédicaces sont le témoignage non seulement d'amitiés et d'affinités considérable mais également de prise de possession du mouvement surréaliste. En effet, si les poèmes que nous venons de voir peuvent être la preuve d'une influence surréaliste, ils symbolisent aussi un regard extérieur du mouvement et témoignent des éléments que le poète antillais s'est réapproprié. Sa révolte se tourne vers une classe particulière qui n'est plus tant la bourgeoisie que le régime autoritaire né sous le régime de Vichy. Son regard s'approprie ce qui peut l'aider à retrouver ses racines africaines, à rompre avec des idées préconçues. Il s'attache d'ailleurs à travers ses deux poèmes « Annonciation » et « tam-tam I » à célébrer André Breton et Benjamin Péret par le biais d'une tonalité africaine.

Aimé Césaire ou Olympe Bhély-Quenum ont donc porté à titre personnel, par des voies variées, des hommages à quelques poètes surréalistes. Dedicaces dont, nous avons pu le voir, la portée diffère entre les deux écrivains noirs. Mais le surréalisme peut prendre place dans une publication plus large, dans le monde africain et plus particulièrement antillais, avec la revue *Tropiques*. Nous approchons alors d'une idée de diffusion de cette pensée, mais aussi de l'utilisation de celle-ci, en Martinique.

⁵⁸ *Ibid.* : 62-63.

⁵⁹ *Ibid.* : 63.

André Breton et le surréalisme au sein de Tropiques

Il a déjà été relativement noté que les surréalistes ne sont pas restés de marbre face à la montée de l'écriture noire. Nous avons pu le souligner, notamment via les discours. Mais il serait faux de croire que seuls les écrivains noirs ont rendu hommage à ces derniers et que seuls les surréalistes ont ouvert leurs revues aux écrivains noirs. Comme tout principe d'échange, il est possible d'observer les mêmes réalités dans l'autre sens.

Au sein de leur revue *Tropiques* les intellectuels martiniquais accordent une place non négligeable à l'expression du surréalisme. Suzanne Césaire consacre au mouvement et à son fondateur André Breton deux articles : « André Breton, poète » et « 1943 : le surréalisme et nous ». Dans le premier, elle fait le point sur la poétique du poète. L'article place d'emblée Suzanne Césaire comme admiratrice d'André Breton en s'ouvrant sur la phrase : « Poésie de bonheur que celle de Breton. »⁶⁰ Le ton n'est donc pas à l'objectivité. Tout l'article s'évertue à expliciter ce qui favorise la beauté de l'écriture poétique du surréaliste. L'art poétique d'André Breton repose donc, en premier lieu, sur sa capacité à accéder à un monde qui n'est plus tant dirigé par la raison que par la passion et par les sentiments :

Et en effet Breton habite un merveilleux pays où à ses désirs se plient les nuages et les étoiles, les vents et les marées, les arbres et les bêtes, les hommes et l'univers.⁶¹

Suzanne Césaire semble attribuer à André Breton cette aptitude à s'approprier l'univers, à communiquer avec lui, à le diriger, à établir en somme cette osmose qui semblait tant être la caractéristique de l'expression surréaliste en Afrique. Suzanne Césaire vante également la place redonnée à l'amour et à la femme dans la poésie d'André Breton :

L'amour, au-delà des conventions, reprend son rang parmi les grandes forces élémentaires : Amour, Amour-fou.⁶²

Enfin, et sans surprise, Suzanne Césaire souligne l'art du poète à retrouver sa propre liberté à travers l'importance donnée au rêve et au monde de l'enfance :

⁶⁰ Suzanne Césaire. « André Breton poète... ». *Tropiques* n°3. *Op. cit.* : 31.

⁶¹ *Ibid.* : 31.

⁶² *Ibid.* : 32.

Il s'agissait en effet de retrouver la divine liberté, la divine puissance des rêves et de l'enfance.⁶³

Un tel article témoigne d'une fine connaissance du poète et de l'univers surréaliste et laisse évidemment à penser que son propre mari, Aimé Césaire, ne pouvait pas être absolument hermétique à une quelconque influence venant de ce mouvement français. D'autant plus que les poèmes qu'il fait paraître durant la période de l'existence de la revue *Tropiques* sont réputés comme étant ceux de facture la plus surréaliste. Mais ce qui importe davantage dans un tel article, c'est d'y trouver, en effet, des signes d'appropriation des caractéristiques du mouvement, des signes d'acceptation à suivre la même voie :

Et nous voici introduits par lui [Breton] au cœur même de ce monde plus vaste, plus riche, plus beau, plus vrai, où au delà de la conscience, fleurissent nos songes les plus troublants.⁶⁴

Les poèmes d'André Breton, son esthétique poétique ouvrent des univers aux yeux des poètes martiniquais. Suzanne Césaire découvre tout un monde poétique par le biais d'André Breton, grâce à ses poèmes. Et tout laisse à penser que c'est un univers qui l'enchanté et l'enthousiasme si on en croit les termes laudatifs qu'elle emploie pour le décrire. Plus loin dans l'article, elle écrira encore :

Déjà s'opère en nous, hors de nous les métamorphoses les plus inattendues, les plus bouleversantes. Les objets et les êtres n'ont plus de forme limitée, le temps n'existe plus.⁶⁵

Nous y retrouvons cette idée que le surréalisme ouvre des portes à la découverte ou redécouverte du monde, de ses frontières spatio-temporelles. Chaque fois la présence de la première personne du pluriel au sein d'un article consacré à André Breton implique une prise de position totale non seulement de la part de Suzanne Césaire mais aussi de tous les cofondateurs de la revue *Tropiques* au nom de qui elle parle. Cette implication explicite témoigne d'une volonté de s'approprier les ouvertures qu'offre le mouvement surréaliste et écarte l'idée que ces auteurs n'ont jamais été influencés par le mouvement surréaliste. Dans

⁶³ *Ibid.* : 34.

⁶⁴ *Ibid.* : 31.

⁶⁵ *Ibid.* : 32.

son deuxième article « 1943 : le surréalisme et nous », Suzanne Césaire ne fait que confirmer et renforcer cette osmose avec le Surréalisme. Elle s'efforce dans un premier temps de défendre le mouvement surréaliste accusé d'être en perte de vitesse :

Beaucoup ont cru que le Surréalisme était mort. Beaucoup l'ont écrit : Puérité : son activité s'étend aujourd'hui au monde entier et le surréalisme demeure, plus vivace, plus hardi que jamais. André Breton peut considérer avec orgueil l'entre deux guerres et affirmer qu'au mode d'expression créé par lui depuis plus de 20 ans s'ouvre un « au delà » de plus en plus vaste, immense. ⁶⁶

Elle clôt ensuite la défense du mouvement sur une deuxième partie dans laquelle elle témoigne de l'apport du Surréalisme au sein de leur groupe :

Et parmi les puissantes machines de guerre que le monde moderne met à notre disposition « leddites et cheddites » notre audace a choisi le surréalisme qui lui offre actuellement les chances les plus sûres de succès. D'ores et déjà un résultat est acquis. Pas un moment au cours de ces dures années de la domination de Vichy, l'image de la liberté ne s'est ternie totalement ici et c'est au surréalisme que nous le devons. ⁶⁷

Outre cette alliance énoncée par Suzanne Césaire et qui pourrait aider à démentir les accusations fondées contre le mouvement surréaliste en tant que mouvement sans action concrète, nous trouvons à la fin de cet article une appropriation dudit mouvement :

Notre surréalisme lui livrera alors le pain de ses profondeurs. Il s'agira de transcender enfin les sordides antinomies actuelles : blancs-noirs, européens-africains, civilisés-sauvages : Retrouvée enfin la puissance magique des mahoulis*, puisée à même les sources vives. Purifiées à la flamme bleue des soudures autogènes les niaeries coloniales. Retrouvée notre valeur de métal, notre tranchant d'acier, nos communions insolites. ⁶⁸

Nous voyons ici comment le surréalisme a été réinvesti par les intellectuels antillais. Partant de sa base – abolir les frontières – ils la remodèlent à leurs propres fins : retrouver leur dignité et leurs traditions par l'abolition des préjugés établis par l'entreprise coloniale. Le

⁶⁶ Suzanne Césaire. « 1943 : le surréalisme et nous ». *Tropiques* n°8-9. *Op. cit.* : 14.

⁶⁷ *Ibid.* : 17-18.

⁶⁸ *Ibid.* : 18.

surréalisme pour Suzanne Césaire paraît comme un outil de combat pour défendre les valeurs noires. Il correspond presque à une foi à laquelle se raccrocher lorsqu'elle clôt son article ainsi :

Surréalisme, corde raide de notre espoir.⁶⁹

À constater l'importance que le mouvement prend au sein de la pensée de Suzanne Césaire, nous comprenons qu'il trouve une place de taille au sein de la revue *Tropiques*. Références, citations, critiques d'ouvrages, le mouvement semble se dissimuler dans chacune de ses pages. Les apports de Suzanne Césaire qui sont sans conteste les plus conséquents expliquent que nous nous soyons principalement étendus sur ceux-là. Mais l'article analytique De Franck Laurencine, « Faune et flore de l'inconscient. Étude de textes automatiques : le « *Poisson soluble* » d'André Breton »⁷⁰ témoigne également de l'intérêt porté non seulement au poète et au mouvement qu'il a fondé mais aussi à sa technique d'écriture et au sens qu'elle peut prendre, des valeurs symboliques qu'elle peut révéler. Ce serait donc fausser les données que d'étudier les auteurs de *Tropiques*, dont Césaire qui nous occupe tout particulièrement, sans prendre en considération l'apport surréaliste. En effet, non seulement ils avaient connaissance du mouvement, mais ils l'ont de plus analysé, observé et se le sont approprié comme arme littéraire afin de diffuser leurs idées.

Le lien qui les unit au mouvement est tel qu'ils diffusent au sein même de leur revue des poèmes surréalistes et se complaisent même à reproduire leurs jeux. En effet, dans le numéro 5 de la revue, ils consacrent deux pages à la démonstration d'un jeu surréaliste : « *Qu'est-ce que...* »⁷¹. Parmi les poèmes surréalistes publiés, la plupart émanent d'André Breton. Certains ont déjà été évoqués précédemment : « Pour madame Suzanne Césaire », « Un grand poète noir », d'autres paraissent à la suite de l'article dédié à André Breton rédigé par Suzanne Césaire, en guise d'illustrations : « La mort rose » et « vigilance ». Enfin, « La lanterne sourde » semble avoir été conçue spécialement pour la revue. Nous y lisons la dédicace suivante : « À Aimé Césaire, René Ménénil, Georges Gratiant à qui je dois cet après-midi inoubliable. »⁷² Il semble y raconter, dans un premier temps, son arrivée à la gare :

⁶⁹ *Ibid.* : 18.

⁷⁰ Franck Laurencine. « Faune et flore de l'inconscient. Etude de textes automatiques : Le "*Poisson soluble*" d'André Breton », in *Tropiques 1941-1945*. Paris : Jean Michel Place, 1978. *Tropiques* n°8-9 : 33-39.

⁷¹ « Jeu surréaliste », in *Tropiques 1941-1945*. Paris : Jean Michel Place, 1978. *Tropiques* n°5 : 39-40.

⁷² André Breton. « La lanterne sourde », in *Tropiques* n°5. *Op. cit.* : 37.

[...] quelle gare pour l'arrivée en tous sens sur mille rails, pour la manœuvre sur autant de plaques tournantes de ses express de verre !⁷³

et tout, du début à la fin, paraît faire de l'après-midi de Breton un temps festif. Il évoque des « armures anciennes faites des étoiles que je n'avais pas encore vues »⁷⁴, un « grand jour de préparatifs »⁷⁵, des « agrès de vertige »⁷⁶, « des hauts instruments de cuivre vert »⁷⁷, des « figures de la danse enseignées par deux papillons de sang »⁷⁸. Tout le poème décrit un univers en perpétuel mouvement, coloré et sonore mêlant émerveillement et sensualité sans qu'il soit réellement possible de deviner à quoi a été passé l'après-midi. Le poème paraît davantage rendre hommage à un lieu et une ambiance qu'à des faits précis. Plus surprenant, enfin, la présence de poèmes de Francis Picabia, généralement moins connus, dans le numéro 12⁷⁹. Ces poèmes sont les seuls qui ne soient pas rattachés d'une façon ou d'une autre à l'un au moins des créateurs de la revue. Non introduits par un article, non dédiés à l'un d'entre eux, ils semblent trouver leur place tout naturellement comme si Francis Picabia était des leurs.

La présence du surréalisme, plus généralement d'André Breton, au sein de la revue *Tropiques* est donc considérable. Elle témoigne du fait que les fondateurs de la revue se sont nourris de son esthétique et de ses valeurs mais les articles, voire même les références ponctuelles, sont le signe d'une réflexion forgée autour du mouvement non pas tant pour se fonder en lui ou autour de lui que pour s'en approprier la force linguistique, poétique et esthétique et ce, pour la mettre au service de leurs propres objectifs qui ne sont pas sans s'assimiler à ceux de la Négritude bien qu'il n'y soit jamais fait référence. La place accordée au Surréalisme est donc de taille mais maîtrisée. Elle écarte le rejet de l'idée d'une influence de ce mouvement sur la pensée noire de l'époque, du moins sur ceux des intellectuels martiniquais de *Tropiques* et plus largement sur le lectorat de la revue bien qu'alors très réduit.

À leur façon, et de manière peut-être moins visible, les écrivains noirs ont aussi contribué à la diffusion du Surréalisme dans des milieux extra-européens. Ils ont également appuyé le mouvement dans ses moments difficiles, comme en témoigne l'article de Suzanne

⁷³ *Ibid.* : 37.

⁷⁴ *Ibid.* : 37.

⁷⁵ *Ibid.* : 37.

⁷⁶ *Ibid.* : 37.

⁷⁷ *Ibid.* : 37.

⁷⁸ *Ibid.* : 37.

⁷⁹ Francis Picabia. « Des perles aux pourceaux », in *Tropiques* n°12. *Op. cit.* : 207-208.

Césaire. Ils ont reconnu en lui, même si certains ont refusé assez fermement de reconnaître une quelconque influence du mouvement, des valeurs et une esthétique poétique proches voire complémentaires des leurs. Mais il serait quelque peu idéaliste de concevoir cette rencontre entre les mondes noirs et le Surréalisme uniquement sous l'angle d'un échange visiblement ouvert et positif bien que nous ayons pu à plusieurs reprises souligner les effets secondaires des influences « éditoriales » et « promotionnelles ».

c. Aimé Césaire et Louis Aragon : naissance de la théorisation de l'art négro-africain

À une échelle plus personnelle, qui n'engage pas totalement le mouvement surréaliste mais uniquement un de leurs membres, nous pouvons noter qu'il s'est instauré entre Aimé Césaire et Louis Aragon un rapport assez étrange qui, partant cette fois d'une influence négative, aboutira à une création néanmoins positive par le biais d'une querelle tournant autour de René Depestre.

Aimé Césaire – Louis Aragon : des rapports tendus

Les rapports entre Aimé Césaire et Louis Aragon ne sont pas des plus positifs bien qu'indirectement, ils aient, en partie, amorcé un grand mouvement de réflexion noir. Nous avons vu un peu plus haut la place accordée aux écrivains noirs dans le discours surréaliste. Place qui se révèle être principalement de nature élogieuse. Du côté d'Aragon, pourtant, il est certes possible de distinguer une certaine admiration pour Césaire, il le nomme : « Grand Nègre français ou ce Grand Français nègre »⁸⁰ – visiblement indécis sur ce qui prévaut chez lui entre son caractère nègre ou sa part française – néanmoins, la présence de majuscule préfigure une certaine forme de respect. Mais de fortes tensions s'établissent entre les deux poètes. Elles sont sans doute dues, selon le témoignage de Dominique Desanti, au fait que Césaire ne faisait pas partie des admirateurs d'Aragon :

⁸⁰ Romuald Fonkoua. *Op. cit.* : 139.

[...] l'ami Aragon trouvait dans son for intérieur que Césaire était un grand poète, trop grand, et cela le gênait. Il n'y a pas de doute que cela le gênait énormément. Parce que d'abord Césaire avait connu tous les surréalistes, et donc connaissait tous les écrits d'Aragon et avait un jugement contre lequel Aragon ne pouvait rien, parce que c'était un jugement établi sur les faits, et il n'aimait pas cette concurrence. Je crois qu'Aragon n'aimait que les poètes qui étaient en adoration devant lui. Césaire a toujours pensé qu'Aragon était un vrai poète, mais il n'avait aucune raison de s'incliner, aucune. Il ne s'inclinait pas.⁸¹

Les invectives contre Aragon lancées par Césaire suffisent à rendre compte de sa volonté à ne pas s'abaisser devant le poète français qu'il surnommera d'ailleurs le « petit marquis aux talons rouges » :

Il [Césaire] rappelle lui-même que pour répondre aux racistes qui l'interpellaient, le qualifiant de « Nègre », il usait de cette phrase explicite « Et bien [...] N'allez pas le répéter, mais le Nègre vous emmerde. » C'est le même sentiment qu'il éprouve face à l'attitude d'Aragon ; et qu'il exprime au moyen de l'écriture surréaliste.⁸²

Aimé Césaire défie donc ce que Dominique Desanti appelle la « dictature poétique »⁸³ de Louis Aragon, peu soucieux de rentrer dans ses rangs. Aragon, heurté de recueillir si peu de respect, décide de fermer les pages des *Lettres françaises* aux créations de Césaire :

Aragon qui reprochait à Césaire ses amitiés surréalistes, son refus du « réalisme poétique » avait, lui, pesé de tout son poids pour que les colonnes des *Lettres françaises* soient fermées aussi bien à ses œuvres qu'au compte rendu de celles-ci, comme l'avouera plus tard Depestre au cours du « Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs ».⁸⁴

Tout ceci situe le contexte de l'apparition de la querelle qui s'institua entre Aimé Césaire et le poète haïtien René Depestre autour de la question de la poésie nationale. Débat que lança Aragon dans le cadre du Parti communiste français en publiant, dans *Les lettres*

⁸¹ Annick Thébia-Melsan. « Dominique Desanti », in *Aimé Césaire, le legs*, Annick Thébia-Melsan [dir.]. Paris : Argol, 2009 : 71.

⁸² Romuald Fonkoua. *Op. cit.* : 200.

⁸³ *Ibid.* : 71-72.

⁸⁴ Romuald Fonkoua. *Op. cit.* : 202.

françaises du 2 décembre 1953, son article « D'une poésie nationale, et de quelques exemples ».

Débat sur la littérature nationale : Aragon – Césaire – Depestre

C'est hors de son engagement surréaliste, que Louis Aragon fait marche arrière et retourne à la poésie classique. En 1941, déjà, Aragon rappelait la valeur de la rime dans un article paru dans le n°4 de *Poésie 41* :

Elle [la rime] s'est développée en même temps que la langue française dont elle a suivi la fortune. C'est la poésie française qui l'a consacrée, et c'est avec la poésie française, grâce à la vogue des poètes français, qu'elle a gagné l'Allemagne, l'Angleterre et même l'Italie où Dante et Pétrarque durent aux Provençaux autant sinon plus qu'aux Latins.⁸⁵

La rime étant une invention française, il est normal qu'elle soit considérée comme signe national :

Ainsi faut-il bien voir que si la rime traduit l'être, il faut au moins un adjectif à cet être-là, qui n'est pas l'essence flottante de l'humanité, mais déjà *un être national*.⁸⁶

C'est cette idée de la rime comme symbole national qu'Aragon reprendra dans son article du 2 décembre 1953. Dans ce texte, Aragon affirme la nécessité de retourner au vers traditionnel, en somme classique, même si cela dérange la veine récente des poètes, dont semble pouvoir faire partie les surréalistes :

C'est que considérer, comme je le fais fermement, le vers traditionnel français comme une donnée de l'héritage de notre peuple, où s'exprime dans sa plénitude le caractère national de notre poésie, heurte vivement une tradition récente, vieille d'environ quatre-vingts ans, et qui se fonde sur les expériences des poètes, à partir

⁸⁵ Louis Aragon. « Sur une définition de la poésie », in *Les yeux d'Elsa*. Paris : Grands Ecrivains, 1984 : 181.

⁸⁶ *Ibid.* : 182.

d'Arthur Rimbaud, qui s'écartèrent du ronron régulier pour inventer en ce domaine un parler à eux.⁸⁷

Le sujet suscite de nombreuses réactions et Aragon poursuit son argumentaire sur plusieurs articles qui s'étendent jusqu'au 14 août 1954 avec une « note finale ». Après l'éloge de la rime, Aragon s'étend à revaloriser la forme du sonnet. Tout comme la rime, il est le reflet de la nationalité française, il en représente les valeurs et l'histoire :

Mais il advint que le sonnet [...] prit une place exceptionnelle [...] : c'est qu'à la fois il était devenu un langage commun à presque tous les poètes, un parler national, et, par suite, qu'il aida à un espèce d'inventaire du temps, tel qu'on peut, rien qu'avec des sonnets, donner une image panoramique du siècle, aussi bien dans le domaine des idées, de la religion, que dans celui des mœurs, ou de l'histoire politique, des guerres, des particularités sociales.⁸⁸

La discorde qui oppose, officiellement, Aimé Césaire et René Depestre – mais qui officieusement confronte Aimé Césaire à Louis Aragon – ne prend forme qu'à la fin de la parution des articles d'Aragon. *Les Lettres françaises* publient, le 16 juin 1955, la « Lettre à Charles Dobzynski » de René Depestre dans laquelle il donne raison à Louis Aragon :

Je me suis théoriquement rallié aux enseignements décisifs d'Aragon et d'ici peu l'accord se fera entre la nouvelle conscience que j'ai acquise du réalisme en poésie et les moyens émotionnels par lesquels ma sensibilité est appelée à illustrer ma compréhension des problèmes soulevés et résolus dans le « Journal d'une poésie nationale ». »⁸⁹

René Depestre voit dans la parole d'Aragon le chemin que doivent suivre les poètes haïtiens :

⁸⁷ Louis Aragon. « D'une poésie nationale et de quelques exemples », in *Journal d'une poésie nationale*. Lyon : Henneuse, coll. « Les Écrivains réunis », 1954 : 32.

⁸⁸ Louis Aragon. « Du sonnet ». *Ibid.* : 65.

⁸⁹ René Depestre. « Lettres à Charles Dobzynski », in « Un débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs », in *Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie*. Paris : Présence Africaine, nouvelle série bilingue, n^{os} 165-166, 2002 : 219.

Aragon éclaire de son génie, de son exemple, la direction qui doit être la nôtre, poètes haïtiens, en nous laissant la responsabilité, avec le coefficient propre de notre talent, d'utiliser les données étrangères au domaine français.⁹⁰

C'est cette lettre, en réalité, qui révolta Aimé Césaire comme en témoigne, l'un de ses biographes, David Alliot :

En 1955, quand Aimé Césaire apprend que son ami René Depestre décide de s'en remettre aux directives du Parti pour la création poétique, son sang ne fait qu'un tour. Dans la revue *Présence Africaine*, il publie un long poème intitulé « Réponse à Depestre, poète haïtien » dans lequel il fustige l'attitude de Louis Aragon et invite son ami à refuser cette soumission idéologique.⁹¹

C'est justement ce long poème, republié ultérieurement sous le titre « Le verbe marronner », qui permet de comprendre qu'Aimé Césaire semble davantage se servir de son désaccord avec le comportement de René Depestre pour régler ses mésententes avec Louis Aragon. Si le poème s'ouvre en lançant un appel à René Depestre, appel qui l'incite à reconsidérer ses racines :

DEPESTRE

Vaillant cavalier du tam-tam
est-il vrai que tu doutes de la forêt natale
de nos voix rauques de nos cœurs qui nous remontent amers
de nos yeux de rhum rouges de nos nuits incendiées
se peut-il
que les pluies de l'exil
aient détendu la peau de tambour de ta voix⁹²

il a tôt fait de se faire l'écho incendiaire des articles d'Aragon :

C'est vrai ils arrondissent cette saison des sonnets
pour nous à le faire cela me rappellerait par trop
le jus sucré que bavent là-bas les distilleries des mornes*

⁹⁰ *Ibid.* : 221.

⁹¹ David Alliot. *Op. cit.* : 127.

⁹² Aimé Césaire. « Le verbe marronner », in *La Poésie. Op. cit.* : 481.

quand les lents bœufs maigres font leur rond au zonzon* des moustiques⁹³

À la fin de la première version du poème, censurée dans sa réédition sous le titre « Le verbe marronner », Césaire annonce explicitement l'accusé principal :

Que le poème tourne mal ou bien sur l'huile de ses gonds
Fous-t-en Depestre fous-t-en laisse dire Aragon⁹⁴

À ce poème d'Aimé Césaire et à ce ton critique, René Depestre répondra pour se défendre dans le cadre du « Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs » organisé par la revue *Présence Africaine* à la suite des réactions diverses occasionnées par les articles d'Aragon au sein des intellectuels noirs.

Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs : lancement d'un art poétique négro-africain

Il est donc possible, en partant des articles écrits par Aragon de suivre le cheminement qui a conduit à la réunion – après désaccord – des écrivains noirs dans le but de réfléchir ensemble à ce qui constitue l'art poétique négro-africain. La source première qui a permis le déclenchement d'une telle réflexion commune est l'animosité latente entre Césaire et Aragon qui n'échappe d'ailleurs pas à Depestre :

Au fond, Aragon et toi [Aimé Césaire], vous marronnez les mêmes ennemis d'une même espérance. Il s'agit entre vous deux d'une querelle que votre commun séjour au pays des « merveilles surréalistes » vous a léguée.⁹⁵

Au sein de ce débat, il s'agit, non seulement de départager qui de Césaire ou de Depestre a raison mais aussi, et surtout, de s'interroger sur l'existence ou non de caractéristiques d'une poésie nationale, et plus particulièrement d'une poésie nationale négro-africaine. Sans conteste, tous les participants sollicités dans ce débat s'opposent à la réaction première de Depestre qui est de suivre les valeurs défendues par Aragon. Les motifs de cette

⁹³ *Ibid.* : 482.

⁹⁴ René Depestre. « Réponse à Aimé Césaire (Introduction à un art poétique haïtien) », in *Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie. Op. cit.* : 238.

⁹⁵ *Ibid.* : 238.

opposition étant légèrement variables, il n'y a aucune surprise à entendre Césaire accuser Depestre d'assimilationnisme qui est l'une des plus grandes hantises de la Négritude :

Et il me semble que Depestre, sous prétexte de s'aligner sur les positions d'Aragon, tombe dans un assimilationnisme détestable.⁹⁶

Senghor, qui arrive dans le débat après coup, approuve la réaction première de Césaire tout en nuancant, après lecture de la « Réponse à Aimé Césaire » de Depestre, les accusations portées sur Depestre :

Je confesse que ma première réaction a été celle de Césaire, dont je partage l'opinion : je dis : opinions exprimées dans son texte « Sur la poésie nationale ». Bien sûr, la « Réponse à Aimé Césaire » de Depestre nuance et complète heureusement sa lettre. Elle est émouvante, parfois convaincante ; pas toujours. Depestre a raison, mille fois raison quand il nous présente la nation haïtienne comme fondée historiquement sur une symbiose, une civilisation métisse. D'où la légitimité de sa quête, de sa volonté de faire la synthèse des deux traditions.⁹⁷

Senghor souligne néanmoins le point qui le perturbe le plus sur la position défendue par Depestre :

La faiblesse de Depestre, pour parler clair, est d'être parti d'un réalisme inventé par l'Occident et fait pour l'Occident. Faut-il lui apprendre qu'il y a un réalisme négro-africain ?⁹⁸

Le problème premier de l'engagement de Depestre est donc de recourir à des caractéristiques propres à la culture occidentale. Le débat a alors vite fait de s'éloigner du cas spécifique à René Depestre pour prendre position sur l'idée même de poésie nationale. Il semblerait qu'Aimé Césaire ne conçoive pas l'association entre poésie et nationalisme :

D'une manière générale, il s'avère extrêmement difficile de définir le national *en poésie*.⁹⁹

⁹⁶ Aimé Césaire. « Sur la poésie nationale », in *Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie*. *Op. cit.* : 221.

⁹⁷ Léopold Sédar Senghor. « Suite du débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs. Réponse. », in *Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie*. *Op. cit.* : 243.

⁹⁸ *Ibid.* : 243.

Mais le problème le plus soulevé est en réalité celui de la contrainte de la forme. Une forme prédéfinie comme traditionnelle et comme étant la seule valable est une contrainte handicapante pour la création :

Si l'a-priorisme d'une forme traditionnelle arbitrairement empruntée à l'Europe me semble grave, j'en dirai tout autant – et ici, ce n'est pas à Depestre que je m'adresse – de l'a-priorisme d'une forme traditionnelle empruntée à l'Afrique.¹⁰⁰

De plus, cet a-priorisme formel, comme le qualifie Césaire, n'est en aucun cas la garantie d'une forme représentative d'une culture nationale :

Aussi ne croyons-nous pas qu'une forme plus qu'une autre puisse donner à la poésie un « caractère national » et qu'il suffise d'en fermer son inspiration dans un moule dit traditionnel pour la baptiser populaire.¹⁰¹

Cela doit faire partie de la liberté du poète de pouvoir chercher lui-même, de par ses propres moyens, la forme qui s'adaptera le mieux à sa pensée, la forme qui traduira et accompagnera le mieux l'expression de ses sentiments :

Le poète, en tant que créateur, doit chercher les moyens par lesquels il pourra donner à son chant, toute son amplitude. Ce serait le borner que de lui demander d'emprunter une forme particulière pour s'exprimer. En voulant le rendre esclave d'une technique, on lui enlève sa qualité de créateur.¹⁰²

Le problème lancé indirectement par Aragon aboutit à un accord indéniable entre les intellectuels noirs ayant pris parti dans ce débat : une poésie nationale – cette expression même manquant de définition – ne peut être contenue dans une forme prédéfinie. Le contexte du mode de vie de l'écrivain et le fond ont plus de valeur pour établir une poésie qui serait nationale que la forme dont le choix est arbitraire, limitatif et restrictif.

⁹⁹ Aimé Césaire. « Sur la poésie nationale », in *Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie. Op. cit.* : 222.

¹⁰⁰ *Ibid.* : 222.

¹⁰¹ David Diop. « Contribution au débat sur la poésie nationale », in *Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie. Op. cit.* : 247.

¹⁰² Bernard Dadié. « Le fond importe plus », in *Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie. Op. cit.* : 251.

L'étude de la querelle entre Aimé Césaire et René Depestre, dont les origines remontent, en réalité, aux dissonances entre Aimé Césaire et Louis Aragon, montre que l'idée d'influence peut aussi prendre le chemin, indirect, du désaccord. Les opinions opposées entre le poète martiniquais et l'ancien surréaliste français ont permis de déclencher une première réflexion importante sur ce qui définit ou pourrait définir les caractéristiques d'une poésie noire. En effet, le « Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs », ouvert le 9 septembre 1955 est suivi d'un Premier Congrès international des Écrivains et Artistes noirs, organisé à la Sorbonne toujours par Présence Africaine, du 19 au 22 septembre 1956 dans lequel de nombreux participants venus de tous horizons africains et antillais exposent sur trois temps l'inventaire culturel négro-africain, la crise de la culture négro-africaine et enfin les perspectives pouvant être envisagées.

Nous avons pu voir jusqu'à maintenant que la rencontre entre les surréalistes français et les écrivains noirs a abouti à des échanges dont la valeur peut être évaluée. Les écrivains africains ou antillais ont, nous l'avons montré précédemment, une tendance à refuser toute influence surréaliste parce qu'ils la conçoivent dans un sens strict, comme liée à leur écriture poétique. Mais nous voyons que la notion d'influence peut prendre d'autres formes. Celle d'influence de la réception où les discours des uns accordent une place à l'autre dans un nouvel espace culturel. Celle d'influence de la diffusion – proche de la précédente – qui consiste à publier ou faire publier des ouvrages ou des articles, et enfin, celle d'influence indirecte où animosités et désaccords, sous l'effet d'enchaînements d'événements divers, conduisent à amorcer une réflexion commune, en l'occurrence sur l'art poétique nègre.

L'influence est par ailleurs souvent perçue, non seulement dans un sens unique qui reconnaît le rôle du surréalisme français dans l'essor de la littérature africaine, même si nous avons déjà souligné plusieurs fois les apports possible dans l'autre sens, mais aussi dans un cadre purement stylistique ou idéologique. Il est dès lors nécessaire d'étudier la part accordée par les surréalistes français à l'Afrique.

2. L'Afrique surréaliste

L'Afrique et l'esthétique de son art ont aussi pénétré le monde des surréalistes français. Son influence n'est pas des plus dominantes et elle se mesure davantage à l'échelle individuelle qu'à celle du groupe. Elle n'en est néanmoins pas si extraordinaire et reflète surtout la tendance artistique de l'époque qui a conduit les dadaïstes et les futuristes à se tourner vers l'esthétique négro-africaine pour bousculer les formes traditionnelles françaises. Nous proposons donc dès à présent de définir la place de l'Afrique dans l'œuvre surréaliste afin d'en dégager les aspects novateurs, révolutionnaires et conventionnels.

a. Représentation de l'Afrique

Lorsque l'Afrique trouve place dans des écrits littéraires français, sa représentation se fait souvent l'écho de l'opinion publique sur le système colonial. Les évocations de l'Afrique dans les œuvres surréalistes, si évocation il y a, sont-elles significatives ? Il importe de déterminer si l'Afrique prend, sous la plume surréaliste, une symbolique révolutionnaire, ou si, finalement, elle se fait l'écho d'une vision traditionnelle du continent.

L'Afrique et le système colonial : du Moyen-âge aux surréalistes

La religion et l'exploitation de l'homme noir par le système colonial ont joué un rôle essentiel dans la représentation de l'Afrique, non seulement dans la littérature, mais bien évidemment, également dans l'opinion publique.

Au Moyen-âge déjà, la couleur noire était le reflet d'éléments négatifs et menaçants tels que la nuit et l'obscurité auxquels se sont ajoutés les enseignements religieux qui associaient le démon au noir. Il n'est pas étonnant, donc, que le peuple africain, avec sa couleur de peau sombre, ait été défini comme un peuple maudit de Dieu, un peuple effrayant¹. Les surréalistes, eux, inversent les rapports de valeur jusque là établis et font de la couleur blanche le reflet d'éléments négatifs comme l'inertie et la mort, tandis que la couleur noire se

¹ Parmi les auteurs du Moyen-âge, les plus cités pour l'imagologie de l'Afrique à cette époque sont Isidore de Séville, Solin ou encore Grégoire de Tours.

dote de la force et de la vitalité qui nourrissent la vie, comme en témoigne Jean-Claude Blachère :

Dans la symbolique surréaliste, le noir vital s'oppose au blanc, signe de faiblesse, symptôme d'anémie mentale.²

C'est Philippe Soupault qui illustre le mieux cette inversion dans son roman *Le Nègre* :

Blancs, à la peau couleur de jalousie, blancs qui ne savez pas sourire, votre heure approche [...]. Votre vanité qui est blanche et blanche ne vous sauvera pas, vos os qui sont blancs et blancs, plus blancs encore que votre peau, ne vous soutiendront plus et vous irez rejoindre là-bas ces ancêtres trébuchants et soufflants qui sont désormais qu'un peu de cette herbe grasse et molle qui pousse entre les pavés de vos routes, vous savez, celles que vous appelez nationales.³

Les surréalistes auront donc contribué à détacher le noir, et indirectement, le Noir, de sa connotation démoniaque et morbide. Michel Leiris également, confirme cette inversion des valeurs :

[...] la couleur blanche est celle de l'effacement, alors que la noire, loin d'être celle du vide et du néant, est bien plutôt la teinte active qui fait saillir la substance profonde, et par conséquent sombre, de toutes choses [...].⁴

Au XVIII^e siècle, le continent africain devient le reflet, non moins négatif, d'un peuple docile et servile⁵. Les Africains, malgré la tendance humanitariste, restent l'équivalent d'une marchandise. En effet, il n'est pas tant question de donner aux peuples d'Afrique des droits équivalents à ceux des Européens que de sauver le système colonial alors en crise en partant du principe que les hommes noirs serviront mieux s'ils le font de leur plein gré.

² Jean-Claude Blachère. *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*. Op. cit. : 167.

³ Philippe Soupault. *Le Nègre*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997 : 36.

⁴ Michel Leiris. *Aurora*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2^e édition [1939] 1973 : 45.

⁵ Le texte de Radet et Barré, *La Nègresse ou le pouvoir de la reconnaissance* (Paris : Brunet, 1787), illustre cette idée.

Cette idée du Noir docile s'estompe à l'apparition de la révolte à Saint-Domingue en 1789. Le basculement de l'opinion est illustré de façon assez explicite dans le texte *Ourika* de Claire de Duras. La jeune noire Ourika est élevée dans une famille occidentale fortunée loin de ses terres. Voici son récit :

On commençait à parler de la liberté des nègres : il était impossible que cette question ne me touchât pas vivement ; c'était une illusion que j'aimais encore à me faire, qu'ailleurs, du moins, j'avais des semblables : comme ils étaient malheureux, je les croyais bons, et je m'intéressais à leur sort. Hélas ! je fus promptement détrompée ! Les massacres de Saint-Domingue me causèrent une douleur nouvelle et déchirante : jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite ; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins.⁶

Le rapport à l'Afrique au XIX^e siècle est donc davantage marqué par l'ambivalence. Le sujet de l'esclavage divise l'opinion publique entre partisans et opposants⁷. Néanmoins, l'apparition du racisme anthropométrique⁸ tend à justifier scientifiquement l'infériorité du Noir sur l'homme blanc et continue à enfermer les mentalités sur une opposition née de la religion et qui aurait pu s'évanouir avec les premiers mouvements d'abolition de l'esclavage. L'apparition, au milieu du siècle des romans pionniers⁹ remet d'ailleurs à l'honneur la pensée chrétienne de la mission salvatrice de l'Européen qui civilise l'homme noir.

Tout ceci donne naissance, fin XIX^e et début XX^e siècle, à un double rapport à l'Afrique. Le continent, toujours considéré comme un lieu inquiétant et monstrueux dans lequel le héros se perd, par la mort ou par la folie, provoque à la fois une fascination morbide¹⁰ et une attirance presque idyllique¹¹ où l'homme européen peut s'évader de la métropole et construire un nouvel espace, imaginaire ou réel, sur ce terrain vierge que représente l'Afrique.

⁶ Claire de Duras. *Ourika*. [1823], in *Amours coloniales : Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*. Alain Ruscio. Paris : Complexes, 1996 : 770.

⁷ Frédéric Soulié affirme son opinion esclavagiste dans *Le Bananier* (Paris : Michel Lévy Frères, 1858), tandis qu'Alexandre Dumas illustre le penchant abolitionniste dans *Georges* (Paris : Michel Lévy Frères, 1848).

⁸ Des médecins tels que Paul du Chaillu sont à l'origine de ce racisme.

⁹ *Les Youlofi, histoire d'un prêtre et d'un militaire français chez les Nègres d'Afrique* de M. de Préo (Lille : Lefort, 1842) en est un parfait exemple dont le titre à lui seul est assez éloquent.

¹⁰ Sur l'Afrique comme lieu de l'enfer nous pouvons nous référer à des ouvrages tels que *Dans la brousse* de Paul Bonnetain (Paris : A. Lemerre, 1895), ou encore : *Au pays des fétiches* de Paul Vigné d'Octon (Paris : Flammarion, 1891).

¹¹ Ernest Psichari, Joseph Conrad et Eugène Melchior de Voguë illustrent de cette image ambivalente de l'Afrique dans leurs romans respectifs : *Terres de soleil et de sommeil* (Paris : Louis-Conard, 1908), *Au cœur des ténèbres* [1899] (Paris : Flammarion, 1989) et *Les morts qui parlent* (Paris : Plon, 1901).

La représentation de l'Afrique est donc indissociable des événements historiques liés à la colonisation. Son identité dans les œuvres littéraires aussi bien que dans l'opinion publique est influencée, en plus des considérations chrétiennes de supériorité, par la force ou le déclin du système colonial, selon que le Noir rassure ou menace l'homme blanc.

L'Afrique n'est pas l'espace géographique le plus exploité par les surréalistes. Les rares évocations du continent semblent en faire un outil d'expression anticolonialiste et surtout anti-occident. Les peuples colonisés, en général, sont l'espoir des surréalistes car ils représentent la force capable de renverser le système européen :

Nous souhaitons de toutes nos forces que les révolutions, les guerres et les insurrections coloniales viennent anéantir cette civilisation occidentale dont vous défendez jusqu'en Orient la vermine.¹²

Mais c'est principalement chez Michel Leiris que l'Afrique apparaît comme un espace d'évasion du monde occidental. Nous pourrions penser qu'il s'agit du même rapport que celui naissant à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, mais il s'ajoute avec Michel Leiris une dimension anti-occidentale très forte :

Seul, devait me pousser à continuer ma route, au lieu de regagner mon lit, mon projet premier de battre en brèche les préjugés des Blancs en fraternisant avec les Africains.¹³

Pour Michel Leiris, l'immersion dans l'univers africain équivaut à une libération de l'esprit :

[...] plonger comme j'allais le faire au cœur du continent noir, [...] vivre de plain-pied avec des hommes apparemment plus proches que moi de l'état de nature, c'était briser le cercle d'habitudes où j'étais enfermé, rejeter mon corset mental d'Européen [...].¹⁴

Il n'y a donc rien de surprenant à constater que s'il existe une expression de l'Afrique chez les surréalistes, c'est chez Michel Leiris qu'elle est la plus présente.

¹² José Pierre. *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, vol. 1. *Op. cit.* : 50.

¹³ Michel Leiris. *La règle du jeu, 2 : Fourbis*. Paris: Gallimard, 1955 : 169.

¹⁴ Michel Leiris. *La règle du jeu, 3 : Fibrilles*. *Op. cit.* : 83.

L'Afrique ethnologique de Michel Leiris

Étudier l'Afrique au sein des surréalistes implique un regard au cas par cas. Aucun surréaliste n'a eu pour ce continent le même intérêt ni la même approche. L'intérêt ethnologique de Michel Leiris pour l'Afrique a déjà été bien étudié car il est bien un des seuls surréalistes à avoir été à la rencontre de ce continent.

Michel Leiris a été assez vite intéressé par les mondes noirs, comme en témoigne sa passion pour le jazz et Joséphine Baker, entre autres. Arlette Amiel écrit à ce propos :

Avec le jazz, Michel Leiris s'éloigne définitivement de l'univers artistique de ses parents. [...] C'est ainsi qu'il décide de brader les objets précieux reçus lors de sa première communion [...] pour financer ses premiers excès, ses premiers rapports avec le monde noir.¹⁵

Cette anecdote s'avère révélatrice de sa relation avec l'Afrique, déjà amorcée précédemment, et qui fait de l'intérêt pour ce continent, et plus largement pour tout pays étranger, une échappatoire au monde français dans lequel il ne trouve pas sa place. Michel Leiris explique lui-même dans *Biffures* :

[...] cette condition d'inadapté qui m'avait poussé déjà, quelques années auparavant, à devenir un voyageur africain et qui explique, d'une manière générale, le goût que j'ai pour la fiction, les souvenirs d'époque dont le temps m'a séparé, les pays autres que le mien.¹⁶

Ce voyage en Afrique a été, pour Michel Leiris, l'occasion de bien des découvertes, des confirmations et d'initiations. À la suite de cette expédition, dirigée par M. Griaule, qui débutera le 19 mai 1931 et s'achèvera le 16 février 1933, Michel Leiris se consacrera à l'ethnologie et plus particulièrement à l'étude des peuples africains. Il ne fait pas l'ombre d'un doute qu'en partant en Afrique, avec l'idée encore présente d'un peuple primitif et donc plus sain que la civilisation occidentale, Michel Leiris espérait retrouver de vraies valeurs. Il écrit dans le journal qu'il tient lors de son voyage :

¹⁵ Arlette Amiel. *Michel Leiris*. Paris : Fayard, 1997 : 133.

¹⁶ Michel Leiris. *La règle du jeu, 1 : Biffures*. Paris : Gallimard, NRF, 1948 : 14.

Partant en Afrique, j'espérais peut-être avoir du cœur ! J'ai plus de trente ans, je vieillis, et toujours cette intellectualité...¹⁷

Assurément, Michel Leiris reviendra de ce voyage doté d'une mission, celle de révéler l'Afrique. Ses travaux témoignent d'une recherche vaste tant dans le temps que dans les domaines recoupés sur les mondes noirs, africains ou antillais. Ses recherches les plus importantes, regroupées dans *Miroir de l'Afrique* suffisent à elles seules à témoigner de cette richesse. En plus de s'intéresser aux caractéristiques morales, voire innées, de ces peuples, Michel Leiris s'est beaucoup attardé à réévaluer à sa juste valeur les arts africains, non seulement plastiques mais aussi musicaux. Enfin, sa curiosité sur les systèmes linguistiques des langues africaines montre son degré d'ancrage dans les mondes noirs. Sur ce dernier point, Olympe Bhêly-Quenum nous appuierait si l'on se rappelle l'une de ses citations dans sa nouvelle « Une aventure africaine » :

Si vous voulez comprendre l'Afrique et vous entendre avec des Africains, initiez-vous à l'une de leurs langues.¹⁸

Ce voyage aura eu le mérite d'ouvrir aux yeux de Michel Leiris une autre réalité de l'Afrique que celle littéraire et symbolique, voire primitive et mythique, plus souvent prônée par les surréalistes. Arlette Amiel explique qu'à la suite d'un tel voyage, « L'Afrique ne sera plus associée désormais, dans son esprit, à une vision mythique mais à l'urgence d'une tâche : la lutte anticolonialiste. »¹⁹. En fait, cette démythification de l'Afrique a une double conséquence. Elle semble, parallèlement à cette accentuation de l'engagement anticolonialiste, une sorte de désenchantement :

Ce que m'a appris (ou confirmé) mon dernier voyage [en Côte d'Ivoire] : [...] je ne crois plus à l'Afrique ni aux Nègres (pas meilleurs que n'importe quelle population), le voyage n'a plus pour moi de sens mythologique et ne confère plus rien de prestigieux (à l'échelle des aventure héroïques courues par certains durant ces dernières années) [...].²⁰

¹⁷ Michel Leiris. « L'Afrique fantôme », in *Miroir de l'Afrique*. *Op. cit.* : 270.

¹⁸ Olympe Bhêly-Quenum. « Une aventure africaine », in *Promenade dans la forêt*. *Op. cit.* : 157.

¹⁹ Arlette Amiel. *Op. cit.* : 449.

²⁰ Michel Leiris. *Journal : 1922-1989*. *Op. cit.* : 418.

En même temps cette réalité africaine ne cessera de préoccuper Michel Leiris qui semble avoir fait de son métier d'ethnologue un combat visant à contribuer au redressement de l'Afrique que l'on peut retrouver dans une phrase de Michel Leiris :

Afrique qui fit – refit – et qui fera.²¹

L'exemple de Michel Leiris est particulièrement intéressant surtout parce qu'il reflète cette difficulté qui consiste à se détacher des raisonnements ainsi que des comportements assimilés par la société depuis parfois plusieurs siècles. Malgré le réel engagement de Michel Leiris pour la cause africaine, il lui arrive de se laisser submerger par l'esprit colonialiste, ou tout au moins, par un esprit de supériorité, la situation la plus frappante à ce sujet étant celle qui concerne le vol des konos²² et qui est désormais assez bien connue. N'ayant pu obtenir du plein gré des Africains les konos qu'ils convoitaient, Michel Leiris et les autres membres de la mission, s'apprêtent à les voler lorsque deux hommes tentent de les bloquer :

Quand je m'aperçois que deux hommes [...] sont entrés derrière moi, je constate avec une stupeur qui, un certain temps après seulement, se transforme en dégoût, qu'on se sent tout de même joliment sûr de soi lorsqu'on est un blanc et qu'on tient un couteau dans sa main.²³

La première réaction est donc l'assurance d'une supériorité qui vient avant tout de sa position de Blanc face à un Noir et qui se voit accroître par la possession d'une arme. C'est seulement après, en réfléchissant à la situation et à ce sentiment, que Michel Leiris prend conscience de son absurdité et de ce qu'elle peut avoir de négatif. Cet événement marquera l'ethnologue pendant plusieurs jours :

Mon cœur bat très fort car, depuis le scandale d'hier, je perçois avec plus d'acuité l'énormité de ce que nous commettons.²⁴

²¹ Michel Leiris. « Bagatelles végétales » [1956], in *Mots sans mémoire. Op. cit.* : 119.

²² Les konos sont des grands masques africains utilisés lors des cérémonies rituelles.

²³ Michel Leiris, « L'Afrique fantôme », in *Miroir de l'Afrique, Op. cit.* : 195-196.

²⁴ *Ibid.* : 195.

Conscient de l'horreur de leur entreprise, Michel Leiris ne peut néanmoins que continuer à suivre la mission et volera encore d'autres masques lorsque cela s'avèrera nécessaire. Une autre confidence de son journal révèle cette double attitude de Michel Leiris, tout aussi ambiguë et délicate à analyser. Elle témoigne à la fois d'un désir de supériorité du Blanc tout en révélant une volonté de retourner, peut-être, à un état primitif, sauvage :

Désir d'être une brute ; d'avoir, par exemple, une esclave ; de courir à travers les pays.²⁵

Le regard de Michel Leiris sur l'Afrique est donc, en quelque sorte, à double niveau. Loin des considérations purement littéraires, celui-ci porte sur l'Afrique une appréhension concrète liée à son activité d'ethnologue. Le deuxième volet de son regard tend à confronter les réactions préfabriquées par la société colonisatrice dont il est issu et son désir propre de s'en détacher. L'Afrique devient, pour Michel Leiris, plus qu'un mythe primitif, un continent d'où il est possible de modifier son regard et sa subjectivité.

L'Afrique n'occupe pas une place importante dans l'activité purement littéraire de Michel Leiris, si l'on se penche sur ses textes poétiques et moins autobiographiques. Néanmoins, son poème « La Néréide de la mer Rouge » écrit en 1934-1935, soit très peu de temps après sa mission africaine, prend le continent noir pour thème. Il y dépeint une Afrique féminine dont la description évoque les caractéristiques typiques de la femme noire avec ses attraits, sa sauvagerie et ses blessures :

L'Afrique se dénudait
 rejetant les bijoux qui tintaient entre ses seins proéminents
 et des chants la secouaient toute entière
 comme un vent de tornade
 tandis que le sang lourd des sacrifices coulait entre ses jambes suantes
 menstrues éternelles et violentes²⁶

L'Afrique de Michel Leiris est donc balancée entre une perception attirante et une vision réaliste de sa triste situation liée à sa connaissance ethnologique du continent.

²⁵ *Ibid.* : 548.

²⁶ Michel Leiris. « La Néréide de la mer Rouge », in *Haut mal* suivi de *Autres lanciers*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1969 : 126.

L'Afrique primitive d'André Breton

En voyageant en Afrique, avec l'obligation de l'observer comme un ethnologue, Leiris s'éloigne donc du regard surréaliste tel que Breton l'appliquait et qui portait tout l'intérêt pour l'Afrique dans ce que ce continent avait de primitif.

Il faut, avant d'analyser le primitivisme tel que le concevait André Breton, faire un rappel sur l'histoire de ce mot et de son ancêtre « primitif ». Pour ce faire, nous laisserons la parole à Jean-Claude Blachère qui parvient fort bien à synthétiser leurs sens :

Le mot « primitif » est très ancien mais il n'acquiert son sens ethnologique qu'à la fin du XIX^e siècle ; les primitifs sont, pour Larousse, les peuples peu « évolués ». Le mot « primitivisme », attesté au début du XX^e siècle, ne s'emploie toutefois que dans le domaine artistique : il désigne l'étude, l'imitation des « primitifs » [...]. C'est par une simple extension de sens que l'on s'est mis à utiliser ce mot pour désigner un phénomène littéraire : l'intérêt porté aux « primitifs », à leurs valeurs morales ou à leur production artistique.²⁷

Le primitivisme d'André Breton s'intègre donc dans une mouvance récente d'autant plus que son utilisation, avant tout artistique et littéraire mais aussi morale, reste assez avant-gardiste. En effet, l'être primitif, pour André Breton, n'est pas doté de connotations négatives telles que semble le signaler Jean-Claude Blachère dans sa définition du mot. Il renvoie au contraire à l'état recherché par les surréalistes, état qui ne serait pas encombré par la pensée logique occidentale :

Le seul domaine exploitable par l'artiste devenait celui de la représentation mentale pure, tel qu'il s'étend au-delà de celui de la perception vraie, sans pour cela ne faire qu'un avec le domaine hallucinatoire. [...] [Cette recherche] tend à libérer de plus en plus l'impulsion instinctive, à abattre la barrière qui se dresse devant l'homme civilisé, barrière qu'ignorent le primitif et l'enfant²⁸

²⁷ Jean-Claude Blachère. *Le modèle nègre*. Dakar-Abidjan-Lomé : Nouvelles éditions africaines, 1981 : 9.

²⁸ André Breton. « Position politique du surréalisme » [1935], in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 490.

Jean-Claude Blachère tend, par son analyse, à éviter de lire dans des citations comme celle-ci, une vision trop simpliste voire infantilisante, finalement guère plus glorieuse que celle diffusée par les récits colonialistes :

Le primitivisme de Breton est aux antipodes de certains traits du primitivisme littéraire du tournant du siècle, où l'homme primitif incarne la simplicité, la naïveté, l'ignorance rafraîchissante. Celui de Breton possède la complexité d'âme, le savoir que l'homme moderne a oubliés, perdant des pans entiers de cette science complète du microcosme et du macrocosme que l'être des premiers âges avait acquise.²⁹

André Breton conçoit donc le primitif comme le dernier gardien d'un savoir originel qui serait à la base du mythe universel qu'il convoite tant. Il expliquera plus tard lors d'une interview qu'il accorde à René Bélance :

Le surréalisme a partie liée avec les peuples de couleur, d'une part parce qu'il a toujours été à leurs côtés contre toutes les formes d'impérialisme et de brigandages blancs, ainsi qu'en témoignent les manifestes publiés à Paris contre la guerre du Maroc, contre l'exposition coloniale, etc. ; d'autre part, parce que les plus profondes affinités existent entre la pensée dite « primitive » et la pensée surréaliste, qu'elles visent l'une comme l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice.³⁰

Il y a donc, selon Breton, entre la pensée surréaliste et la pensée du monde noir, dans sa forme primitive, une coïncidence. L'une cherche à retrouver les caractéristiques que l'autre possède naturellement. L'intérêt d'André Breton pour l'Afrique est donc avant tout lié à une conception purifiée de l'influence occidentale de ce continent. Le rapport qu'entretient André Breton avec la notion de primitivisme semble l'éloigner de la conception de Michel Leiris. Ce dernier, en effet, n'apprécie pas tellement le terme « primitif ». Il prend, pour lui, une connotation péjorative liée à la mentalité occidentale enfermée dans ses préjugés comme en témoigne la façon dont il intègre ce mot dans une critique qu'il fait de l'œuvre de Raymond Roussel :

Outre ce qu'il y a d'absolument génial dans de telles constructions poétiques, l'œuvre de Raymond Roussel – sans que l'auteur l'ait sciemment cherché – offre le double

²⁹ Jean-Claude Blachère. *Les totems d'André Breton – surréalisme et primitivisme*. Op. cit. : 42.

³⁰ André Breton. « Interview de René Bélance », in *Œuvres complètes*, 3. Op. cit. : 585-586.

intérêt de présenter : d'une part une Afrique telle, à peu de chose près, que nous pouvions la concevoir dans notre imagination d'enfants blancs, d'autre part, une Europe de phénomènes et d'inventions abracadabrantes telle que peut-être elle se trouve figurée dans l'esprit de ceux que nous nommons avec dédain des « primitifs ».³¹

Ce caractère primitif et originel que l'on attribue aux peuples noirs, ne paraît pas, selon Michel Leiris être un caractère naturel lié à cette civilisation mais bien plutôt un état engendré à leurs dépens :

[...] leur caractère originel – caractère que d'aucuns attribuent à leur race, mais dû plutôt, en vérité, à ce que ce peuple fut tout d'abord, en Afrique, placé dans des conditions nettement défavorables à son développement intellectuel et économique, puis accablé durant de longues années par le joug de l'esclavage, dont il vient à peine d'être libéré.³²

Tout ceci tend à montrer qu'il est difficile, concernant le rapport à l'Afrique, d'établir une situation générale de l'opinion surréaliste. Un tel intérêt ne peut être réellement que considéré individuellement, chacun ayant de ce continent, un regard différent. En réalité, Michel Leiris et André Breton sont tous deux attirés par cet art de vie et de création d'aspect plus spontané et dépourvu de toute logique telle qu'ils la percevaient dans le monde occidental mais les termes qu'ils utilisent pour décrire cet art négro-africain sont fort différents.

Si André Breton vante souvent l'art primitif et souhaite que tout homme se réfère à son « génie autochtone »³³, il est difficile d'admettre que l'Afrique occupe une place importante dans son œuvre littéraire quasiment dépourvue d'allusions à ce continent. À l'inverse, celle de Michel Leiris voit les références à l'Afrique revenir épisodiquement.

Dans ses premières créations poétiques, réalisées à plusieurs mains et sous le jeu de l'écriture automatique, l'Afrique ressort bien plus souvent sous la plume de Philippe Soupault, dans *Les Champs magnétiques*, ou sous celle de Paul Éluard, dans *L'Immaculée conception*, que sous celle d'André Breton. Nous pouvons en déduire que l'Afrique occupe une place guère importante dans l'esprit imaginaire du poète ou du moins dans son œuvre littéraire. À part une allusion rapide à l'Éthiopie :

³¹ Michel Leiris. *Zébrage*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 : 27.

³² *Ibid.* : 21-22.

³³ André Breton. « Les états généraux » [1944], in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 30.

J'admire beaucoup la canne de ce monsieur ; ce sont les premières nouvelles que j'ai reçues d'Ethiopie. Son neveu s'offrait à m'envoyer des tortues de là-bas [...].³⁴

qui apparaît surtout en tant qu'espace géographique lointain et dont la communication est rare, et une allusion au Sénégal :

[...] la veuve à poitrine orangée se rend au cimetière dont les croix sont le pointillement minuscule des diamants du Sénégal [...].³⁵

qui fait écho à une vision réduite à la richesse minérale du pays, c'est davantage par le biais d'autrui que l'Afrique trouve une place, toujours assez succincte dans les écrits de Breton. Outre les participations évoquées précédemment de Soupault et d'Éluard, le personnage de Nadja, dans le texte éponyme, semble lié aux civilisations africaines, de par ses relations tout d'abord :

[...] c'était un homme de près de soixante-quinze ans, qui avait longtemps séjourné aux colonies, il lui a dit en partant qu'il retournait au Sénégal [...].³⁶

Mais elle est aussi liée à l'Afrique de par les personnes qu'elle attire :

Elle se connaît ce pouvoir sur certains hommes, entre autres ceux de race noire, qui, où qu'elle soit, sont contraints de venir lui parler³⁷

L'attrait d'André Breton pour l'Afrique est donc avant tout d'ordre esthétique et éthique, ce qui explique qu'elle n'occupe pas une présence marquée dans ses œuvres, du moins en tant qu'espace symbolique et imaginaire. En effet, consacrer un intérêt à l'esthétique négro-africaine n'implique pas obligatoirement de consacrer son œuvre à l'expression de l'Afrique. D'autres formes d'exploitation de la pensée primitive telle que la conçoit André Breton peuvent être mises en place. Il va de soi, premièrement, que l'Afrique peut également s'intégrer dans l'imaginaire poétique sous la forme de ses représentants, à savoir, ses habitants,

³⁴ André Breton. « Les champs magnétiques ». *Op. cit.* : 59.

³⁵ André Breton. « L'Immaculée conception » [1930], in *Œuvres complètes, I. Op. cit.* : 258.

³⁶ André Breton. « Nadja », in *Œuvres complètes, I. Op. cit.* : p 690.

³⁷ *Ibid.* : p. 707.

hommes et femmes. Deuxièmement, que l'attention portée à l'esthétique négro-africaine, peut aussi trouver un écho dans la stylistique même de l'écriture poétique des surréalistes, à commencer par André Breton. Puisque nous avons commencé par étudier la représentation figurative de l'Afrique dans les œuvres surréalistes, nous continuerons sur cette voie en nous intéressant, à présent, sur la place accordée aux Noirs, aussi bien hommes que femmes.

b. Le Noir : du rôle figuratif au premier rôle

Les surréalistes, n'accordant quasiment aucune place à la représentation de l'Afrique dans leurs œuvres, n'ont donc pas contribué à révolutionner ou à réinventer l'image de ce continent. Michel Leiris, qui en parle le plus, adopte un discours scientifique, certes plutôt novateur car positif et revalorisant, mais loin de changer la vision de l'Afrique littéraire. Si l'Afrique en tant qu'espace géographique n'occupe pas, ou peu, l'imaginaire surréaliste, peut-être aurons-nous plus de surprises sur la place occupée par les peuples noirs qui l'habitent.

L'apparition du Noir dans la littérature française

Le Noir en tant que personnage littéraire apparaît assez tardivement et commence à ne prendre une réelle ampleur que dans la littérature moderne. C'est sans grande surprise que depuis le Moyen-âge³⁸, le Noir apparaît le plus souvent comme une figure satanique, représentant du mal. Jean Devisse explique que les contacts avec l'Afrique, durant la première partie du Moyen-âge étaient inexistantes et les connaissances ne pouvaient s'appuyer que sur des textes antiques traduits par des compilateurs peu soucieux de coller à la réalité. Il continue ainsi :

De ce fait, les écrivains de tous niveaux ont glissé, en Occident plus qu'ailleurs sur la pente des clichés et des préjugés. De l'idée simpliste mais aisément reçue que la

³⁸ Chez des auteurs tels que Isidore de Séville, Solin ou encore Grégoire de Tours, parmi d'autres encore, nous notons la présence du monde de l'Afrique et d'Africains tous regroupés sous le nom d'Ethiopiens. Terme qui servait à l'époque à désigner généralement les Noirs. Pour plus de détails, se référer à l'ouvrage de Jean Devisse cité dans la bibliographie.

couleur noire est signe de mort et donc de péché, on passe très vite à celle, plus dangereuse, que l'homme de couleur noire est menace, tentation, créature du diable.³⁹

Généralement doté de peu de capacités intellectuelles, notamment au XVIII^e siècle, son âme est aussi sombre que sa peau. Néanmoins, nous notons chez certains auteurs du siècle des Lumières, la mise en scène de personnages noirs à caractère vertueux.

Il faut attendre les Romantiques pour que la figure noire soit réinvestie. Elle devient le reflet des pulsions passionnelles des Romantiques et ce, très souvent aux dépens de la représentation des Noirs qui se retrouvent encore plus enfermés dans les préjugés. Néanmoins, les Romantiques popularisent un nouveau type de personnage, entré en scène dès le XVIII^e siècle, et perçu comme plus redoutable que le Noir de par sa double identité – à la fois Blanc et Noir – qui lui offre la possibilité d'égaliser intellectuellement le Blanc : le mulâtre. Les Romantiques en font le personnage maudit par excellence :

Personnage maudit, il est placé sous le signe d'une triple réprobation : celle qui s'attache à la négritude, celle qui s'attache à la bâtardise. Personnage hors série, [...] il est capable, en bonne doctrine romantique, des plus admirables dévouements comme des crimes les plus sataniques.⁴⁰

Nous trouvons dans le roman *Georges* d'Alexandre Dumas l'illustration du mulâtre type de l'époque. Le lecteur est amené à suivre le parcours de Georges de son enfance jusqu'à l'affirmation de son identité mulâtre. L'histoire semble suivre le schéma des romans d'apprentissage où l'enfant partant d'offenses faites à sa faiblesse apprend à se construire au fil des ans afin de redorer son honneur. La description que l'auteur fait de Georges, enfant, résume les caractéristiques fréquemment associées au personnage de mulâtre au XIX^e siècle :

[...] le petit Georges paraissait-il deux ans de moins qu'il n'avait réellement, tant, comme nous l'avons dit, sa taille exiguë, sa figure pâle, maigre et mélancolique, ombragée par de longs cheveux noirs, avaient peu de cette force physique si commune aux colonies ; mais en récompense, on lisait dans son regard inquiet et pénétrant une intelligence si ardente, et dans le précoce froncement de sourcil qui lui

³⁹ Jean Devisse. *L'image du Noir dans l'art occidental, 2 : Des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes*. Paris : Bibliothèque des arts, 1979 : 37-38.

⁴⁰ Léon-François Hoffman. « Le Nègre romantique », in *Images du Noir dans la littérature occidentale : 1. Du Moyen-Age à la conquête coloniale*. Notre Librairie, n°90, octobre-décembre 1987 : 38.

était déjà habituel, une réflexion si virile et une volonté si tenace, que l'on s'étonnait de rencontrer à la fois dans le même individu tant de chétivité et tant de puissance.⁴¹

Alexandre Dumas montre bien, dans cet extrait, la supériorité accordée au mulâtre. Il est placé au-dessus du Noir, car susceptible d'une intelligence notable qui n'aurait jamais pu, à l'époque, être concédée à un Africain. Quant à la faiblesse physique soulignée, elle aurait pu mettre un frein au potentiel danger qu'aurait pu présenter Georges pour les Blancs des colonies. Néanmoins, conscient de ce handicap, il le comblera jusqu'à faire de lui un homme accompli qui militera corps et âme pour le respect de son rang social.

Au XIX^e siècle, enfin, le Noir est associé à la structure mélodramatique dans lequel il sert de personnage comique. Nous notons quatre emplois typiques : la victime impuissante, le héros magnanime hérité du XVII^e siècle, le révolté cruel et bouffon et enfin le Noir barbare et ridicule. Ces deux dernières figures, spécifiques aux Romantiques, se retrouvent dans des textes tels que *Atar-Gull* d'Eugène Sue et *Tamango* de Mérimée. Atar-Gull, dans le roman éponyme, est un esclave noir constamment traversé par la soif de vengeance. Cette idée est mentionnée à plusieurs reprises tout au long de l'histoire dans des citations à l'image de celle-ci :

Et voyez quelle puissance il avait sur lui-même !... avec ce caractère indomptable et sauvage, cette énergie dévorante ; dans le jour, il souriait à chaque coup qu'il recevait, et baisait la main qui le frappait. Il fallait, pour arriver à ce résultat incroyable, une idée fixe, arrêtée, immuable, à laquelle le nègre fait tous les sacrifices : la vengeance.⁴²

Tout au long de l'histoire, Atar-Gull, derrière ses apparences de serviteur docile et dévoué prépare sa vengeance qu'il commence en contribuant à la mort de la fille du colon, M. Wil. Décès qui sera suivi par celui de la mère qui ne survivra pas à son chagrin. Considéré comme le plus fidèle des serviteurs, M. Wil décide d'emmener Atar-Gull avec lui en Europe pour finir sa vie. Là-bas, après s'être assuré de passer aux yeux de tous pour le plus exemplaire des serviteurs, il achève sa vengeance en disant ces mots à son maître :

⁴¹ Alexandre, Dumas. *Georges. Op. cit.* : 23.

⁴² Eugène, Sue. *Atar-Gull*. Paris : Garnier, coll. « Classiques populaires », 1979 : 148.

Et chaque jour, à chaque heure, vois-tu... tu auras devant toi le bourreau de ta famille...l'auteur de ta ruine... Et la nuit... je t'éveillerai, et, à la lueur de cette lampe, tu verras encore le bourreau de ta famille et l'auteur de ta ruine !⁴³

Accentuant souvent l'aspect sauvage et cruel d'Atar-Gull, rappelant fréquemment ses plans machiavéliques masqués sous un comportement on ne peut plus sournois, le roman fait du Noir un personnage peu chaleureux, un être sauvage, très souvent considéré comme un animal de besogne, incapable d'humanité.

La nouvelle *Tamango*, de Mérimée, offre, quant à elle, un joli aperçu de la manière dont le Noir pouvait être tourné en dérision, utilisé comme personnage comique créant les rebondissements de l'histoire. La nouvelle suit en effet le parcours d'un Africain marchand d'esclaves, Tamango, dont les aventures tournent toujours à la catastrophe malgré le bon vouloir du personnage. La première description que le narrateur fait du personnage suffirait à elle-seule à donner le ton :

[...] Tamango s'était paré pour recevoir le capitaine blanc [le capitaine Ledoux – dont le nom est également révélateur du ton général de la nouvelle]. Il était vêtu d'un vieil habit d'uniforme bleu [...]. Comme il n'avait pas de chemise, et que l'habit était un peu court pour un homme de sa taille, on remarquait entre les revers blancs de l'habit et son caleçon de toile de Guinée une bande considérable de peau noire qui ressemblait à une large ceinture. [...] Ainsi équipé, le guerrier africain croyait surpasser en élégance le petit-maître le plus accompli de Paris ou de Londres.⁴⁴

Tout le long de la nouvelle, Tamango fera erreur entre l'effet qu'il pense donner et le résultat. Les descriptions et le récit des actions de Tamango invitent le lecteur à deviner par lui-même le ridicule du personnage. L'auteur choisit ses mots et ses expressions avec soin. Ainsi, alors que Tamango s'aperçoit qu'il a donné Ayché, l'une de ses femmes, au capitaine Ledoux sans s'en rendre compte – l'alcool et la colère ayant eu raison de sa lucidité –, il part sur le bateau du capitaine, *L'Espérance*, pour y récupérer Ayché. En vain, en deux temps trois mouvements, il se retrouve enchaîné comme esclave. Afin de souligner le comique de la situation, le narrateur cède la parole au capitaine Ledoux :

⁴³ *Ibid.* : 204.

⁴⁴ Prosper, Mérimée. *Tamango*, [1829] in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978 : 481.

Parbleu ! s'écria le capitaine Ledoux, les Noirs qu'il avait vendus vont rire de bon cœur en le voyant esclave à son tour. C'est pour le coup qu'ils verront bien qu'il y a une Providence.⁴⁵

Ce caractère comique sera par ailleurs volontiers repris par les dadaïstes sous des formes différentes consistant à mettre le Noir dans une situation sociale considérée incongrue à sa couleur de peau comme un Noir président. Mais le rire provoqué n'a plus du tout la même finalité. Si au XIX^e siècle, il s'agissait réellement de rire du Noir, les dadaïstes font rire du Noir pour pouvoir eux-mêmes rire de la bêtise des spectateurs. Jean-Claude Blachère explique ceci fort bien :

Un Nègre déguisé en président de la République ou en compositeur de musique, cela déclenche les rires des spectateurs de 1920 ; cependant le rire des dadaïstes est d'une tout autre nature, puisqu'ils rient, non de ce qu'ils représentent, mais de la bêtise du public, qu'ils ont sciemment provoquée.⁴⁶

Si certains surréalistes ont porté sur le devant de la scène des figures noires, il ne faut pas pour autant leur en attribuer la primauté. Avant eux, des auteurs tels que Hugo ou Rimbaud, et plus près de la période surréaliste encore : Apollinaire, Cendrars et Tzara ont eux aussi porté leur attention sur le monde noir et cherché à en tirer une nouvelle source d'inspiration pour leurs écrits. Afin donc de mieux appréhender à leurs justes valeurs les personnages noirs dans l'œuvre surréaliste, et après cette succincte histoire du Noir dans la littérature française, nous proposons de présenter un rapide aperçu des caractéristiques du Noir dans l'œuvre des auteurs cités ci-dessus.

Victor Hugo présente dans *Bug Jargal* une vision presque révolutionnaire allant à l'encontre des idées imposées depuis des siècles. Selon la thèse présente dans ce texte, l'homme noir n'est pas né pour être esclave. Être humain, pleinement intégré dans la communauté humaine, il représente la lutte pour la justice et la liberté. De plus, l'écriture visant à identifier l'auteur et le personnage noir est totalement novateur. Dans la première version parue de ce texte, le récit est narré par le capitaine Delmar qui le commence en témoignant d'une évidente compassion pour le traitement réservé aux esclaves noirs :

⁴⁵ *Ibid.* : 486.

⁴⁶ Jean-Claude Blachère. *Le modèle nègre. Op. cit.* : 143.

Huit cent nègres cultivaient les immenses domaines de mon oncle. Je vous avouerai que la malheureuse condition de ces esclaves était encore aggravée par l'insensibilité de leur maître dont une longue habitude de despotisme absolu avait endurci le cœur.⁴⁷

Tout laisse à penser, en effet, que l'auteur se place du côté du capitaine Delmar et de celui qui deviendra son « frère », Bug-Jargal dit aussi Pierrot, car les deux personnages sont présentés tous deux comme des héros courageux et capable de générosité. Le portrait dressé de Bug-Jargal est en effet élogieux, presque surnaturel :

Ce jeune homme était d'une taille presque gigantesque. Sa figure, où les signes caractéristiques de la race noire étaient moins apparents que sur celle des autres nègres, offrait un mélange de rudesse et de majesté dont on se ferait difficilement l'idée.⁴⁸

Nous pouvons noter, dans ce début de description, un reste de préjugé car la beauté du Noir semble tenir à ce que ses traits s'éloignent de ceux habituellement attribués aux hommes de sa race. Néanmoins, le récit portera Bug-Jargal à son sommet en le faisant sans cesse agir contre les *a priori* qui pèsent sur sa personne. Sa loyauté et sa fierté le rendent fort et attachant. Alors qu'il est emprisonné pour une mise à mort et qu'il possède un moyen de s'évader, celui-ci reste dans sa prison et attend de se savoir finalement libre avant de s'évader. Au moment de la révolte des esclaves, tandis que ceux-ci s'évertuent à mettre à mort leurs maîtres et plus généralement les Blancs, Bug-Jargal parvient à sauver la famille du capitaine Delmar. Victor Hugo laisse à son personnage noir le soin de déclarer indirectement son droit à avoir les mêmes traitements et les mêmes considérations qu'un Blanc :

Je savais que tu étais un blanc, et, pour les blancs, quelque bons qu'ils soient, un noir est si peu de chose ! Je ne suis pourtant pas d'un rang inférieur au tien [...].⁴⁹

Et la présence du point d'exclamation pourrait bien être l'effet d'une indignation portée par deux voix simultanément. Celle de l'auteur dont toute la structure du récit tend à montrer

⁴⁷ Victor Hugo. « Bug-Jargal », in *Œuvres complètes*, 1. Paris : Le Club français du livre, 1967 : 356.

⁴⁸ *Ibid.* : 356.

⁴⁹ *Ibid.* : 359.

assez clairement de quel côté il se situe, et celle de Bug-Jargal, incrédule devant cette évidence qui ne l'est qu'aux yeux des Blancs.

Le Nègre rimbaldien, quant à lui, est : « Révolté, réfractaire à toute assimilation, il se réclame d'un « humour noir » et d'un cannibalisme tenace, signe déterminant de son primitivisme. »⁵⁰ Nous pourrions citer à ce propos le poème si souvent évoqué et ce à juste titre : « Mauvais sang ». Dans celui-ci, Rimbaud inverse les rapports de valeur, faisant du Blanc la race faible et du Noir la race forte. Le poème s'ouvre sur une description du narrateur identifiable au Blanc :

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte.⁵¹

Après avoir dressé de sa race un portrait des plus négatifs, il constate, et ce à plusieurs reprises :

Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure.⁵²

Enfin, le narrateur s'apprête à partir en voyage pour prendre les traits d'une autre race :

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte.⁵³

Revêtant la peau du Noir, Arthur Rimbaud s'insurge contre le Blanc dont le comportement ne vaut guère mieux que celui attribué ordinairement au Noir :

Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan.⁵⁴

⁵⁰ Yao Amela. « Quelques «grands auteurs» : Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud », in *Images du Noir dans la littérature occidentale : 1. Du Moyen-Age à la conquête coloniale*. Notre Librairie, n°90, octobre-décembre 1987 : 46.

⁵¹ Arthur Rimbaud. « Mauvais sang », in *Poésies*. Paris : Grands Ecrivains, 1984 : 120.

⁵² *Ibid.* : 121.

⁵³ *Ibid.* : 122.

⁵⁴ *Ibid.* : 124-125.

Si le nègre est animal alors les représentants des grandes valeurs de la société française – commerce, justice, armée, gouvernement – sont eux-mêmes des nègres tels qu'ils prévalent dans la mentalité occidentale. Nous voyons à travers ce poème comment le fait de s'assimiler à un nègre, pour le poète, permet d'exprimer sa révolte envers les constitutions et les institutions françaises et lui donne la possibilité de proposer un autre regard et par la même occasion un autre schéma de hiérarchie des valeurs.

L'originalité d'Apollinaire, Cendrars et Tzara ne repose pas tant sur la représentation de l'homme noir que sur l'intégration des caractéristiques négro-africaines dans leur technique de création. C'est pourquoi nous pensons revenir à leurs particularités ultérieurement, lorsque nous étudierons l'influence de l'art négro-africain dans l'esthétique surréaliste. Mais nous pouvons déjà, à l'aune d'Hugo et de Rimbaud, observer que bien avant les surréalistes le Noir pouvait incarner les valeurs si chères justement aux surréalistes que sont la révolte et la liberté. Il commence donc à entrer dans la littérature, tout d'abord dans des textes où il est mis au premier plan mais aussi dans des situations d'homme prenant en main sa propre destinée et s'opposant au joug occidental.

Le Noir dans les œuvres surréalistes

D'une certaine façon, il est possible de concevoir que les surréalistes aient cette vision du Noir combattant et combattif face aux valeurs imposées car Jean-Jacques Brochier rappelle à propos du premier projet de revue des surréalistes :

A ce premier projet, qui devait s'appeler *Le Nègre*, du nom de ces nègres en bois et en mousse sur lequel, à l'entrée de la foire du Trône, les visiteurs musclés essayaient la force de leur direct droit (ce qui en dit à la fois long sur le racisme ambiant, et sur la volonté des surréalistes de taper fort), qui ne se réalise pas, faute de moyens peut-être, faute aussi de présence commune [...], succède un autre projet [*Littérature*].⁵⁵

Le Nègre semble donc, dès le départ, avoir une connotation de révolte dans l'imaginaire surréaliste. Mais d'une manière générale, l'Africain n'occupe presque jamais une place prépondérante dans les textes surréalistes. Il est un personnage largement secondaire, voire furtif, quand ce n'est pas inexistant. Simple allusion ou objet de comparaison, il n'occupe jamais un rôle primordial. Seul Philippe Soupault semble faire figure d'exception en

⁵⁵ Jean-Jacques Brochier. *L'aventure des surréalistes 1914-1940*. Paris: Stock, 1977 : 105.

la matière et c'est pourquoi nous pensons qu'il est nécessaire de l'isoler et de l'étudier indépendamment après avoir analysé le Noir surréaliste plus généralement. Nous pouvons, à cet effet, observer plus en détail ses apparitions, aussi brèves soient-elles, afin de mettre à l'épreuve l'image générale qui en ressort. Car s'il se fait rare par la durée durant laquelle il apparaît dans les œuvres romanesques ou poétiques, il semble revenir assez régulièrement en sourdine mais comme un personnage récurrent.

Les brèves évocations de l'homme noir ne permettent souvent pas de dresser un portrait complexe du personnage. Être sans nom, il se caractérise avant tout par son physique. Le Nègre est avant tout une figure souriante. Dans « Les Champs magnétiques », l'auteur se souvient d'un « beau nègre qui nous souriait près de l'établissement. »⁵⁶ tout comme dans « Les pas perdus ». Alors que Louis Aragon raconte à André Breton et à André Derain qu'il a croisé une fille magnifique et étrange qu'il n'a pas réussi à suivre, André Breton dit l'avoir rencontrée aussi et précise : « [...] elle était avec un nègre. Celui-ci riait [...]. »⁵⁷. Cette première tendance semble s'opposer au physique blanc tel que décrit par Philippe Soupault : « Blancs à la peau de jalousie, blancs qui ne savez pas sourire [...]. »⁵⁸. Mais le Noir n'est pas toujours associé à la beauté et à ce sourire un peu figé qui rappelle quelque peu celui du bon sauvage. Il peut aussi être du côté de l'effrayant, plus particulièrement chez Aragon, dans *Anicet*, où le personnage du même nom écoute le récit d'un des fidèles de Mirabelle qui fut poursuivi par un « nègre colossal et hideux »⁵⁹ ou encore dans *La Défense de l'infini* dans lequel Blanche fait la rencontre d'un « vilain garçon noir qui riait tout le temps »⁶⁰. Nous retrouvons au passage ce fameux sourire, mais il se charge cette fois-ci d'une dimension inquiétante et peu rassurante. Il est possible encore de citer le personnage Cruykshank, un Noir à la « lèvre aristocratique et [au] nez fin comme un couteau. »⁶¹. Au premier abord, il serait tentant de se dire qu'il y a là une tendance à la description négative du Nègre, voire contradictoire par rapport à l'intérêt que les surréalistes peuvent lui porter. Mais n'est-il pas possible de voir, dans ces descriptions physiques à la fois souriantes et terrifiantes un rappel des préjugés que l'opinion publique de l'époque porte sur eux et un écho ironique aux réactions des bourgeois occidentaux qui, face aux Noirs, peuvent avoir ces deux tendances

⁵⁶ André Breton, Philippe Soupault. « Les champs magnétiques ». *Op. cit.* : 75.

⁵⁷ André Breton. « Les pas perdus », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 258.

⁵⁸ Philippe Soupault. *Le Nègre*. *Op. cit.* : 36.

⁵⁹ Aragon, Louis. « Anicet ou le panorama, roman », in *Œuvres romanesques complètes*, 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997 : 46.

⁶⁰ Aragon, Louis. « La Défense de l'infini ». *Ibid.* : 504.

⁶¹ *Ibid.* : 596.

soit d'assimilation du Noir au naïf, soit de dégoût, voire de crainte, face à eux ? Le décrire comme laid, comme le fait plus particulièrement Aragon, c'est aussi se moquer de ces bourgeois et en quelque sorte les provoquer dans leurs convictions, un peu à la manière des dadaïstes. Philippe Soupault marquera bien cette idée avec les portraits respectifs qu'il peut faire de l'homme noir et des Blancs dans *Le Nègre* :

Lorsque j'étais enfant, je n'ai jamais pleuré parce que je rencontrais ces figures noires. Peut-être même, si mes souvenirs sont exacts, me semblaient-elles plus sympathiques que celles des blancs, couverts de poils, ces affreuses moustaches, ces barbes...⁶²

Nous optons pour cette vision des choses selon laquelle le Nègre n'est pas dégradé et selon laquelle il devient, de façon discrète un outil de provocation et de contestation des valeurs occidentales. N'est-ce pas un affront pour les bourgeois occidentaux de voir pour tout portrait de messie, dans « De la survivance de certains mythes »⁶³, la photo de Father Divine, homme afro-américain, leader spirituel qui milita entre les années 1907 et 1965 contre la ségrégation aux États-Unis et prôna le retour en Afrique ?

Il est donc possible de voir dans les apparitions du Noir dans les œuvres surréalistes une volonté de démonter les systèmes occidentaux et d'en renverser l'ordre. Le personnage africain est, en effet, parfois confronté à l'Occidental et bien souvent au détriment de ce dernier. Histoire de parfaire son portrait, l'homme africain peut aussi apparaître comme stupide telle la figure du Général, décrit comme étant nègre, dans *L'Armoire à glace*. Celui-ci possède un tic de langage consistant à répéter au début de chacune des ses répliques « Rouge et content » et que le président qualifie d' « idiot »⁶⁴ juste avant de le promouvoir au grade de maréchal de France. La farce, endossée par un Noir, permet de faire oublier l'association que l'on pourrait facilement établir entre « idiot » et « maréchal de France ». Il ne serait pas improbable, connaissant l'opinion des surréalistes sur ce domaine, de voir là un dénigrement du statut même. Chez Aragon également, le Blanc arrive à se ridiculiser en évoquant sa vie africaine. Dans *Anicet*, Arthur ne se gêne pas pour raconter son histoire en Afrique orientale à Anicet au début du roman. Il vante les sorciers de là-bas comme étant des « hommes éminents

⁶² Philippe Soupault. *Le Nègre*. *Op. cit.* : 31.

⁶³ Breton. « De la survivance de certains mythes », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 136.

⁶⁴ Aragon, Louis. « L'Armoire à glace », in *Œuvres romanesques complètes*, 1. *Op. cit.* : 340.

et sages »⁶⁵ et prétend s'insérer parfaitement dans cet univers car il s'y sent libéré des « liens qui enchaînent les Européens »⁶⁶. Néanmoins, à observer la suite de son discours, nous constatons qu'il n'est pas aussi libéré des conventions occidentales qu'il le déclare puisqu'il se complet dans « la situation de despote et de sage »⁶⁷ qui est la sienne en Afrique. Il lui plaît donc surtout d'être considéré comme supérieur et d'être mis sur un piédestal. En somme il se comporte en parfait colon. C'est de façon plus discrète que Breton confronte les deux civilisations en faisant primer l'Afrique sur l'Occident :

Ce poète inconnu des peuplades nègres, ce poète inconnu des tribus blanches, ce poète inconnu des astronomes, composa, vers la troisième période terrestre du soleil, la chanson du pancréas d'airain des poètes et des navigateurs [...].⁶⁸

Nous notons une mise en parallèle de l'expression « peuplades » associée aux Nègres avec celle qui réunit les Blancs en « tribus ». Si les deux termes sont quelque peu réducteurs, il semble que le premier soit connoté de façon plus laudative que le second. Notons également que les Nègres apparaissent en premier comme susceptibles de connaître ce poète inconnu comme si leurs références étaient plus fiables.

Soupault : Le Noir sur le devant de la scène

S'il est un surréaliste qui a réellement mis en scène le Noir, c'est sans conteste Philippe Soupault. Bien que ses rapports avec l'Afrique soient plus discrets que ceux entretenus par Michel Leiris, il n'en reste pas moins que l'écrivain utilise la figure du Noir non seulement pour mettre à l'épreuve la société occidentale qu'il rejette mais également pour dresser le portrait de l'homme surréaliste par excellence en imaginant des êtres libres, tant dans leurs déplacements que dans leurs actions. C'est ainsi que Ronnie Sharfman synthétise la figure nègre dans l'œuvre de Philippe Soupault :

[...] en posant le nègre comme figure de l'étranger, l'auteur trouve un moyen qui lui permet de se regarder lui-même du dehors, ou, en s'identifiant au nègre, de regarder autrement sa propre société. [...] Avant tout, avant même de considérer sa différente

⁶⁵ Aragon, Louis. « Anicet ou le panorama, roman ». *Ibid.* : 21.

⁶⁶ *Ibid.* : 20.

⁶⁷ *Ibid.* : 22.

⁶⁸ André Breton. « Comme il fait beau ! », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 447.

couleur, il faut observer que le nègre chez Soupault est celui qui circule, qui nomadise. [...] il représente un principe dynamique qui se textualise comme un principe de déstabilisation positive du *statu quo* et du récit d'une part et de sa lecture d'autre part.⁶⁹

Il y a d'ailleurs un certain paradoxe à constater que malgré une parfaite adéquation entre le Noir dans l'œuvre de Philippe Soupault et la pensée surréaliste, André Breton a toujours rejeté les romans écrits par cet écrivain, à cause de leur forme justement. Mais le fond aurait pu presque chaque fois servir de manifeste au mouvement en dressant un personnage principal à la philosophie on ne peut plus surréaliste. Parmi ses textes les plus significatifs, nous pouvons citer les romans *Le Nègre*, *Le grand homme*, *Voyage d'Horace Pirouelle* et la nouvelle « Histoire d'un Nègre ». Ces quatre textes ont pour personnage principal un Noir dont on a vite fait de se rendre compte, qu'à la différence de la majeure partie des autres Nègres apparaissant dans les œuvres surréalistes, ils ont une réelle identité et généralement une situation sociale.

L'homme noir est donc, avant tout, chez Philippe Soupault l'occasion de porter sur sa société un regard critique. En cela, il peut rappeler des textes assez courants lors du XVIII^e siècle, où l'indigène, le bon sauvage, permet d'apporter un regard extérieur à la société française comme dans *Les lettres persanes*⁷⁰ de Montesquieu ou encore dans le *Supplément au voyage de Bougainville*⁷¹ de Diderot. L'« Histoire d'un Nègre »⁷² dresse ainsi le portrait de Ferdinand Soulouque, esclave qui se révolte et parvient à obtenir le pouvoir. Dès lors il s'acharne à tuer toute personne qui pourrait être un potentiel opposant. Il perdra une bataille à Sabama-Larga ce qui lui vaudra d'être banni et de finir sa vie en chien errant. La nouvelle établit, sans s'en cacher, un parallèle avec l'empereur français Napoléon. Plus qu'une critique de Napoléon, le texte condamne de manière plus générale la soif de pouvoir. Cette condamnation peut être fort bien tolérée par un public bourgeois dans la mesure où cette tuerie arbitraire est mise entre les mains d'un Noir, en l'occurrence un Haïtien. Le personnage tout en restant fidèle à l'image que l'on pouvait encore se faire du Noir, démonte en réalité un système mis en place en France. Philippe Soupault aime ainsi à tourner en ridicule les préjugés des bourgeois français en semblant, dans un premier temps, les valider. Dans *Le*

⁶⁹ Ronnie Scharfman. « Figures de l'étranger, figures de l'autre dans les romans de Philippe Soupault », in *Philippe Soupault le poète*. Jacqueline Chénieux-Gendron [dir.]. Paris : Klincksieck, 1992 : 56.

⁷⁰ Montesquieu. *Les lettres persanes*. Paris : L'Aventure, coll. « Classiques universels », [1721] 2000.

⁷¹ Diderot. *Supplément au voyage de Bougainville*. Paris : Le Livre de Poche, coll. « Libretti », [1796] 1995.

⁷² Philippe Soupault. « Histoire d'un Nègre », in *Le Roi de la Vie et vingt autres nouvelles*. Paris : Lachenal & Ritter, 1992 : 107-113.

Nègre, c'est un pasteur qui mettra en garde le narrateur contre sa fréquentation d'Edgar Manning :

Vous avez tort de parler à ce nègre. C'est un homme de mauvais renom [...].⁷³

Mais nous noterons que c'est à la suite de cette recommandation, émanant d'un homme d'église que le narrateur s'intéressera de plus bel à ce mystérieux Edgar Manning. Indirectement, Philippe Soupault s'oppose à l'ordre clérical et discrédite ses croyances vues comme des préjugés. Nous pouvons encore noter, cette fois-ci dans *Le grand homme*, les motivations, peu glorieuses, qui conduisent les spectateurs à venir écouter le « célèbre ténor nègre »⁷⁴ Ralph Putnam :

Beaucoup voulaient assister à ce début dans l'espoir de siffler et de donner ainsi une bonne leçon à un nègre audacieux et mal élevé.⁷⁵

Enfin, nous pouvons évoquer le fameux récit du *Voyage d'Horace Pirouelle* dans lequel Philippe Soupault cède la parole au Libérien Horace Pirouelle. Ce personnage, inspiré d'une connaissance de Philippe Soupault, décide en effet de partir au Groenland. Dans une première partie, Philippe Soupault raconte sa rencontre avec cet homme et ne semble pas pouvoir déroger aux *a priori* fondés sur les Noirs lorsqu'à la déclaration du projet de celui-ci, Philippe Soupault ne peut s'empêcher de rire du dérisoire de la situation :

Il m'exposa plus amplement son projet sans m'épargner aucun détail. Après avoir ri, je fus terrifié. Un Africain né sous l'Équateur allait parcourir le Groenland !⁷⁶

Mais ce qu'il importe de retenir dans ce texte, c'est que dans un second temps, la parole de l'écrivain s'efface et le lecteur est invité à suivre le récit qu'Horace Pirouelle lui-même fait de ses propres aventures.

À travers ces quatre portraits d'homme noir, Philippe Soupault accuse, ou tout au moins remet en question, le monde occidental via quatre procédés différents : la transposition du comportement occidental dans un cadre africain, ou noir – « Histoire d'un Nègre » –,

⁷³ Philippe Soupault. *Le Nègre*. *Op. cit.* : 22.

⁷⁴ Philippe Soupault. *Le grand homme*. *Op. cit.* : 38.

⁷⁵ *Ibid.* : 39.

⁷⁶ Philippe Soupault. *Voyage d'Horace Pirouelle*. *Op. cit.* : 14.

l'idéalisation d'un personnage noir par un Blanc – *Le Nègre* –, le récit par un Noir d'une histoire présentée au préalable comme absurde – *Voyage d'Horace Pirouelle* –, et enfin la mise en parallèle d'un destin noir et d'un destin blanc, réunis sous un même titre, *Le grand homme*, de sorte qu'il est difficile de savoir, *a priori*, à qui est destinée cette qualification. Dans tous les cas, Philippe Soupault se joue discrètement des préjugés occidentaux en les mettant en scène pour introduire l'entrée des personnages noirs, toute la suite du récit tendant à faire valoir, aux dépens de ces *a priori*, les qualités, en tant qu'homme et en tant qu'être humain, du Noir. Ronnie Sharfman résume assez bien l'idée générale qui ressort de cette confrontation entre la mise en avant de l'homme noir et les préjugés occidentaux :

[...] ce n'est pas de l'autre que Soupault se moque [...], mais de notre représentation de lui, de notre avidité d'exotisme.⁷⁷

Ce qui attire plus particulièrement l'attention dans ces portraits d'hommes noirs, c'est cette concordance entre les caractéristiques qui les singularisent et celles qui définissent l'esprit surréaliste. Edgar Manning est sans doute celui qui réunit le plus de spécificités surréalistes et c'est pourquoi nous partirons de son portrait pour établir les qualités récurrentes. Le Noir, dans l'œuvre de Philippe Soupault, semble ne faire qu'un avec le concept de sommeil éveillé. En effet, Edgar Manning s'y laisse lui-même volontiers aller :

Le bercement tendre du bateau l'attirait vers le sommeil éveillé.⁷⁸

tout comme Ralph Putnam sert de passerelle à Claude, en lui tenant la main, pour atteindre cet état :

Elle s'abandonnait à des rêves sans couleur, sans lignes, mais qui tournaient autour d'elle comme de la musique.⁷⁹

Pour Edgar Manning, la vie semble se dérouler comme un jeu, et l'on sait combien les surréalistes mettaient à l'honneur l'idée de jeu :

⁷⁷ Ronnie Scharfman. *Op. cit.* : 61.

⁷⁸ Philippe Soupault. *Le Nègre. Op. cit.* : 87.

⁷⁹ Philippe Soupault. *Le grand homme. Op. cit.* : 62.

Puisqu'il a plusieurs années devant lui, il s'amuse à faire défiler lentement les personnes qu'il veut combattre. Ce n'est pas la haine qui les pousse devant ses yeux, mais le jeu. [...] 523 [Manning] s'amuse parce que, pour lui, penser est une distraction, un luxe, comme l'on dit.⁸⁰

Mais ce qui semble avant tout réunir nos trois héros, Edgar Manning, Ralph Putnam et Horace Pirouelle, c'est cette aptitude à rester des êtres libres. C'est cette liberté qui semble fasciner le plus le narrateur dans *Le Nègre* :

Invisible parce qu'il est libre comme un esclave affranchi ou comme un cheval sauvage, parce qu'il n'a pas voulu accepter les « menottes forgées par l'esprit », parce qu'il ne s'est pas construit sa propre prison, parce qu'il n'a pas hérité de toutes les entraves que de père en fils se sont légués les blancs habitants des terres riches, parce qu'il ne possède rien.⁸¹

Moins portée aux nues mais tout de même bien présente, nous retrouvons cette liberté dans le comportement des deux autres personnages. Mais chez Ralph Putnam, elle semble sans cesse menacée, elle apparaît comme une angoisse du héros qui craint à chaque instant de la perdre et de basculer du côté de l'emprisonnement, et plus exactement de l'auto-emprisonnement. Cela se ressent dans un premier temps dans l'une des descriptions faites du personnage :

Il souriait de son succès « universel », obtenu grâce à cette voix dont il n'était pas maître et dont il refusait d'être l'esclave.⁸²

Mais cette crainte est explicitée plus tard par Ralph Putnam lui-même qui, lors d'une interview « avoua qu'il était prisonnier et que, certains jours, il se sentait capable de « faire n'importe quoi. » – Non seulement pour me libérer, dit-il de cet espionnage, mais pour me prouver que je ne suis pas enchaîné. »⁸³

C'est également une forme de liberté que semble exprimer Philippe Soupault dans sa préface au *Voyage d'Horace Pirouelle* lorsqu'il écrit :

⁸⁰ Philippe Soupault. *Le Nègre. Op. cit.* : 35.

⁸¹ *Ibid.* : 121.

⁸² Philippe Soupault. *Le grand homme. Op. cit.* : 57.

⁸³ *Ibid.* : 110.

Je compris qu'il partait pour partir⁸⁴

Le voyage d'Horace Pirouelle n'est motivé par aucune contrainte extérieure. Il se justifie lui-même, le simple fait de partir suffit à accréditer l'acte du départ. La liberté de tous ces personnages englobe des formes variées. Il s'agit aussi bien d'une liberté spatiale, les héros de Philippe Soupault sont tous des voyageurs qui parcourent les terres sans soucis des frontières et des différences, que d'une liberté d'esprit qui leur permet d'aller à l'encontre des préjugés occidentaux, d'agir sans se soucier du qu'en dira-t-on qui leur donne accès à des univers spécifiques imagés soit par la musique, le rêve éveillé ou encore le Groenland. En cela, les personnages noirs mis en scène par l'écrivain sont des modèles de libération de l'esprit et s'opposent à l'esprit sclérosé, selon les surréalistes, des bourgeois occidentaux.

L'œuvre surréaliste ne semble pas faire montre d'une grande originalité quant à la représentation du Noir littéraire. Cette observation ne surprend pas tant si nous prenons en considération que, majoritairement, les surréalistes s'intéressent essentiellement aux Noirs en tant que poètes ou artistes, plus qu'aux Noirs dans ses diverses situations sociales et dans sa vie quotidienne. Le Noir revêt également à leurs yeux une dimension symbolique d'opposition au monde blanc, occidental. C'est cette utilisation de la figure noire qui semble ressortir principalement de ses apparitions furtives dans les œuvres poétiques surréalistes. Seul Philippe Soupault semble faire exception en accordant à l'Africain une place dans un premier rôle en faisant de lui l'être surréaliste par excellence, caractérisé par un esprit libre capable de le mener dans tous les univers aussi bien spatiaux que mentaux.

L'homme noir a donc finalement peu inspiré les surréalistes mais ont-ils succombé à l'exotisme de la femme noire, tout comme Baudelaire avant eux, lui accordant une place plus conséquente qu'à son pendant masculin, eux qui aiment tant mettre la femme à l'honneur ?

⁸⁴ Philippe Soupault. *Voyage d'Horace Pirouelle*. *Op. cit.* : 17.

c. La femme noire : personnage discret aux effets remarquables

André Breton et Michel Leiris ont vanté la beauté de Suzanne Césaire, par conséquent, il ne paraît pas illogique que la femme noire soit, tout comme la femme blanche, susceptible de trouver place dans l'imaginaire surréaliste, dans la continuité ou dans la discontinuité des représentations qui lui sont accordées dans l'antécédent littéraire.

La femme noire : symbole de la tentation

Dans l'imaginaire littéraire français, la place de la femme noire est encore moindre que celle de l'homme noir. Elle apparaît, à la fin du XIX^e siècle comme une figure démoniaque. Cette image traverse également le début du XX^e siècle puisque nous pouvons lire dans *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer, dont l'œuvre est contemporaine du début du surréalisme, la description suivante d'une femme noire que Robert de Coussan, dont nous suivons l'aventure en Afrique, se souvient avoir frôlé :

Restaient les négresses. Il en avait frôlé une à Dakar. Au contact de cette peau froide, il avait reculé comme s'il venait de toucher un reptile.⁸⁵

Il est fort à parier que l'assimilation de la peau de la femme à celle du serpent n'est pas anodine. Elle tend, bien entendu, à établir un parallèle entre la négresse et l'image du péché, renvoyant à la scène du serpent corrompant Ève dans *La Bible*. La femme noire avec laquelle Robert de Coussan s'adonnera progressivement aux plaisirs de la chair, et ce, de plus en plus volontiers, est bien celle qui le mènera à s'écarter du comportement attendu d'un Blanc. Il s'avère, en effet, que toute liaison, voire union, avec une Africaine est le signe d'une déchéance de l'Européen. Ce même Robert de Coussan en est un bel exemple. La description que le narrateur en fait au début de son récit témoigne de l'abaissement auquel en a été réduit le surnommé Bob :

⁸⁵ Louis-Charles Royer. *La Maîtresse noire* [1928]. In *Amours coloniales : Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*. Alain Ruscio. Paris : Complexes, 1996 : 312.

C'est alors que je rencontrais le premier blanc. Il avait pour tout vêtement une culotte kaki, trouée comme une écumoire. Il était assis par terre. Je ne voyais son visage qu'à travers un vol d'insectes. C'était un vieillard.⁸⁶

Précisons que ce dit vieillard n'a en réalité que trente ans. Et le narrateur commentera :

Il me semble vivre comme un noir, ce pauvre vieux.⁸⁷

Claire de Duras dans sa nouvelle *Ourika* énonce avec bienveillance, à travers les mots de la marquise de..., l'incompatibilité d'un mariage entre une femme noire et un homme blanc de bonne société, signe qu'épouser une femme de couleur reviendrait à se dévaloriser :

Qui voudra jamais épouser une négresse ? Et si, à force d'argent, vous trouvez quelqu'un qui consente à avoir des enfants nègres, ce sera un homme d'une condition inférieure, et avec qui elle se trouvera malheureuse.⁸⁸

Femme de la déchéance donc, la femme noire est dotée d'un réel pouvoir d'ensorcellement qui fait que les hommes ont, malgré toutes les charges dressées contre elle, beaucoup de difficultés à lui résister. Le héros de Pierre Loti, Jean Peyral, n'échappe pas à cette fatalité succombant lui aussi aux charmes d'une Africaine, Fatou-Gaye dans *Le roman de Spahi*⁸⁹. Jacques Chevrier fera de ce roman l'analyse suivante :

En se laissant séduire par Fatou, Jean Peyral perd non seulement tout espoir de prendre du galon, mais encore renonce-t-il à une mutation en Afrique du nord qui lui donnerait l'occasion, à la faveur du voyage, d'aller embrasser sa fiancée et ses vieux parents dans ses Cévennes natales. « *Il s'abandonne, sans comprendre, à un charme perfide d'amulette* », commente Pierre Loti, « *Il était sans force pour se séparer d'elle* ». Ainsi se trouve scellé le « *pacte funeste* » que Jean Peyral a imprudemment signé avec la race noire, et qui ne peut que le conduire à la mort.⁹⁰

⁸⁶ *Ibid.* : 286.

⁸⁷ *Ibid.* : 286.

⁸⁸ Claire de Duras. *Ourika* [1823]. *Op. cit.* : 764.

⁸⁹ Pierre Loti. *Le roman de Spahi*. Paris : Calmann-Lévy, 1881.

⁹⁰ Jacques Chevrier. « Les romans coloniaux : enfer ou paradis ? », in *Images de Noir dans la littérature occidentale, 1 : Du Moyen-Age à la conquête coloniale*. *Op. cit.* : 67.

Cette analyse et les citations qui l'illustrent permettent d'entrevoir le caractère ensorcelant qui accompagne l'image de la femme noire. Elle est associée non seulement à une sorte de beauté nouvelle qui suscite la curiosité des hommes mais aussi à un univers de magie qui lui permet de maintenir auprès d'elle l'homme blanc trop affaibli par le climat et les conditions de vie en Afrique pour résister à ses envoûtements.

La femme noire est donc, de façon généralisée, perçue comme un être tentateur et séducteur, qui conduit vers le péché et rapproche du démon.

Avant l'entrée dans la scène littéraire des surréalistes, deux poètes de cette fin de siècle se sont arrêtés sur cette femme noire en leur consacrant une bonne partie de leur œuvre poétique. Il s'agit, bien entendu, de Nerval et de Baudelaire, deux poètes que les surréalistes n'ont pas manqué de lire attentivement.

La poésie de Nerval est en effet gouvernée par l'image de la reine de Saba qui est une femme éthiopienne. Elle est représentée dans le *Cantique des cantiques* à travers un dialogue amoureux avec le roi Salomon. Elle s'y décrit ainsi :

Je suis noire et pourtant belle, filles de Jérusalem,
Comme les tentes de Qédar,
Comme les pavillons de Salma.
Ne prenez pas garde à mon teint basané :
C'est le soleil qui m'a brûlée.⁹¹

La présence de l'image de la reine de Saba dans l'œuvre poétique et de façon générale dans l'imaginaire de Nerval peut être justifiée par l'un de ses textes intitulé, on ne peut plus explicitement, « La reine de Saba » qui constitue la troisième partie du « Premier château ». Le poète y reconnaît :

La reine de Saba, c'était bien celle, en effet, qui me préoccupait alors, – et doublement. – Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits sous les hautes colonnes de ce grand lit sculpté, acheté en Touraine, et qui n'était pas encore garni de sa brocatelle rouge à ramages. [...] Elle m'apparaissait radieuse, comme au jour où Salomon l'admira s'avançant vers lui dans les splendeurs pourprées du matin. Elle venait me proposer l'éternelle énigme que le Sage ne put résoudre, et ses yeux, que la malice animait plus que l'amour, tempérait seuls la

⁹¹ « Le Cantique des cantiques », in *La Bible de Jerusalem*. Paris : Desclée de Brouwer, 1975 : 1156.

majesté de son visage oriental. – Qu'elle était belle ! non pas plus belle cependant qu'une autre reine du matin dont l'image tourmentait mes journées.⁹²

La reine de Saba hante le poète de par sa beauté qui semble être l'élément caractéristique majeur de la reine de Saba, tout comme cela est d'ailleurs relevé par Salomon dans *La Bible* :

Que tu es belle, ma bien-aimée,
Que tu es belle !
Tes yeux sont des colombes.⁹³

Femme de référence pour Nerval, elle lui permet de situer ses rencontres par rapport à elle puisque le poète estime que la beauté de la reine de Saba est dépassée par l'une de ses amies. La reine de Saba est donc objet de fantasme mais elle relève du passé, d'un monde irréel, celui de la mort : « Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites » ou celui des rêves : « tourmentait mes nuits ».

Nous savons à présent que Baudelaire entretenait une relation intime avec une femme noire et il n'est donc pas surprenant que la femme noire, dans ses poèmes, notamment dans *Les Fleurs du Mal*, soit l'occasion d'évocations presque idylliques. Chez Baudelaire, la femme noire offre un voyage vers des pays lointains. Elle est l'évasion spatiale mais aussi sensitive car elle met en exergue tous les sens. À ce propos, Yao Amela écrit :

Précisément, la femme de couleur est prétexte à l'évocation des territoires lointains [...] ; c'est elle qui provoque les phénomènes de synesthésie : brouillage des sens olfactif, gustatif, tactile, etc. La femme noire est le lieu géométrique de tous les rapports du poète au monde. La rêverie naît au souvenir de la femme des pays chauds et ouvre un espace imaginaire hors des régions tempérées. [...] L'univers poétique des *Fleurs du Mal* est dominé par des Nègres et des Nègresses. Le pays de ces Noirs est peint comme un lieu paradisiaque [...].⁹⁴

De tels phénomènes peuvent se retrouver dans un poème comme « Parfum exotique » :

⁹² Gérard de Nerval. « Premier château », in *Poésies et souvenirs*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974 : 90.

⁹³ « Le Cantique des cantiques », in *La Bible de Jerusalem*. Paris : Desclée de Brouwer, 1975 : 1157.

⁹⁴ Amela Yao. « Quelques « grands auteurs » : Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud », in *Images du Noir dans la littérature occidentale : 1. Du Moyen-Age à la conquête coloniale*. Op. cit. : 45.

Quand les yeux fermés, en un soir chaud d’automne,
 Je respire l’odeur de ton sein chaleureux,
 Je vois se dérouler des rivages heureux
 Qu’éblouissent les feux d’un soleil monotone ;
 Une île presque paresseuse où la nature donne
 Des arbres singuliers et des fruits savoureux [...] ⁹⁵

Il est possible de voir, à travers cet extrait comment les sens permettent au poète de voyager. Partant de l’odorat du sein de sa maîtresse, il arrive à cette île où certains de ses sens sont en éveil : la vue : « Je vois se dérouler des rivages heureux », aussi bien que le goût : « des fruits savoureux ». La femme noire permet bien à Baudelaire de voyager dans un imaginaire qui fait appel à diverses qualités de perception.

Il apparaît donc que la femme noire, en tant que personnage littéraire, et plus exactement poétique, est peu utilisée ou alors pour figurer une représentation féminine du démon. Nerval et Baudelaire en proposent une approche plus humanisée, encore que dans les deux cas, elle soit rattachée à des éléments ou des phénomènes presque inhumains. La reine de Saba, qui trouve son origine dans *la Bible* est donc davantage à rattacher à un être surnaturel mais néanmoins divin, tandis que la femme noire chez Baudelaire revêt des caractères magiques, proches par ailleurs de ceux que les surréalistes pourraient attribuer à la femme en général.

Les surréalistes et la femme noire

Étonnamment, la femme noire se fait finalement encore plus rare chez les surréalistes que l’homme noir ; peu de surréalistes en parlent ne serait-ce que succinctement. Il semblerait que l’imaginaire féminin soit essentiellement lié à la femme occidentale. Il est fort probable que la femme africaine apparaisse encore, à cette époque, comme énigmatique car nous savons que celle-ci n’entre que très tard dans le champ d’action tant littéraire – nous venons de voir qu’il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour qu’elle entre dans les représentations littéraires françaises et les années 1970 pour que la femme noire s’impose en tant qu’écrivain – que politique de l’Afrique. Les femmes noires sont donc sûrement peu nombreuses à arriver en France ou à se faire entendre et voir. Ainsi André Breton ne parle-t-il presque jamais de

⁹⁵ Baudelaire. « Parfum exotique », in *Les Fleurs du Mal*. Paris : Garnier-Flammarion, [1857] 1964 : 52.

femmes à la peau noire dans ses œuvres. Soupault qui a attaché tant d'importance à l'homme noir ne fait jamais mention de la femme de couleur, inexistante dans son œuvre. Il nous faut donc chercher du côté de Louis Aragon et de Michel Leiris.

Bien que Louis Aragon ne dévoile pas un réel intérêt pour la femme noire, à l'inverse de Michel Leiris, nous trouvons dans son roman *Anicet ou le panorama* une figure relativement intéressante. Dans ce roman, comme nous l'avons vu précédemment, Arthur part s'installer en Afrique pour se faire de l'argent. Il y rencontre dans un village une négresse souffrant d'une maladie nerveuse avec laquelle il entretiendra une relation. Cette femme, sans éducation et quelque peu délaissée par les membres de son village, semble pouvoir être modelée selon ses volontés. Arthur recrée sur cette femme qu'il nomme Viagère, le mythe de Pygmalion⁹⁶. Viagère disposait déjà des caractéristiques propices à l'assimiler à la femme surréaliste. Sa folie mentale la détachait de toute conception spatio-temporelle logique :

[...] elle n'avait pas l'idée du temps, et vraisemblablement pas celle de l'espace.⁹⁷

Elle incarne à la perfection les aspirations surréalistes en devenant figure de l'amour :

[...] elle était l'amour même.⁹⁸

Arthur parvient à la fondre en lui, de sorte qu'elle et lui ne font plus qu'un. Ils incarnent à eux deux l'amour par excellence :

Nous n'étions qu'une seule personne, une seule volonté, un seul amour.⁹⁹

En somme, si la figure de la femme vierge et folle semble de prime abord quelque peu dégradante pour la représentation de la femme noire, il est possible d'y voir pour l'homme surréaliste et le poète une possibilité de créer la femme surréaliste par excellence.

Michel Leiris est sans doute le surréaliste le plus obnubilé par la femme noire, à la fois attiré par ce qu'elle représente de sauvage et repoussé par son total dénuement, elle est sans

⁹⁶ D'après le mythe, Pygmalion le roi de Chypre se voua au célibat absolu. Egalement sculpteur il créa une statue féminine qu'il perfectionna nuit et jour avec passion ce qui irrita la déesse de l'amour, Aphrodite, qui pour se venger fit naître en lui un amour démesuré pour cette statue. Mais à force de voir le malheur dans lequel cela le plonge, elle finit par donner vie à la sculpture afin qu'il puisse l'épouser.

⁹⁷ Louis Aragon. « *Anicet ou le panorama*, roman ». *Op. cit.* : 22-23.

⁹⁸ *Ibid.* : 24.

⁹⁹ *Ibid.* : 24.

cesse l'occasion, pour l'auteur, de s'interroger sur lui-même. En tant que personnage de fiction, elle n'apparaît guère mais la majeure partie de l'œuvre de Michel Leiris se caractérise par sa dimension autobiographique ce qui nous permet d'observer, au moins, les quelques réflexions de l'auteur sur la femme noire.

Sur le plan autobiographique, Michel Leiris semble donc, comme nous venons de l'évoquer, placer ses relations avec la femme noire dans un contexte ambivalent. À plusieurs reprises, nous pouvons lire que s'il devait avoir des enfants, il ne concéderait de le faire que si la femme était noire – et par conséquent l'enfant aussi – :

Pendant un certain temps, je disais que je ne me marierais jamais qu'avec une Négresse américaine, afin d'avoir des enfants « à carreaux noirs et blancs ».¹⁰⁰

Et plus sérieusement :

Je ne verrais aucun inconvénient à avoir des enfants, si ces enfants – pas plus que leur mère – n'étaient blancs.¹⁰¹

Mais d'un autre côté, il ne parvient pas à trouver totalement attirante la femme noire :

Ce qui empêche, à mes yeux, les femmes noires d'être réellement excitantes, c'est qu'elles sont habituellement trop nues et que faire l'amour avec elles ne mettrait en jeu rien de social. Faire l'amour avec une femme blanche, c'est la dépouiller d'un grand nombre de conventions, la mettre nue aussi bien au point de vue matériel qu'au point de vue des institutions. Rien de tel n'est possible avec une femme dont les institutions sont si différentes des nôtres.¹⁰²

Néanmoins, dans les deux énoncés, nous retrouvons une volonté de se démarquer des conventions occidentales. Le refus de perpétuer la race blanche en donnant naissance à un enfant blanc va dans le sens de son déni de cette société qui le hante depuis son adhésion au Surréalisme, tandis que la conception d'une sexualité dénuée d'une dimension anti-conventionnelle ne pouvait évidemment pas convenir à Michel Leiris.

¹⁰⁰ Michel Leiris. *Journal : 1922-1989. Op. cit.* : 147.

¹⁰¹ *Ibid.* : 147.

¹⁰² Michel Leiris. « L'Afrique fantôme ». *Op. cit.* : 250-252.

Cependant, nous trouvons aussi dans des textes qui évoquent davantage l'imaginaire de l'auteur des évocations de la femme noire. Sans grande surprise, celle-ci apparaît assez fréquemment dans les rêves. L'un d'eux semble réunir la Viagère d'Aragon et la reine de Saba de Nerval, des années plus tard. Dans son rêve, il y voit :

[...] une vieille femme à la mise d'Ethiopienne et au teint basanée de gitane, qui représente la Vierge.¹⁰³

Dans tous les cas, ce rêve semble se faire le témoin des préoccupations antioccidentales de Michel Leiris, mettant à mal les représentations catholiques d'une Vierge blanche et jeune. Autre assimilation de la femme noire à un être divin, mais lié cette fois à une divinité antique, celle qui concerne la description d'une statue qu'il aperçoit dans un parc :

Elle représente une femme de type africain, couchée à plat ventre et s'appuyant sur ses deux bras, face levée vers le ciel et son corps à demi redressé, en une pose de bacchante ivre qui reprenait respiration après s'être roulée dans le stupre* ou dans le raisin.¹⁰⁴

De nouveau, un peu comme avec Baudelaire, la femme noire va se retrouver liée à la mise en exergue des sens, puisque le vin enivre la bacchante. Nous retrouvons cette même idée dans le passage suivant du « point cardinal » :

Comme je semblais avoir peine à en suivre le mouvement, la négresse plaça tout à coup mon index sur le Pôle de sa tête. Je ressentis un choc violent, et je m'évanouis en poussant un cri.¹⁰⁵

La femme noire devient, comme semblait l'indiquer Yao Amela pour Baudelaire, le lien de connexion entre l'homme et le monde. Plus haut dans le même texte, Michel Leiris précise en effet :

Les deux globes terrestres étaient assez transparents, comme faits d'une gaze très légère, et je pouvais voir que l'homme et la femme étaient nègres, ou plutôt globes terrestres nègres, car les sphères faisaient partie intégrante d'eux-mêmes.¹⁰⁶

¹⁰³ Michel Leiris. *La règle du jeu, 1 : Biffures. Op. cit.* : 137.

¹⁰⁴ Michel Leiris. *La Règle du jeu, 2 : Fourbis. Op. cit.* : 48.

¹⁰⁵ Michel Leiris. « Le point cardinal », in *Mots sans mémoire. Op. cit.* : 49.

Enfin, toujours dans ce même texte, un dernier extrait témoigne de cette intégration de la femme noire dans le monde et dans la nature :

Alors la voix d’une mulâtresse s’éleva du fond d’un bouge* californien, voix pleine de pierres, d’oiseaux de proie, de peaux de bêtes et de mines d’or [...].¹⁰⁷

Il nous semble retrouver dans cette description, hormis un jeu avec les formes traditionnelles – la description des voix est un thème récurrent dans la poésie mais elle est généralement laudative –, le caractère ambivalent qu’entretenait Michel Leiris avec la femme noire. Comme nous l’avons signalé, tout laisse à penser, dans un premier temps que le poète va chanter, faire la louange de cette voix féminine mais il nous promène, dans un deuxième temps, d’espérances du respect de cette attente en désillusions. En effet, le terme « pierres » anéantit immédiatement le caractère poétique et même féminin de cette voix. Mais l’apparition du mot « oiseaux » ouvre une nouvelle voie aussitôt détruite par la spécification « de proie ». L’association par la conjonction de coordination « et » des « peaux de bêtes » et des « mines d’or » tend à dévaloriser le deuxième et dernier élément qui pourtant pourrait contrebalancer les « pierres » du début de la description. Michel Leiris met donc en place une vision de la femme noire tourmentée entre l’attrait et la déception voire la répulsion. Ce n’est plus l’aspect démoniaque qui détruit son prestige mais son caractère trop accessible, de par sa permanente nudité. Néanmoins, à l’inverse d’Aragon, elle n’apparaît pas comme une femme malléable, une statue à modeler selon son envie. La femme noire de Michel Leiris est intégrée au monde, et quand elle n’est pas elle-même le monde, elle en porte la voix.

Pas plus que l’homme, la femme noire n’inspire l’imaginaire surréaliste. De surcroît, ses rares apparitions ne semblent pas apporter un nouveau souffle à l’image qui lui était associée. Aragon et Leiris repartent davantage des sentiers battus notamment par Baudelaire en y ajoutant quelques caractéristiques surréalistes comme sa relation privilégiée avec la nature et les sens.

Il n’est en soi pas si surprenant de constater que la figure noire, pas plus que l’Afrique, n’occupe guère une place de taille dans l’imaginaire surréaliste. L’intérêt porté pour ce continent est tardif – l’entre-deux-guerres si l’on oublie la phase des dadaïstes qui précéda l’entrée dans le surréalisme –. De plus, leur engagement est avant-tout conditionné par le désir

¹⁰⁶ *Ibid.* : 47.

¹⁰⁷ *Ibid.* : 56.

de se placer en opposition par rapport au modèle occidental, et c'est bien ainsi que Philippe Soupault met en scène ses figures noires. La principale originalité des surréalistes face à ce continent noir est cette volonté apparente d'en changer les valeurs associées, le monde blanc devenant celui à éviter, le noir celui dont il faut s'inspirer.

Si l'Afrique n'influence pas l'imaginaire surréaliste, elle entre tout de même dans leur champ de préoccupations avec les diverses rencontres entre les surréalistes et les intellectuels noirs contemporains. Les traces d'une éventuelle influence venue d'Afrique pourraient être perçues à un autre niveau : celui de l'écriture poétique. Dès lors, il nous faudra garder à l'esprit, pour la continuité de cette étude, la question sous-jacente suivante : dans quelle mesure est-il possible de retrouver et de mesurer les influences poétiques et esthétiques ? Dans notre cas, nous verrons qu'il peut s'avérer difficile de savoir si l'influence de l'esthétique négro-africaine prime sur l'influence surréaliste. En d'autres termes, les œuvres africaines sont-elles apparentées aux œuvres surréalistes parce qu'elles ont été influencées par elles ou parce que les surréalistes ont été inspirés par l'esthétique négro-africaine ?

3. Influences poétiques

Senghor énonce une influence de l'esthétique négro-africaine sur l'œuvre d'André Breton et sur celle de Philippe Soupault. Quelles en sont les traces visibles ? Parallèlement, est-il possible de démêler dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor et dans celle d'Aimé Césaire ce qui relève de l'influence surréaliste et ce qui est propre à l'écriture négro-africaine ? Le contact des deux univers, avec dans les deux sens l'affirmation d'une influence, pourrait bien venir perturber les indices de la présence de l'esthétique de l'un dans l'œuvre de l'autre.

a. L'art négro-africain et le surréalisme français

Le premier problème qui se pose à nous est de savoir à quelle description de l'esthétique négro-africaine nous devons nous fier. Il est fort probable que si les surréalistes ont été influencés par celle-ci, elle ne peut que prendre la forme de l'image qu'ils en avaient. Mais c'est principalement Senghor qui note une reprise de cette esthétique dans les œuvres surréalistes. Par conséquent, si nous devons en trouver des traces, celles-ci devront correspondre à la description que Senghor lui-même en fait. Il nous faudra donc partir de ces deux modèles de l'esthétique négro-africaine et tenter d'en synthétiser un troisième dans lequel paraissent des éléments communs et qui formera notre point de comparaison.

Les caractéristiques de la poésie négro-africaine

À en croire le discours de Senghor, l'art négro-africain est assez proche de l'art surréaliste. Pour nous en persuader, il suffirait de relever l'apparition assez fréquente de termes tels que « surréel » ou encore « surréalité » dans son discours. Senghor définit la valeur de l'art en Afrique noire ainsi :

Dans l'esthétique gréco-latine, qui a survécu dans l'Occident européen, le Moyen-Âge excepté, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'art est « imitation de la nature » – je veux bien : « imitation corrigée » ; en Afrique noire, il est explication et

connaissance du monde, c'est-à-dire *participation sensible à la réalité* qui sous-tend l'univers, à la *surréalité*, plus exactement aux forces vitales qui animent l'univers.¹

L'art consiste, pour Senghor, en la rencontre de l'objectivité du monde et de la subjectivité de l'être. Il est un investissement de l'artiste pour retraduire sa compréhension de l'univers, sa perception des règles qui le régissent et le sous-tendent. En cela, la pensée de Senghor rejoint quelque peu celle des surréalistes telle que la synthétise Germaine Bree :

[...] pour le poète surréaliste, la position du moi a changé par rapport au poème. La fin de l'activité poétique, et non son origine, réside dans la révélation, la libération, d'un moi inconnu et le dévoilement simultané du monde qu'il habite à la lumière du langage.²

Les surréalistes cherchent bien, à en croire Germaine Bree, à réunir le ressenti profond de l'individu et la perception qu'il se fait du monde. Gérard de Cortanze résume dans ces mots la notion surréaliste de « hasard objectif » :

[...] il existe une continuité des événements du monde, [...] la frontière entre subjectif et objectif exige d'être abolie [...].³

L'objectif correspond donc au fait extérieur conçu indépendamment de l'individu. Mais ce fait, ce hasard, provoque dans l'individu une étincelle qui le conduit, inconsciemment, à l'interpréter selon ses propres grilles de lecture. En somme, il le subjectivise. Ainsi, nous pouvons lire dans la « Situation du surréalisme entre les deux guerres », la définition suivante du hasard :

Le hasard [...] pourrait être la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain.⁴

Le hasard, tel que le conçoivent les surréalistes, est bien le résultat d'une confrontation du monde extérieur avec l'intériorité de l'être. Mais cette rencontre se fait, non plus

¹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 208.

² Germaine Bree. *Du surréalisme à l'empire de la critique*. Paris : GF-Flammarion, coll. « Histoire de la littérature française, 1996 : 217.

³ Gérard de Cortanze. « Hasard objectif », in *Le Monde du surréalisme*. *Op. cit.* : 193.

⁴ André Breton. « Situation du surréalisme entre les deux guerres » [1942], in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 723.

consciemment comme dans l'art négro-africain, mais dans une zone non explorée, et surtout non exploitée, du cerveau qu'est l'inconscient.

La façon de travailler des artistes africains s'écarte largement des techniques surréalistes si l'on se réfère aux descriptions faites par Léopold Sédar Senghor :

L'art proprement dit consiste dans l'*expression* du surréel [...]. [...] Il ne faudrait pas croire à une spontanéité naïve du Négro-africain et qu'il chante, par exemple, comme il respire. Intuitif, il ne laisse pas d'être conscient. Il a fait, d'abord, un choix parmi les matériaux offerts, préférant les plus concrets, les plus grossiers en apparence, ceux sur lesquels s'accrochent plus facilement la sensibilité et même les sens. Architecte, il préfère l'argile ; [...] poète, l'image : non l'image de l'imagination, création fantaisiste de l'Esprit, mais l'image – souvenir de l'émotion, la plus concrète, la plus directe. Choix encore dans les *thèmes* au sens musical du mot, en raison de leur force de signifiante. Si, en poésie, la fleur, la rosée ou le nuage ne peuvent être des *objets* chantés, ils se prêtent par contre, à être des *thèmes-symboles*, exprimant les qualités d'une réalité personnelle.⁵

La conscience dans le choix des mots utilisés est évidemment ce que les surréalistes cherchent à éviter. En cela, l'art négro-africain serait bien différent. Senghor souligne des caractéristiques clés de l'art africain, à savoir le rythme, l'image et ce qu'il appelle « l'austérité ». Ces trois éléments peuvent se retrouver sans difficulté dans la poésie.

Le rythme et l'image sont les éléments liés à la première grande caractéristique de l'art négro-africain qu'est le lyrisme :

Le premier caractère de l'art africain [...] est d'être *lyrique*. J'entends, par là, le don d'être immédiatement saisi, ébranlé jusqu'aux fondements de l'être, jusqu'aux intuitions primordiales, et d'exprimer celles-ci en images, mélodies et rythmes.⁶

L'image, le rythme et les sons, soit la mélodie, sont donc les outils qui traduisent ce lyrisme, seul état qui permet de retrouver les impressions premières, la communication directe avec le monde et l'environnement. Le lyrisme est également un élément récurrent dans le discours surréaliste. À la question d'André Parinaud : « Quelles sont donc, en résumé, les

⁵ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 79.

⁶ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. *Op. cit.* : 253.

préoccupations qui vous sont communes en ces derniers mois de guerre ? », André Breton répondait en effet :

[...] les préoccupations sont celles qui tendent à l'élucidation du phénomène *lyrique* en poésie. J'entends à ce moment, par « lyrisme », ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée.⁷

Il s'agit donc, un peu comme pour Senghor, de retrouver une expression première dépourvue du contrôle de la raison.

Senghor continue la description de l'art négro-africain en faisant référence au concept d'austérité comme étant la seconde caractéristique de cet art :

Le second caractère de l'art africain est d'être, cependant et paradoxalement, austère et direct : *tectonique*. [...] Ainsi, l'art africain, sous son aspect tectonique, se présente comme une architecture : un art caractérisé par la rigueur des formes, qui suppose celle des idées.⁸

Une fois encore, nous retrouvons cette idée d'un art construit dont la structure qui peut paraître de prime abord, de par son caractère brut, dépourvue de réflexion, n'en est pas moins pensée et travaillée selon des rites bien précis et dans des buts bien déterminés. En poésie, cette austérité de la forme se traduit principalement à travers la syntaxe. Senghor explique que le poète nègre parvient à ce lyrisme tant convoité aussi par le moyen de l'économie de certains types de mots qui s'illustre en effet par un sentiment de syntaxe simpliste voire infantile mais qui, en réalité, traduit une volonté d'expression bien particulière :

Sur le plan de la *syntaxe*, il [le poète Nègre] vise à l'économie des moyens, à une syntaxe non de *subordination*, mais de *juxtaposition*, à une sobriété qui, à la limite, supprime la syntaxe elle-même. C'est ainsi qu'il supprimera ces particules, ces « mots-outils » [...] qui sont les liens logiques de la phrase, les repères de la pensée dans un monde absurde à l'homme de raison [...].⁹

⁷ André Breton. « Entretiens radiophoniques, III », *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 451.

⁸ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. *Op. cit.* : 254.

⁹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 165

L'absence de ces mots-outils, que Senghor appelle « mots-ciment »¹⁰ dans son poème « Élégie des circoncis »¹¹, permet justement de conduire l'homme vers cet autre monde, cette « sous-réalité » comme la nomme Senghor, régi par une logique autre que celle de l'homme. Ce procès fait à « la prétendue « raison » qui se refuse à faire part de l'irrationnel »¹² n'est pas sans rappeler la hantise que les surréalistes éprouvent envers elle et envers sa sœur, la logique. Philippe Soupault écrit à son propos :

Depuis trop longtemps – mais tout de même pas tellement – (trois ou quatre siècles au maximum) l'esprit européen est systématiquement empoisonné par la logique. [...] La logique a été le poison qui lentement a paralysé toutes les forces de l'imagination de l'homme. [...] Quand serons-nous délivrés de ce corset ? Je n'ose prophétiser (car il s'agit de la liberté de l'esprit).¹³

Un poème comme « Jardin de France » peut rendre compte de ces caractéristiques de l'esthétique négro-africaine. Les vers s'y enchaînent dans un minimum de mots parmi lesquels ne s'y trouvent aucun mot-outil ou mot de liaison. Voici les premiers vers :

Calme jardin,
 Grave jardin,
 Jardin aux yeux baissés au soir
 Pour la nuit,
 Peines et rumeurs,
 Toutes les angoisses bruissantes de la Ville
 Arrivent jusqu'à moi, glissant sur les toits lisses
 Arrivent à la fenêtre¹⁴

Ces quelques vers suffiraient également à illustrer l'importance du rythme et de la mélodie chez Senghor. Néanmoins, une vision de l'ensemble du poème permet de mieux rendre compte des différentes techniques utilisées par le poète pour mimer rythme et mélodie. Afin de faciliter la lecture, nous numéroterons les vers comme suit :

¹⁰ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des circoncis », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 201.

¹¹ Ce poème peut être lu comme un manifeste de la poétique négro-africaine.

¹² André Breton. « Situation du surréalisme entre les deux guerres ». *Op. cit.* : 723.

¹³ Philippe Soupault. « Entretien en guise de préface avec Raphaël Cluzel, in *Poèmes et poésies*. Paris : Grasset, 1973 : 376-377.

¹⁴ Léopold Sédar Senghor. « Jardin de France », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 225.

- 1 Calme jardin,
2 Grave jardin,
3 Jardin aux yeux baissés au soir
4 Pour la nuit,
5 Peines et rumeurs,
6 Toutes les angoisses bruissantes de la Ville
7 Arrivent jusqu'à moi, glissant sur les toits lisses
8 Arrivent à la fenêtre
9 Penchée, tamisée par feuilles menues et tendres et pensives
- 10 Mains blanches,
11 Gestes délicats,
12 Gestes apaisants.
- 13 Mais l'appel du tam-tam
bondissant
par monts
et continents,
- 14 Qui l'apaisera, mon cœur,
15 À l'appel du tam-tam
bondissant,
véhément,
lancinant ? ¹⁵

Le rythme chez Senghor, et plus particulièrement dans ce poème « Jardin de France », peut être mis en place via trois procédés différents qui peuvent se compléter comme dans notre exemple. Un premier rythme est imposé par la longueur des vers. Dans « Jardin de France », deux rythmes s'enchaînent tout le long du poème : un rythme bref, presque saccadé, illustré par des vers très courts constitués de deux mots – sans compter les mots grammaticaux ou les articles – et un rythme qui se prolonge dans des vers plus longs. Ces deux rythmes s'entrecroisent comme le mélange de deux univers jusqu'à l'apparition de l'appel du tam-tam où l'on voit naître un troisième rythme, celui du vers long mais saccadé comme l'illustrent les vers 13 et 15. Ces deux vers montrent un deuxième procédé de mise en place du rythme qui consiste en un procédé visuel, basé sur le jeu de la mise en page du

¹⁵ Léopold Sédar Senghor. « Jardin de France », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 225.

poème. En prenant soin de détacher les mots de ces deux vers, Senghor plonge le lecteur dans le rythme du tam-tam qui n'est pas sans rappeler non plus celui des battements du cœur évoqué entre temps, tout en laissant de la place aux mots et à la respiration pour que leur sens et leur signe s'imprègnent dans l'esprit du lecteur, prennent l'espace nécessaire à leur valeur. Le rythme se suspend alors comme le temps d'une angoisse ou d'une nostalgie. Un troisième procédé rythmique, sans doute celui le plus usité dans la poésie négro-africain, repose sur la répétition. La structure du poème que nous avons cité plus haut semble en effet marquée par la répétition. Celle-ci revient régulièrement comme une rengaine. Les trois premiers vers comportent le mot « jardin ». Il apparaît à la fin des deux premiers vers puis au début du troisième. Ce basculement de position évoque une modification rythmique qui ne change pourtant pas le thème de base. Un tel procédé n'est pas sans rappeler les compositions de jazz qui se basent sur un thème mélodique sujet à la transformation et à la reformulation. Néanmoins, il évoque un changement d'état du poète. Les vers 7 et 8 commencent par le verbe « arriver », les vers 11 et 12 par le mot « gestes », et enfin les vers 13 et 15 par la séquence « appel du tam-tam ». La récurrence de la répétition offre donc un cadre à la structure poétique. Si nous nous concentrons uniquement sur ces mots répétés, nous pourrions y retrouver un résumé du poème où tout renvoie au pays natal du poète. Dans un jardin, arrivent à la mémoire les gestes des mains qui frappent le tam-tam.

Quant à elle, la mélodie est davantage marquée par la récurrence de sons qui semble créer, dans l'ensemble du poème, une harmonie phonétique. Toute la première partie du poème, jusqu'au vers 9, se construit autour du son sifflant /s/ auquel s'ajoute le son /z/ des liaisons. Nous retrouvons également l'utilisation majeure du /u/ et du /i/ ainsi que de leur association /w/. Léopold Sédar Senghor construit donc sa première strophe autour de consonnes sifflantes qui se font écho et de voyelles qui semblent suivre le même schéma de rapprochement phonétique. Ce sont néanmoins les consonnes qui semblent guider la mélodie. À partir du vers 10, l'harmonie est basée sur l'association de la voyelle et de la consonne, comme la symbolisation de la rencontre de deux mondes différents. L'univers français rencontre les souvenirs sénégalais du poète. Ainsi nous notons la forte présence de voyelles nasalisées et plus particulièrement du /ã/. Le son /s/ revenant sur les tout derniers vers comme pour renvoyer au début du poème. Ce poème de Senghor permet donc de révéler comment l'organisation des mots au sein des vers et du poème rend possible la construction d'un rythme qui accompagne le sens général et dans lequel la mélodie des sons a son importance.

L'art négro-africain est donc marqué par le lyrisme et par l'austérité desquels découlent une importance donnée au rythme et à l'image qui transparaissent dans une syntaxe spécifique caractérisée par la juxtaposition. En effet, nous pourrions synthétiser ainsi la description de l'art négro-africain par Léopold Sédar Senghor. Détaillé de la sorte, il semble possible, il est vrai, de trouver de nombreux points communs avec la pensée et l'esthétique surréalistes, bien qu'il subsiste des différences de taille. Dès lors, nous comprenons que Senghor ait reconnu dans l'œuvre de surréalistes des traces de l'art négro-africain. Mais les surréalistes avaient-ils réellement une conscience des règles de cet art ? Quelles en étaient leurs connaissances ? Avaient-ils cherché à s'en imprégner et à en imprégner leurs écrits ?

Réception, perception et utilisation de l'art négro-africain chez les pré-surréalistes et chez les surréalistes

Avant la naissance du groupe surréaliste, l'art négro-africain avait déjà fait son entrée dans le milieu littéraire. Apollinaire fut l'un des premiers à reconnaître la valeur de l'art nègre en tant qu'émanant d'une civilisation digne d'intérêt et de respect. Il parle de cet art et fait apparaître pour la première fois l'expression d'« art nègre » dans son article « Mélanophilie ou Mélanomanie » en 1917. Rendant compte de la réception de l'art africain en Europe, Apollinaire écrit en effet :

Tout au plus, pourrait-on cataloguer les pièces de *l'art nègre*¹⁶ par régions et parfois par ateliers, mais pour ce qui concerne l'art africain cette classification serait souvent en défaut et nous ne nous hasarderons pas non plus dans cette voie.¹⁷

Il conclura, par ailleurs, son article sur un éloge de l'art nègre dans lequel transparaît le caractère encore innovant du goût pour cet art ainsi que toute l'admiration que l'auteur porte pour celui-ci :

C'est par une grande audace du goût que l'on est venu à considérer ces idoles nègres comme de véritables œuvres d'art. Cette audace après tout n'a pas dépassé son but si, comme je le croirais volontiers, il s'agit de réalisations esthétiques auxquelles

¹⁶ C'est nous qui soulignons.

¹⁷ Guillaume Apollinaire. « Mélanophilie ou Mélanomanie » [1^{er} avril 1917], in « La vie anecdotique », in *Œuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 : 253.

leur anonymat n'enlève rien de leur ardeur, de leur grandeur, de leur véritable et simple beauté.¹⁸

L'Afrique prendra pour Guillaume Apollinaire, un peu à l'image du parcours de Michel Leiris, une image plus réelle après 1917 à la suite de rencontres concrètes avec des Africains et de sa nomination au ministère des colonies en 1918.

À une époque proche, Blaise Cendrars s'imprégnait également de ce qu'il concevait comme étant les éléments caractéristiques de l'art nègre. Jean-Claude Blachère note à ce propos que « l'originalité de Cendrars peut être établie sur deux points. Le premier est que bien avant 1921, il semble avoir pressenti une utilisation particulière du matériau verbal nègre ; la seconde est que Cendrars n'applique pas les leçons de la linguistique africaine à la poésie mais à la prose [...]. »¹⁹ Cendrars intègre donc dans son écriture des éléments avant tout d'ordre stylistique et linguistique. Ainsi, il est possible de distinguer, dans ses textes, l'introduction de mots empruntés à des langues africaines et qui aboutissent à un effet de collage ou à une poésie basée sur la phonétique. Ce genre de procédés se retrouve en réalité plus dans ses textes en prose, notamment dans *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*. « Totem » s'ouvre en effet sur la phrase suivante :

Mézou, méniamour, mémvèye méniamour mézé méniamourzé.²⁰

Blaise Cendrars semble imiter le langage africain plus qu'il ne le transpose. En effet, nous retrouvons étonnamment le mot « amour » précédé du préfixe inventé « méni », quant à la finale en « zé » dans le dernier mot, elle n'est pas sans rappeler une forme de conjugaison française. Cette phrase illustre l'effet de collage puisqu'elle n'est pas traduite et est placée en *incipit* du texte et même du livre comme une invitation à entrer dans un autre univers qu'est celui de l'Afrique. Elle évoque les formules liminaires des récits oraux traditionnels africains dont le rôle est de signaler à l'auditoire l'entrée dans un autre univers. Si les mots utilisés par Blaise Cendrars ne sont pas réellement africains, nous retrouvons tout de même l'importance accordée au son. La phrase comporte en effet peu de sons différents : deux consonnes nasales /m/ et /n/ qui constituent la base phonétique et la prédominance du /ε/ en voyelle. Toutes les variantes s'agencent autour de ces trois sons principaux qui semblent marquer le rythme

¹⁸ *Ibid.* : 255.

¹⁹ Jean-Claude Blachère. *Le modèle nègre. Op. cit.* : 104.

²⁰ Blaise Cendrars. « Totems », in *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs* [1929]. Paris : Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2005 : 361.

constructeur du syntagme. Dans *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*, Cendrars introduit aussi des chansons africaines, comme des collages mais dont l'insertion peut se justifier par rapport à la phrase précédente par des similitudes phonétiques ou sémantiques. Ainsi, l'apparition de « mouches jaunes »²¹ appelle les vers suivants :

Ané mfounga éli éyô
 Mfoufoung wa yêl ayôs.
 Mfounga mfoumfoung,
 Mfoufoung mfounga !²²

Cette fois-ci, l'auteur prend la peine de donner une traduction. Ce qui tend à accréditer ces vers dits africains, malgré l'étendue restreinte du champ phonétique. Voici la version française qu'il en donne :

Comme le vent dans les arbres
 Autour de son nid bourdonne l'abeille.
 Semblable est leur chant.
 Leur murmure est semblable !²³

Sans conteste, la version africaine joue davantage avec les sons grâce à la répétition des mots « mfoufoung » et « mfounga » qui se font par ailleurs écho, dans une construction en chiasme, dans les deux derniers vers. La rime des deux premiers vers se base également sur la ressemblance phonétique de « éyô » et « ayôs ».

Enfin, Blaise Cendrars aime transposer la stylistique africaine dans la langue française d'où son goût pour l'énumération dont les exemples pourraient être nombreux. Nous en trouvons en particulier une dans « Dix-neuf poèmes élastiques » qui évoque l'Afrique et qui illustre la place accordée à l'élément concret ainsi qu'aux associations qui échappent, *a priori*, à la logique :

²¹ Blaise Cendrars. « La légende de la séparation des Noirs et des Blancs », in *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*. Paris : Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2005 : 441 et 442.

²² *Ibid.* : 441 et 442.

²³ *Ibid.* : 441 et 442.

Au cœur de l'Afrique c'est toi qui cours
Girafe
Autruche
Boa
Equateur
Moussons²⁴

Peu à peu le poète semble éloigner le lecteur de l'image initiale de l'animal qui court et perturber du même coup l'orientation du sens du verbe courir. En effet, progressivement, grâce à l'énumération qui, de prime abord, semble arbitraire, un sens logique est construit mais il nécessite que le lecteur change son schéma de lecture. Le poète invite donc tout d'abord à prendre le verbe « courir » dans son sens premier et l'association du verbe avec la girafe ne pose aucune difficulté de lecture ni d'interprétation. Interprétation que le poète se plaît à consolider avec l'apparition de l'autruche que l'on peut également s'imaginer courir. L'arrivée du boa vient donc perturber le plan sur lequel le lecteur a basé sa lecture, celui du sens propre, et nécessite de passer à celui du sens figuré, un boa ne pouvant pas réellement courir. Ce premier basculement du schéma d'interprétation permet d'introduire l'image de l'Equateur courant au milieu de la Terre. Mais le passage du boa à l'Equateur ne peut se concevoir que si l'on accepte un deuxième nouveau plan de lecture, celui de l'association d'idées, le boa étant un élément linéaire tout comme l'Equateur tel qu'il est du moins représenté sur les cartes. Enfin, l'Equateur dans l'imaginaire est facilement associable aux climats tropicaux propices aux moissons. Nous voyons donc, avec cet extrait, comment Blaise Cendrars réutilise l'art de l'énumération pour mettre à l'épreuve la logique à laquelle le lecteur est coutumier. En somme, il aboutit à conduire le lecteur vers une interprétation nouvelle du monde et de l'environnement en le forçant à réévaluer les règles qui le régissent. Jean-Claude Blachère synthétise fort bien cette idée qui ressort de l'appropriation de la stylistique nègre dans l'œuvre de Blaise Cendrars :

[...] on y trouve les principaux traits du style même de Cendrars, ceux qu'il a cru emprunter aux langues africaines : l'énumération, véritable inventaire du monde ; l'émerveillement devant les réalisations les plus prosaïques du progrès, présentées ici comme les guinnés des contes nègres [...]. Le langage du sauvage est celui qui nomme le monde et qui, en le nommant, lui confère une force nouvelle, le fait

²⁴ Blaise Cendrars. « Dix-neuf poèmes élastiques » [1913], in *Du monde entier : poésies complètes : 1912-1924*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1967 : 72-73.

exister : le langage du sauvage est celui qui évoque les mystères qui dorment sous les choses ; alors que le langage du civilisé réduit le monde, le bride, l'enferme et le dessèche, celui du primitif l'irrigue, l'irradie et le magnifie.²⁵

Nous retrouvons ici mêlées les voix de Senghor et celles des surréalistes. Le langage africain est bien rattaché à cette vision « sous-réaliste » déjà évoquée par Senghor. Il s'oppose également à la sclérose du langage occidental, associé à un monde alors en crise.

Le même cheminement semble se retrouver chez les dadaïstes, et plus particulièrement chez Tristan Tzara. Un peu comme Philippe Soupault semblait vouloir le signifier à travers ses romans, le nègre chez les dadaïstes est la figure de l'homme libre :

[...] les nègreries les plus grotesques sont ainsi intégrées dans le vaste projet de Dada : rendre l'homme meilleur, d'abord en le débarrassant (par le rire) du « vernis de la civilisation », ensuite en lui fournissant le modèle nègre d'une vie libre, où l'âme et le corps ne sont jamais en divorce.²⁶

Dans la pièce dadaïste *Sanatorium*, l'un des personnages est identifié par l'appellation « Le Nègre ». Le fait qu'il ne porte pas de nom et soit ainsi déterminé uniquement par son physique ne préfigure pas un traitement particulier puisque d'autres personnages sont eux aussi présentés avant tout comme des entités physiques : « Un Monsieur », « Une Dame », « La Vieille Femme ». Nous pourrions même noter qu'à l'inverse du Monsieur et de la Dame, qui peuvent être perçus comme représentant une généralité alors qu'il pourrait aussi bien être untel ou un autre, le Nègre est spécifique, sans doute unique dans le sanatorium, tout comme la Vieille Femme. Dans cette pièce, le sanatorium du docteur Gemuth est destiné à n'accueillir que des personnes en bonne santé. Le personnage de L'Auteur ramène à cet étrange médecin de la santé et de l'avenir de nombreux candidats qui possèdent tous la particularité d'être snobs. Le personnage du Noir n'apparaît que dans le troisième acte et de manière on ne peut plus rapide. Néanmoins, son apparition vient souligner l'absurdité des idées du docteur Gemuth. En effet, celui-ci commence alors son discours de bienvenue à ses nombreux pensionnaires du sanatorium et invite quiconque se sentirait subitement atteint d'un quelconque mal à se retirer du sanatorium. Le Noir se manifeste alors sans pouvoir dire

²⁵ Jean-Claude Blachère. *Le modèle nègre*. Op. cit. : 113.

²⁶ *Ibid.* : 151.

exactement quelle est sa maladie. À l'insistance du docteur Gemuth cherchant à savoir où il souffre, Le Noir répond de manière laconique :

Sais pas, Monsieur. Malade. Oui, malade, malade.²⁷

Son langage paraît donc déstructuré et dépourvu d'une syntaxe, même basique. L'unique verbe de la tirade est utilisé sans sujet. La suite de la réplique est constituée uniquement de la juxtaposition du mot « malade » que seule la ponctuation semble ordonner et rythmer. En somme, Le Noir n'apparaîtra dans la pièce que le temps de trois tirades. Des tirades brèves, simples sur le plan linguistique et sémantique, des tirades quelque peu répétitives puisque chaque fois il s'agit de déclarer que Le Noir est malade. Néanmoins, cette manifestation vaudra de la part du docteur une courte tirade sur la condition du Noir qui nécessite une lecture à double niveau. Voici ce qu'il dit :

Ah, ah, voici l'atmosphère plus pure. Il est dommage cependant que ce malade ait été un nègre. Des nègres sains, on en a tant qu'on veut, me direz-vous. Il est vrai, mais snobs, c'est une autre chose. [...] Il commence à y avoir des nègres qui comprennent que la vérité consiste à être nègre, et révèlent ainsi leur parfaite compréhension du snobisme. J'en suis heureux. Je salue ces courageux citoyens, ces luminaires. Je regrette d'autant plus que l'un d'eux ait au dernier moment manifesté une défaillance. Passons.²⁸

La tirade est construite de sorte qu'indirectement, elle s'adresse au spectateur. L'utilisation de la deuxième personne du pluriel, dirigée d'abord vers les « élus » du sanatorium, semble également inclure le spectateur qui, comme les autres personnages, se croit sain. Elle installe donc une connivence entre le docteur et le spectateur et l'invite à partager ce discours au ton ironique car la réplique est bien prévue pour faire rire comme en témoigne son caractère exagérément éloquent et élogieux. Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'elle est déclamée par un médecin lui-même un peu fou qui se refuse de soigner les malades. Le personnage même qui prononce ces mots annule du même coup, de par son caractère ridicule et non fiable, l'ironie de la tirade. Le spectateur prit dans le complot sans qu'il s'en rende compte est du même coup discrédité.

²⁷ *Sanatorium* [1929], in Georges Ribemont-Dessaignes. *Dada*. Paris : Ivrea, 1994 : 497.

²⁸ *Ibid.* : 497.

Le Noir est donc mis en scène mais sa langue est également, comme chez Cendrars, réutilisée, exploitée à l'extrême jusqu'à faire en sorte que le texte ainsi créé échappe au sens :

L'emploi de mots nègres enchâssés dans un texte français, la présentation de poèmes entièrement rédigés à l'aide de mots nègres, où toute signification est donc abolie, l'usage d'une syntaxe qui s'efforce de reproduire les caractéristiques d'une syntaxe dite primitive : telles sont les directions selon lesquelles s'opère l'entreprise de Tzara.²⁹

Dans son poème « Wapare », Tristan Tzara utilise les mots africains comme marqueurs de rythme et semble ainsi se rattacher à la tradition négro-africaine d'une poésie rythmée :

Je vais m'arracher une pomme de terre
 Une marmotte a des fraises
 Horere hehe
 Haramnyanga he he
 La femme ici est l'enfant
 Il est arrivé avec le bétail
 Horere hehe
 Haramnyanga he he
 La femme ici est l'enfant
 Il est arrivé avec le bétail
 Horere hehe
 Haramnyanga he he
 Femme nous apportons ton enfant
 Abandonne tes préoccupations ton enfant est là.³⁰

Le poème n'est pas sans rappeler les chants traditionnels africains liés à la vie quotidienne. La structure paraît correspondre aux caractéristiques décrites par Léopold Sédar Senghor : pas de mots de liaisons ou de connecteurs logiques, la structure syntaxique des vers est simple. Le rythme est marqué par la répétition dans les vers centraux aussi bien par les mots ou sonorités africaines que par les mots français. Le lexique renvoie à des réalités concrètes sans soucis de crédibilité de la situation. Poussée à l'extrême, l'utilisation des sons

²⁹ Jean-Claude Blachère. *Le modèle nègre. Op. cit.* : 152.

³⁰ Tristan Tzara. « Wapare », in *Œuvres complètes, 1 : 1912-1924*. Paris : Flammarion, 1975 : 446.

et/ou des mots africains conduit Tzara à créer des poèmes ne reposant que sur la phonétique, en somme, sur ce que Senghor aurait pu nommer la mélodie et le rythme. Il en va ainsi du poème « Maori » qui contient trois parties. Nous en restituons ci-dessous le début :

Ka tangi te kivi
 kivi
 Ka tangi te moho
 moho
 Ka tangi te tike
 Ka tangi te tike
 tike [...] ³¹

Tout comme dans le poème précédant le rythme est souligné par la répétition d’abord en début de vers de la formule « Ka tangi te » puis par l’écho du dernier mot du vers précédent : « kivi/kivi », « moho/moho », « tike/tike ». La poétique négro-africaine est donc réutilisée par Tristan Tzara mais il se sert surtout des sonorités de la linguistique africaine pour mener des expérimentations sur la forme et le signifiant de la poésie occidentale.

C’est sans surprise que les caractéristiques que l’on retrouve dans de tels poèmes ne sont pas sans rappeler les caractéristiques évoquées justement par Senghor et que nous avons rappelées précédemment. Nous citons encore une fois Jean-Claude Blachère :

[...] l’abondance des mots – qui nomment et qui se contentent de désigner une réalité en soi (les substantifs). Le matériel grammatical est réduit au minimum, l’organisation logique de la phrase diluée jusqu’à la disparition de tout sens probable. ³²

Les fondateurs du Surréalisme étant issus de ce mouvement dadaïste, il est possible de croire que l’influence négro-africaine décelée par Senghor ne provient en réalité que de celle que Tzara avait lui-même imposée au dadaïsme. En effet, nous avons déjà pu noter que bien que les surréalistes ont porté un intérêt à l’Afrique et plus particulièrement à son art, celui-ci reste tardif et n’occupe pas réellement les premières années du groupe, années qui sont cependant les plus fécondes. La figure du Noir est bien souvent davantage anecdotique que mise en valeur de leur idéologie. Enfin, nous n’avons que peu de témoignages sur la

³¹ Tristan Tzara. « Maori », in *Œuvres complètes, 1 : 1912-1924. Op. cit.* : 454.

³² Jean-Claude Blachère. *Le modèle nègre. Op. cit.* : 159.

représentation que les surréalistes se faisaient des caractéristiques de l'art négro-africain. Les écrits de Michel Leiris rassemblés dans *Miroir de l'Afrique* n'arrivent que tardivement, à une époque où ils ne peuvent plus interagir avec les surréalistes. Tout laisse donc à penser que les traces de la stylistique négro-africaine dans l'œuvre surréaliste seraient davantage le fruit du cheminement amorcé par le mouvement Dada qu'un retour réfléchi des surréalistes aux formes linguistiques de l'Afrique. Néanmoins, il ressort de cet aperçu de l'utilisation de l'art négro-africain dans la littérature française du début du XX^e siècle, que l'image retenue par les poètes et romanciers français correspond relativement bien aux caractéristiques mentionnées par Senghor – juxtapositions, énumérations, abolitions des éléments grammaticaux logiques au profit des mots pleins qui renvoient à une réalité concrète ou abstraite – et que ces mêmes caractéristiques pourraient, en effet, tout aussi bien synthétiser la syntaxe surréaliste. Ainsi, la construction de la strophe suivante de Philippe Soupault peut rappeler celle des vers de Léopold Sédar Senghor étudiés précédemment :

Enfants des ruches
 enfants du ciel
 enfants du miel
 têtes de bois têtes de ruches
 mes amis³³

En effet, nous retrouvons le système de la répétition en début de vers – trois fois le mot « enfants » – venant scander un rythme-thème nuancé uniquement par les compléments du nom « enfants ». Ces compléments tendent d'ailleurs à maintenir une unité non seulement thématique : les ruches abritent des insectes volant – « ciel » – et sont, évidemment, le lieu de production du « miel », mais aussi phonétique, voire mélodique, pour reprendre les termes de Senghor, avec les récurrences à la rime de la finale /yel/. La strophe se clôt sur une accélération rythmique – la répétition du mot « têtes » a lieu à l'attaque du vers et à la césure – puis une respiration, marquée par l'alinéa, qui met en valeur « mes amis ». Sur un plan syntaxique une telle strophe semble également répondre aux caractéristiques de la poésie négro-africaine. Nous sommes en effet face à des vers juxtaposés exempts de mots de liaison ou de connecteurs logiques et dont le principe ressemble fort à celui de l'énumération.

La fin du poème inédit « C'est toi ce n'est pas nous » d'André Breton est constitué d'une énumération d'interrogations :

³³ Philippe Soupault. « Crimes », in *Poèmes et poésies*. *Op. cit.* : 162.

Comme moi qui t'interroge et qui cherche tes bras comme la flamme à travers la grille
Quelle grille celle du temps
Quel temps celui des larmes
Où sont les formes des feuillages des voiles des immenses papillons dont tremble le vent
Où va le feu qui ne craint pas le vent³⁴

Le lien logique entre ces vers ne se crée pas à l'aide d'éléments grammaticaux mais lexicaux et phonétiques qui assurent le rythme final du poème. Le système est simple et n'est pas sans rappeler le principe des comptines pour enfants dans lesquelles il faut repartir du dernier son ou du dernier mot pour commencer la phrase suivante. André Breton reprend cette ordonnance des mots pour ces vers finaux. Ainsi, le premier vers se termine par « grille », mot repris dans le second vers en première place si l'on excepte le pronom interrogatif « quelle ». Ainsi, nous devrions préciser que « grille » est le premier mot lexical du deuxième vers. Le schéma se reproduit pour les vers suivants avec le mot « temps » pour les vers 2 et 3. Le vers 4, quant à lui, introduit une rupture de rythme. L'idée de fond se retrouve puisque le mot « vent » arrive en rime des deux derniers vers mais nous voyons qu'ainsi, le poète démarque ces deux vers finaux. En effet, ils ne se rattachent pas directement aux vers précédents – pas de mots communs –, de plus, ils modifient l'agencement logique institué jusqu'alors. Enfin, nous notons dans l'avant-dernier vers cette surabondance de la détermination des « formes ». Trois groupes nominaux s'enchaînent – « des feuillages des voiles des immenses papillons » – sans qu'il soit réellement possible de savoir s'ils sont unis ou s'il s'agit d'une énumération d'éléments indépendants dont le seul lien est celui d'être confronté au vent. André Breton reprend donc lui aussi à son compte l'art de l'énumération, le poussant à l'extrême de telle sorte qu'il échappe à la compréhension logique.

Au regard de ces deux extraits de poèmes, il est donc possible d'observer des passerelles formelles entre le surréalisme et la poétique négro-africaine. Néanmoins, comme nous l'avons déjà constaté en interrogeant dans notre première partie la notion de surréalisme en Afrique et en Europe, la ressemblance ne suffit pas à témoigner d'une influence ni même d'une similitude. C'est pourquoi nous proposons d'approfondir la comparaison sur les deux plans chers à Senghor que sont le rythme et l'image.

³⁴ André Breton. « C'est toi ce n'est pas nous », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 1057.

Comparaison de la notion de rythme et d'image chez les surréalistes et chez Senghor

En essayant d'évaluer la part possible de l'impact de l'art négro-africain dans la poésie surréaliste, nous nous sommes aperçus que si influence il y avait, elle était davantage due à l'intérêt porté par les précurseurs des surréalistes à cet art qu'à un cheminement réfléchi et propre aux surréalistes. Néanmoins, il est apparu évident que la stylistique surréaliste n'était pas sans rappeler les caractéristiques de l'art négro-africain tel que Senghor le concevait. Il ne faut pourtant pas oublier que bien avant l'art de l'énumération et celui de la syntaxe épurée des éléments logiques, les deux principes fondamentaux de l'art négro-africain sont surtout la notion de rythme et l'image. C'est pourquoi, nous estimons que pour mener à bien cette mise en parallèle entre l'art négro-africain et l'art surréaliste, nous devons les confronter sur leurs perceptions et leurs utilisations de ces deux caractéristiques : le rythme et l'image.

Léopold Sédar Senghor s'étend plus longuement sur ces deux éléments. Commençons par l'image qui a également suscité beaucoup de définitions chez les surréalistes. Senghor ne conçoit pas l'image poétique dans un contexte purement linguistique, elle semble dépasser cette seule finalité :

L'image symboliste dépasse certes l'exercice rhétorique pour accéder à l'expérience mentale dont le surréalisme, plus tard, souhaitera faire la poétique de la modernité, mais l'image analogique africaine est par essence engagée dans une autre voie. Elle est non pas une expérience mentale mais un appel cosmique, peut-être une invocation mystique. Il ne s'agit pas de jouer au jeu savant des mots pour exprimer son âme. Il s'agit d'être agi par le rythme mystérieux du langage pour exprimer le monde. Ce qui explique et justifie par ailleurs la prétention de la poésie africaine à l'efficacité. Au même titre que les masques, la danse, les rites...³⁵

En définissant l'image, Senghor semble vouloir d'emblée la démarquer de la démarche surréaliste dont nous pourrions penser, de prime abord, qu'elle avoisine l'image négro-africaine. En effet, dans les deux cas, celle-ci ne peut être qu'analogique³⁶. Mais pour les surréalistes, elle est avant tout une expérience mentale, elle émane de l'esprit – libéré de ses

³⁵ Bernard Lecherbonnier. « Image analogique versus métaphore. », in Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.). *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité. Op. cit.* : 123.

³⁶ D'après Le Nouveau Petit Robert de 1994, l'analogie se base sur une « ressemblance établie par l'imagination (souvent consacrée dans le langage par diverses acceptions d'un même mot) entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents. ».

contraintes – et ne concerne que le langage, l'humain, la poétique. Ainsi, dans *Signe ascendant*, Breton cherche à définir « l'analogie poétique » et l'image qui la traduit ; ce qui implique bien que l'image analogique est avant tout pensée en termes linguistiques. Il écrit à ce propos :

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté.³⁷

André Breton, en marquant une coupure entre l'analogie poétique et l'analogie mystique stipule non seulement que les deux n'ont pas entièrement partie liée mais qu'en plus son propre champ d'investigation n'est autre que celui des mots et de l'esprit, indépendamment, *a priori*, de cette réalité extérieure.

En revanche, dans la poétique négro-africaine, l'image est davantage un résultat, celui d'une perception du monde, ou plus exactement, d'une écoute sensible du monde dans le but de le retransmettre et d'agir sur lui. Ce qui pourrait correspondre à l'image que Breton se fait de l'analogie mystique :

L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester.³⁸

C'est pourquoi Senghor établit un parallèle entre l'image poétique négro-africaine et les autres rites africains dans lesquels le processus est en réalité similaire : écoute du monde, entrée du monde en soi pour pouvoir comprendre les lois internes qui le régissent et interagir sur lui. Mais dans cette similitude, Senghor introduit également le deuxième élément fondamental qu'est le rythme comme étroitement lié à l'image. Il le précise par ailleurs lui-même :

³⁷ André Breton. « Signe ascendant », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 767.

³⁸ *Ibid.* : 767.

Cependant, l'image ne produit pas son effet chez le Nègro-africain si elle n'est pas rythmée. Ici, le *rythme* est consubstantiel à l'image ; c'est lui qui l'accomplit, en unissant, dans un tout, le signe et le sens, la chair et l'esprit.³⁹

Nous avons pu voir en effet dans son poème « Jardin de France » l'importance du rythme et comment celui-ci pouvait soutenir le sens. Le rythme n'est donc pas un élément ornemental dans la poésie pour Senghor, il prend entièrement part à la construction de l'image du poème. Il est l'essence du poème, celui qui relie les mots au monde :

J'ai lâché le mot-clef de l'art nègre. Le rythme, c'est, au-delà du signe, la réalité essentielle de cette chose qui anime et explique l'univers, et qui est la *Vie*.⁴⁰

Dans son article, Daniel Delas établit le rythme senghorien sur trois plans :

En définitive et dans l'idéal, le rythme fonctionne pour Senghor à trois niveaux : celui des mots et de leurs sonorités, niveau verbal où le rythme est fondé sur l'alternance des syllabes accentuées et non accentuées ; celui de la musique de la voix, mélodie déclamée, chant ; celui des instruments de musique.⁴¹

Nous pourrions le résumer sur deux plans : un plan phonétique pour tout ce qui se rattache aux mots et au langage et un plan musical. L'œuvre de Senghor comporte en effet, une dimension musicale non négligeable avec des indications musicales comme en témoignent le poème dont le titre lui-même est significatif : « Que m'accompagnent kôras et balafong », qui est immédiatement suivi de l'indication en italique, comme s'il s'agissait d'une didascalie : « guimm* pour trois kôras et un balafong »⁴², et la présence, dans certains poèmes de chœurs comme dans « Chaka » justement divisé en chants. Le chœur semble y faire revivre la voix africaine non seulement sur le plan lexical puisqu'il s'exprime dans une langue africaine :

Bayété Bâba ! Bayété ô Zoulou !⁴³

³⁹ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 211.

⁴⁰ *Ibid.* : 80.

⁴¹ Daniel Delas. « Senghor – Musiques, rythme et poésie », in Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier [dir.]. *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité*. *Op. cit.* : 130.

⁴² Léopold Sédar Senghor. « Que m'accompagnent kôras et balafong », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 28.

⁴³ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 127.

mais aussi sur le plan rythmique puisque le chœur répète ce vers régulièrement comme pour venir imposer une réalité à laquelle il n'est pas possible d'échapper.

Le lexique de la musique est par ailleurs très présent. Celle-ci est justement imagée dans le poème « À New York » :

Ecoute New York ! ô écoute ta voix mâle de cuivre ta voix vibrante de hautbois,
l'angoisse bouchée de tes larmes tomber en gros caillots de sang
Ecoute au loin battre ton cœur nocturne, rythme et sang du tam-tam, tam-tam sang et
tam-tam.⁴⁴

Cette notion de rythme n'apparaît pas chez les surréalistes dont la préoccupation première est avant tout de déranger l'ordre logique du langage et non de plaire à l'oreille comme le dira Senghor :

Comme j'aime à le rappeler, le poème, en Afrique noire, ce sont « des paroles plaisantes au cœur et à l'oreille ». Ce ne sont pas des idées, pas même des sentiments comme tels ; c'est le « bien dire » parce que le dire accordé au cœur est consonant à l'oreille.⁴⁵

Les surréalistes semblent d'ailleurs peu sensibles à la musique, cette forme d'expression ne s'intégrant jamais dans leur mouvement. Michel Leiris écrira à son propos dans son journal :

La musique me déplaît parce qu'elle ne rejoint jamais la réalité, ne met en jeu ni des idées ni des objets, et constitue par suite le type même de l'« Art ».⁴⁶

Cela n'empêchera cependant pas Michel Leiris de porter son attention sur la musique africaine et le jazz. Le rapport du mouvement surréaliste à la musique est en outre relativement complexe⁴⁷. Plusieurs motifs entrent en effet en compte pour comprendre cette absence de la musique au sein du mouvement. L'amusie initiale de Breton n'était pas pour faciliter la valorisation de cet art. Dans *L'Amour fou*, nous pouvons lire que l'attention de ce

⁴⁴ Léopold Sédar Senghor. « À New York », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 117.

⁴⁵ Léopold Sédar Senghor. « Dialogue sur la poésie francophone », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 389.

⁴⁶ Michel Leiris. *Journal : 1922-1989. Op. cit.* : 46.

⁴⁷ Sur le rapport du mouvement surréaliste et de la musique, nous pouvons lire l'excellent ouvrage de Sébastien Arfouilloux. *Que la nuit tombe sur l'orchestre*. Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2009.s

surréaliste est bien plus portée sur les mots d'une chanson que sur sa mélodie, signe d'un certain désintéressement du musical :

En général mon esprit demeure tout abandonné à la distraction, au point de ne s'occuper qu'à rassembler quelques paroles de chanson – le souvenir musical me faisant presque complètement défaut –, paroles auxquelles il m'arrive de prêter une trame vocale extrêmement timide surtout quand elles me sont parvenues portées par de très vieux airs ou encore lorsque s'y joue le soleil de dix heures des opérettes d'Offenbach.⁴⁸

De son côté, Michel Leiris explique que la musique ne pouvait entrer dans le Surréalisme car elle n'a pas partie liée avec la réalité, ancrage nécessaire pour prétendre toucher à la surréalité :

Il ne pouvait y avoir de musique surréaliste. Pour qu'il y ait surréalisme, il faut qu'il y ait réalisme ; il faut qu'il y ait réalité à manipuler. La musique – je ne la minimise pas en disant cela – ne touche absolument pas à la réalité. C'est un système qui n'est même pas de signes –, ça n'a pas de signification la musique. Ce qui compte ce sont les rapports de sons. Un surréalisme musical n'est pas concevable.⁴⁹

Sébastien Arfouilloux ajoute à cette raison, une autre de nature formelle qui engage le surréalisme « en faveur d'un art totalement spontané qui conduit le mouvement à rejeter une forme d'expression qui résulte d'une trop savante combinatoire. »⁵⁰ Néanmoins André Breton ne fait pas constamment la guerre à la musique. Il reconnaît même qu'en certains points celle-ci est plus efficace que la poésie :

[...] [la poésie] est désavantagée auprès de la musique en ce qui regarde la communication immédiate, envahissante, incritiquable du sentiment.⁵¹

Dans tous les cas, la musique n'occupe pas la même place que dans l'œuvre de Senghor et dans l'art négro-africain. Ce qui fait la force d'une image surréaliste ne sera donc pas son association avec le rythme ou la musique mais l'ampleur qui sépare, logiquement, les

⁴⁸ André Breton. « L'Amour fou », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 722.

⁴⁹ Michel Leiris, cité par Sébastien Arfouilloux. *Op. cit.* : 218.

⁵⁰ Sébastien Arfouilloux. *Op. cit.* : 205.

⁵¹ André Breton. « Position politique du surréalisme ». *Op. cit.* : 479.

deux mots réunis. Les surréalistes ne recherchent absolument pas à plaire, à convenir par rapport à une attente du lecteur :

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.⁵²

André Breton aime citer pour exemple les vers de Guillaume Apollinaire qui sont à présent bien connus :

Ta langue
Le poisson rouge dans le bocal
De ta voix⁵³

Si écart il peut y avoir dans l'image négro-africaine, elle se situe davantage dans la réalité évoquée que dans les associations linguistiques. En voici un exemple :

Le poème est oiseau-serpent, les noces de l'ombre et de la lumière à l'aube⁵⁴

L'image permet ici de rendre compte de l'étendue englobée par le poème. Étendue spatiale, celle de la terre – serpent – et de l'air – oiseau –, et étendue temporelle, celle de la nuit – ombre – et du jour – lumière –. Le poème est donc l'espace linguistique qui permet de réunir temps et espace, ciel et terre, jour et nuit. Il met en relation les éléments vitaux de l'univers et illustre leurs relations internes.

Il peut paraître finalement assez anecdotique que les surréalistes ne développent pas toute une théorie du rythme. Néanmoins, lorsque nous lisons « Élégie des circoncis » de Senghor, nous nous rendons compte que c'est là une des notions primordiales de la poésie négro-africaine :

Le poids du rythme suffit, pas besoin de mots-ciment pour bâtir sur le roc la cité de demain.⁵⁵

⁵² André Breton. « Signe ascendant ». *Op. cit.* : 769.

⁵³ Guillaume Apollinaire. « Fusée-signal », in André Breton. *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 769.

⁵⁴ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des circoncis ». *Op. cit.* : 202.

⁵⁵ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des circoncis ». *Op. cit.* : 201.

Le rythme permet d'organiser le poème et d'établir des liens entre les mots. Il est donc indispensable à l'unité et au sens du poème.

L'écriture surréaliste ressemble, de surface, à l'écriture négro-africaine : absence de mots de liaison et de connecteurs logiques, syntaxe simplifiée, grande place accordée à l'image et aux énumérations mais ces ressemblances ne témoignent ni d'une originalité surprenante puisque l'art négro-africain entre progressivement dans l'écriture poétique française depuis le début du XX^e siècle, ni d'une trace attestée d'une influence de l'art négro-africain sur l'œuvre surréaliste. En effet, si nous tentons de trouver des points communs plus profonds entre les deux stylistiques, il apparaît assez clairement que les champs d'action poétique sont très différents voire opposés. La poétique négro-africaine ne peut, si nous en croyons Senghor, se définir sans le rythme tandis que la poétique surréaliste se passe aisément de ce concept. De plus, si l'image surréaliste et l'image négro-africaine peuvent paraître similaires sur le plan formel, l'une émane uniquement de l'esprit dans le but de le confronter à une nouvelle façon de penser l'association des mots tandis que l'autre est inhérente à la perception du monde et de l'univers dans le but de retransmettre au lecteur ou à l'auditeur sa « sous-réalité ». À cette étape de notre travail se pose une question cruciale qui est celle de l'originalité d'une œuvre. Comme nous l'avons déjà présupposé précédemment, là où Senghor reconnaissait dans l'œuvre de Breton et dans celle de Soupault une influence négro-africaine, peut-être n'y avait-il que des traces de leurs prédécesseurs, en l'occurrence Apollinaire et Tzara, eux-mêmes fortement inspirés par le monde noir. Nous atteignons alors des considérations qu'il est difficile de départager de façon claire et nette : Originalité ? Influence ? Héritage ? Il n'est pas toujours évident de faire la part des choses, même si dans le cas qui nous concerne, l'absence de discours surréaliste sur l'art poétique négro-africain invite à privilégier la thèse de l'héritage voire de la coïncidence.

b. Léopold Sédar Senghor et André Breton

Cette question de l'influence, de l'originalité et de l'héritage se pose de nouveau à nous lorsque nous devons faire face à l'hypothèse avancée, mais non approfondie, par Jean-Baptiste Tati-Loutard selon laquelle les vers suivants de « Kaya-Magan » et de « Chaka » seraient inspirés de ceux d'« Union libre » d'André Breton⁵⁶ :

⁵⁶ Cette mise en parallèle est évoquée dans : Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Senghor et le surréalisme ». *Op. cit.* : 27-28.

L'Etrangère aux yeux de clairière, aux lèvres de pomme cannelle, au sexe de buisson ardent.⁵⁷

Ma négresse blonde d'huile de palme à la taille de plume
Cuisses de loutre en surprise et de neige du Kilimandjaro
Seins de rizières mûres et de collines d'acacias sous le Vent d'Est⁵⁸

Et il est vrai que ces vers ne sont pas sans faire écho à ceux d'André Breton :

Ma femme à la chevelure de feux de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
[...] Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque.⁵⁹

Voici trois extraits dont il pourrait être apparemment facile de confondre les auteurs si ce n'est chez Senghor cet intérêt pour la beauté africaine qui ne semble pas ressortir dans les vers de Breton. Senghor et Breton pourraient-ils donc être liés par le vers ?

Les citations d'André Breton dans le discours senghorien

Cette frappante ressemblance nous invite, dans un premier temps, à revoir la place du discours d'André Breton dans celui de Léopold Sédar Senghor afin de cerner la pertinence de la remarque de Jean-Baptiste Tati-Loutard. En effet, nous nous souvenons que Senghor était sans conteste l'un de ceux qui rejetait le plus catégoriquement l'influence surréaliste sur son art bien que nous avons pu percevoir quelques failles dans ce rejet systématique. Dans ses nombreux textes qui tendent à définir l'art négro-africain, il apparaît à plusieurs reprises des références au surréalisme et à André Breton. Ces références contribuent bien souvent à brouiller les pistes de nos recherches. Ainsi, que penser de la citation suivante :

⁵⁷ Léopold Sédar Senghor, « Le Kaya-Magan », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 105.

⁵⁸ Léopold Sédar Senghor, « Chaka ». *Op. cit.* : 121.

⁵⁹ André Breton. « L'union libre », in *Œuvres complètes, 2. Op. cit.* : 85-87.

L'image négro-africaine n'est donc pas image-équation, mais *image-analogie*, image surréaliste.⁶⁰

À quoi renvoie exactement le terme « surréaliste » ? Est-ce un écho à l'image surréaliste développée dans le cadre du mouvement français ou faut-il entendre « surréaliste » au sens senghorien ? Bien entendu, Senghor s'explique sur cette « image surréaliste » mais la terminologie qu'il utilise porte elle-même à confusion. Rien n'empêchait Senghor, si sa volonté était de stipuler l'indépendance esthétique de son art, de créer une terminologie propre. Lorsqu'il développera son concept de l'image surréaliste, il ne pourra donc le faire qu'en se positionnant en opposition à l'image surréaliste telle qu'elle a été conçue par André Breton :

J'ai parlé d'image surréaliste. Mais, on le devine, le surréalisme négro-africain diffère du surréalisme européen. Celui-ci est empirique ; celui-là mystique, métaphysique. L'analogie nègre présuppose et manifeste l'univers hiérarchisé des forces vitales.⁶¹

Nous pourrions déjà, avec ces quelques citations, démentir la prétendue non influence du surréalisme chez Senghor. En effet, tout laisse à penser que Senghor avait une fine connaissance du mouvement surréaliste et c'est en opposition à lui qu'il se construit. Senghor est donc, en quelque sorte, l'exemple de ce que nous pourrions appeler une influence par exclusion. Ainsi, dans cette autre citation, il nous prouve qu'il a lu attentivement les écrits d'André Breton puisqu'il le cite pour se repositionner par rapport à lui :

André Breton écrit, dans *Signe Ascendant* : « L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender, à l'esprit, l'interdépendance de deux objets de pensées situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose, *a priori*, à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche. Seul, en effet, l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond

⁶⁰ Léopold Sédar Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. *Op. cit.* : 210.

⁶¹ *Ibid.* : 210.

qu'elle doit fournir. » Mais l'analogie poétique négro-africaine refuse cette opposition et de s'enfermer dans une contradiction. Elle est d'abord sensuelle, profondément enracinée dans la subjectivité ; elle transcende, cependant, « le cadre sensible », pour trouver son sens et sa finalité dans le monde de l' « au-delà ». ⁶²

Mais Senghor peut également utiliser le discours de Breton pour appuyer son idée et tend ainsi à rapprocher les deux surréalismes :

Plus l'image est irréaliste, surréelle, plus elle exprime, pour parler comme Breton, « l'interdépendance des deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont », et plus elle est forte. Et la *peinture* négro-africaine [...] n'échappe pas à cette loi. ⁶³

Dans cet autre texte, il fait gré au poète surréaliste de sa mise au point sur la notion d'image :

On a beaucoup, entre les Deux Guerres, abusé du « stupéfiant image » ; on l'a même présenté comme l'essence de la poésie. Il est heureux qu'André Breton lui-même ait réagi contre cet abus, insisté, dans *Silence d'or*, sur les qualités sensibles – je dirais sensuelles – des mots. « Jamais tant que dans l'écriture surréaliste », écrit-il, « on n'a fait confiance à la valeur *tonale* des mots. Les attitudes négativistes suscitées par la musique instrumentale semblent bien, ici, trouver à se compenser. En matière de langage, les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que de cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières pour resplendir, et cela au moment où on les cherche le moins. » Et encore : « Les grands poètes ont été des « auditifs », non des visionnaires. » ⁶⁴

En reniant toute influence, Senghor tient davantage à témoigner d'un art qui a su trouver ses règles de par lui-même. Un art dont les ressorts peuvent parfois faire écho au surréalisme tel qu'il a été développé en France mais qui cultive, malgré quelques ressemblances, ses particularités propres. Néanmoins, Senghor ne peut pas démentir qu'il a intégré les règles de base du surréalisme, qu'il connaît les textes produits par André Breton et ce, plutôt bien puisqu'il peut le citer. Rien n'interdit alors d'imaginer que des vers d'André Breton aient trouvé, de façon plus ou moins consciente, des jumeaux dans l'œuvre de Léopold

⁶² *Ibid.* : 164.

⁶³ *Ibid.* : 210-211.

⁶⁴ Léopold Sédar Senghor. « Comme les lamantins vont boire à la source ». *Op. cit.* : 160-161.

Sédar Senghor. C'est pourquoi nous proposons à présent une étude comparée des trois poèmes cités ci-dessus et relevés par Jean-Baptiste Tati-Loutard.

Étude de cas : « Kaya-Magan », « Chaka » de Senghor et « L'union libre » de Breton

Avant d'entamer l'étude comparée des trois poèmes, il convient de préciser une différence non négligeable entre ceux de Senghor et celui de Breton. Jean-Baptiste Tati-Loutard relève en effet une ressemblance entre des vers mais les vers relevés dans le poème « L'union libre » de Breton sont représentatifs de l'ensemble du poème tandis que ceux de Senghor sont spécifiques à un passage qui vient s'ancrer dans une construction poétique plus large. En effet, dans « Kaya-Magan » et « Chaka », la femme n'est chantée qu'épisodiquement, les vers ne sont qu'une étape dans des poèmes dont les thématiques centrales sont autres. Dans les deux cas, il s'agit avant tout de mettre en scène un roi tandis que le poème d'André Breton est entièrement dédié à la femme. Nous proposons d'axer notre étude sur un plan sémantique et sur un plan syntaxique en nous concentrant principalement sur les vers considérés comme avoisinants sans nous interdire d'élargir le champ, si cela peut s'avérer nécessaire, à l'échelle du poème.

La structure du poème d'André Breton paraît évidente et assez simple à synthétiser. En effet, le principe général consiste à reprendre en début de vers la séquence « Ma femme » ou « préposition + article + nom d'une partie du corps » comme dans le troisième vers : « A la taille de sablier »⁶⁵. La structure des vers de « Chaka » peut paraître similaire. Le premier vers s'ouvre sur les mots « Ma Négrresse » qui fait écho à la structure d'André Breton « pronom possessif de la première personne du singulier + nom féminin ». La femme s'africanise sur le plan sémantique. Puis les deux vers suivants décrivent, tout comme chez Breton, le physique de cette Négrresse d'où la présence au début de chacun d'eux du nom d'une partie du corps – « cuisses » et « seins » – mais nous noterons l'absence de la préposition introductrice « à » et de l'article. Les descriptions s'enchaînent sans aucune liaison, signe de la stylistique négro-africaine et de son art de la juxtaposition. Enfin, la répétition de « Nolivé » au commencement des deux derniers vers rappelle, encore une fois, la récurrence bretonienne de « Ma femme » tout en s'en écartant. En effet, d'un être indéterminé qu'est « ma femme » ou qu'était « ma Négrresse », Senghor nous emmène vers un être à l'identité précise et non interchangeable. Le

⁶⁵ André Breton. « L'union libre », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 85.

poème est dédié exclusivement à celle qui répond au nom de Nolive alors que celui d'André Breton pourrait renvoyer à toute femme dont les critères coïncident avec ceux énoncés par le poète. Ce double jeu de l'indétermination et de la détermination semble spécifique à Senghor car nous retrouvons le même phénomène dans le vers de « Kaya-Magan ». Celui-ci commence également par l'installation d'un personnage féminin « L'Etrangère » à la fois extérieur, inconnu à l'énonciateur, tout en étant placé comme unique grâce à l'article déterminé « la ». Néanmoins, la majuscule de « Etrangère » tend à faire de l'altérité de l'être le caractère dominant et place sur un second plan le caractère féminin du personnage. La simple structure des vers et la dénomination de la femme montrent déjà comment des ressemblances peuvent se dégager des différences non négligeables.

La structure des vers n'en demeure pas moins assez semblable et nous invite donc à regarder de plus près la syntaxe générale des vers. Ce qui réunit les trois extraits de manière indéniable, c'est cette propension à l'utilisation de phrases nominales. Le verbe occupe peu, voire pas du tout, de place dans la structure syntaxique. Les mots de comparaison sont totalement absents pour faire place à la juxtaposition du comparé – « Ma Négrresse blonde » – et du comparant – « d'huile de palme » –. Enfin, seul André Breton rejette totalement l'utilisation de la ponctuation. Senghor s'autorise des virgules ou des tirets qui viennent structurer un minimum les vers entre eux et placer des temps de pause et de respiration, organisant la juxtaposition. La syntaxe est donc relativement proche, bien que dans le cas de Senghor, la volonté de maîtriser le flot des juxtapositions semble prédominante tandis qu'une telle ambition est totalement absente du poème d'André Breton qui ne cherche évidemment pas à accorder de répit au lecteur. Son poème apparaît comme un flot de comparaisons sans qu'il y ait possibilité de reprendre son souffle. Pour sa part, Senghor donne à ses vers des rythmes bien spécifiques, laissant à chaque mot le droit d'être entendu.

C'est justement sur ces mots que nous souhaitons nous pencher pour finir cette comparaison. Le champ sémantique utilisé par Breton pour décrire la femme et celui utilisé par Senghor sont étonnamment et en même temps significativement différents. Il est certes possible de retrouver deux mots identiques dans le poème d'André Breton et dans « Chaka » de Léopold Sédar Senghor. Ainsi le mot « loutre » est présent dans les vers suivants : « Ma femme à la taille de loutre »⁶⁶ et « Cuisses de loutre »⁶⁷. Tout comme le mot « plumes » se retrouvent dans les vers suivants :

⁶⁶ *Ibid.* : 85.

⁶⁷ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 121.

Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc⁶⁸

Et

Ma Négresse blonde d’huile de palme à la taille de plumes⁶⁹

Mais l’imaginaire construit autour de ces deux mots varie selon le poète qui l’utilise. La loutre est associée à la taille chez André Breton alors qu’elle sert à qualifier les cuisses chez Senghor. Les plumes, quant à elles, ne sont plus directement liées à la femme pour André Breton qui utilise cet ornement animal pour décrire les flèches alors qu’elles restent étroitement liées au corps féminin pour Senghor qui voit les plumes comme spécificateur de la taille. Les mots peuvent être les mêmes sans pour autant dire la même chose. Le champ sémantique des deux poètes est donc finalement très éloigné. En effet, André Breton évoque pour sa description des champs sémantiques plus variés que Léopold Sédar Senghor. Ainsi, dans les deux cas, l’animal est très prédominant dans la comparaison. Néanmoins, André Breton préférera l’animal mis dans une situation étrange : « Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre »⁷⁰, tandis que Léopold Sédar Senghor prendra l’animal dans son état brut : « Nolivé aux bras de boas »⁷¹. S’il est possible également de trouver chez les deux poètes la comparaison avec des éléments de la nature – végétal, minéral, paysage –, André Breton se spécifie par rapport à Senghor pour sa forte propension à se servir comme comparant d’objets ou d’éléments qui font partie du quotidien comme en témoigne le vers : « A la taille de sablier »⁷². Cette dimension est totalement absente des vers de Senghor qui se consacre d’avantage sur un champ sémantique qui évoque l’Afrique, tant par le biais de la nature que des animaux. Les champs sémantiques sont donc, pour les deux auteurs, également trompeurs, à la fois proches dans les champs généraux utilisés et éloignés dans leur spécificité.

Jean-Baptiste Tati-Loutard a eu raison de rapprocher les vers de Senghor de ceux de Breton. Leur ressemblance, syntaxique, structurelle et sémantique, est ce qui frappe en

⁶⁸ André Breton. « L’Union libre ». *Op. cit.* : 87.

⁶⁹ Léopold Sédar Senghor, « Chaka ». *Op. cit.* : 121.

⁷⁰ André Breton. « L’Union libre ». *Op. cit.* : 85.

⁷¹ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 121.

⁷² André Breton. « L’Union libre ». *Op. cit.* : 85.

premier le lecteur laissant soupçonner que Senghor, consciemment ou inconsciemment, se souvenait des vers de Breton en écrivant les siens. Néanmoins, l'étude approfondie de chacune de ces ressemblances nous conduit à noter des différences non négligeables tant dans le traitement de la juxtaposition des groupes nominaux que dans celui des éléments de comparaison. Il ressort de cette confrontation des extraits une poétique très différente entre celle de Breton et celle de Senghor dont les moyens peuvent parfois paraître proches, mais dont les fins portent les marques de leur singularité. Il serait peut-être plus judicieux de justifier ces ressemblances par des raisons contextuelles. La stylistique de Breton émane d'une pensée irriguée à sa source par l'art négro-africain – nous pensons aux premiers pas d'André Breton parmi les dadaïstes – et la stylistique de Senghor, en plus de découler de celle de la poétique négro-africaine, est influencée de façon plus ou moins consciente et marquée par des antécédents littéraires identiques à ceux des surréalistes dont Rimbaud comme nous avons pu le montrer dans notre première partie.

c. Du *Cahier d'un retour au pays natal* aux *Armes miraculeuses* : avant et après André Breton

Bien plus que Senghor, Césaire soulève la question de l'influence surréaliste puisque, comme nous l'avons vu, il est entré, de façon plus probante, en contact avec le monde surréaliste. Néanmoins, reste à savoir dans quelle mesure ses textes poétiques peuvent être le reflet d'une influence surréaliste.

Le Cahier d'un retour au pays natal : le surréalisme inconscient ?

Comme nous l'avons déjà souligné, le *Cahier d'un retour au pays natal* a subi plusieurs éditions⁷³ pour lesquelles il est possible de noter des variations. Néanmoins, Lilian Pestre de Almeida note que parmi ces différentes éditions, l'édition de Brentano's, parue aux États-Unis avec la préface d'André Breton, est l'une de celle qui a subi le plus de transformations tendant

⁷³ Nous rappelons qu'il existe six versions du poème de Césaire : un pré-texte manuscrit conservé à l'Assemblée nationale et daté du 28 mai 1939, l'édition parue dans la revue *Volontés* en 1939, le fragment paru dans *Tropiques* en avril 1942, l'édition Brentano's en 1947, celle de Bordas en 1947 également, et enfin celle de *Présence Africaine* en 1956, la plus répandue de nos jours.

à en faire un texte bien différent des autres. Dans cette édition, et toujours d'après les indications de Lilian Preste de Almeida⁷⁴, les modifications majeures concernent la partie centrale du poème. Ainsi, selon que le lecteur lira, en 1947, l'édition de Brentano's ou celle de Bordas, il se retrouvera, après l'évocation de Toussaint Louverture, plongé dans deux textes à la structure différente. Lilian Preste de Almeida, toujours, nous indique l'un des changements le plus frappant et le plus significatif, celui de l'emplacement de la laisse sur la cosmogonie rêvée. En effet, dans les textes de Bordas, *Présence Africaine* et *Volontés*, ce passage arrive après toute une partie de refus et de révolte dans laquelle le poète rappelle tous les maux subis en Martinique. Ainsi, les vers : « vienne le colibri /vienne l'épervier [...] » jusqu'à « [...] viennent les loups qui pâturent dans les orifices sauvages du corps à l'heure où à l'auberge éclipique se rencontrent ma lune et ton soleil »⁷⁵ apparaissent comme un nouvel élan d'espoir et de reconstruction. En effet, les animaux cités dans ces vers ont une valeur symbolique souvent associée à la liberté comme le souligne Lilyan Kesteloot :

Le *colibri* est un oiseau presque mythique en Martinique. [...] Il apparaît fréquemment dans les contes créoles où il joue souvent [...] le rôle du petit malin contre le fort brutal et bête. Césaire reprend donc là un symbole de la défense fragile mais vaillante, qui sort de la tradition paysanne locale.⁷⁶

L'épervier, quant à lui, est signe de force et de liberté ainsi que le singe cynocéphale. Ce même passage, dans l'édition de Brentano's, vient s'intégrer cette fois-ci juste après l'épisode de l'évocation de Toussaint Louverture, c'est-à-dire dans la première partie du poème et non plus dans la deuxième. Lilian Preste de Almeida y voit une annulation de l'aspect onirique du passage pour le considérer comme une étape que le poète cherche à atteindre sans le pouvoir :

Situé à la fin des premiers mouvements, précédant la grosse fosse centrale du poème, le passage « *vienne le colibri...* » n'est plus la cosmogonie qui se réalise du point de vue onirique, comme dans *Volontés*, Bordas et *Présence Africaine*, mais la

⁷⁴ Se référer pour les détails à son article « Présentation : *Cahier d'un retour au pays natal* », in *Aimé Césaire à l'œuvre*, Marc Cheymol et Philippe Ollé-Laprune [dir.], Paris : éditions des archives contemporaines, 2010 : 101-102.

⁷⁵ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 40-41.

⁷⁶ Lilyan Kesteloot. *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*. Paris : L'Harmattan, [1983] 2008 : 80.

cosmogonie se situant encore dans l'axe du désir, désir frustré bientôt par le rappel du thème de « *l'implacable étrave* ». ⁷⁷

À l'appui de ces indications, nous serions en droit de nous demander si l'édition de Brentano's a subi des transformations influencées par le surréaliste André Breton. Lilian Preste de Almeida pense qu'il s'est écoulé trop peu de temps entre la rencontre d'André Breton et la parution du *Cahier* chez Brentano's – surtout si l'on prend également en considération le temps qu'il a fallu pour traduire en anglais un tel texte – pour que l'influence de Breton ait pu faire effet. Le changement radical du texte viendrait, toujours d'après lui, d'un événement plus capital qu'a été la rencontre de Césaire avec Haïti :

Pour expliquer Brentano's deux hypothèses sont possibles. Première hypothèse : lorsque Breton quitte la Martinique pour les Etats-Unis il emporte avec lui une nouvelle version du poème qu'il vient de découvrir à Fort-de-France. C'est peu probable. La rencontre des deux poètes à Fort-de-France est assez courte et Césaire n'a pas eu certainement le temps de reprendre de fond en comble son poème. Deuxième hypothèse : il est également possible, comme le suppose Thomas Hale d'ailleurs, que Césaire ait envoyé ou remis à son ami une autre version du *Cahier* lorsqu'il a été question de publier de nouveau son poème, accompagné cette fois-ci d'une traduction en anglais. Entre temps d'ailleurs, Césaire avait connu Haïti, pays bouleversant à plus d'un égard. N'oublions pas que Brentano's est une édition bilingue et qu'il a fallu du temps aux traducteurs pour se collecter avec ce texte terriblement difficile à rendre dans une autre langue. Il me paraît évident que la seconde hypothèse est beaucoup plus probable. ⁷⁸

De plus, nous ajouterons qu'avant d'écrire son *Cahier*, Césaire avait déjà une bonne connaissance des surréalistes et les avait lus, ce qui implique qu'il n'avait pas besoin de rencontrer André Breton pour éventuellement subir de façon consciente ou non l'influence de cette langue surréaliste.

Lilyan Kesteloot ouvre son étude linéaire du *Cahier* avec ces mots : « Ce long poème contient des passages entiers rédigés en écriture surréaliste, qui doivent être pratiquement « traduit » [...] ». ⁷⁹ Elle y note en effet des passages ou expressions qui ne sont pas sans

⁷⁷ Lilian Preste de Almeida. *Aimé Césaire : Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : L'Harmattan, coll. « Classiques francophones », 2008.

⁷⁸ *Ibid.* : 38-39.

⁷⁹ Lilyan Kesteloot. *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal*. *Op. cit.* : 14.

évoquer l'écriture surréaliste, tout en rappelant que ces parentés ne sont sûrement pas préméditées par Césaire :

Mais il est certain que le Césaire d'alors n'est pas très conscient de ces rencontres ou réminiscences de Rimbaud et des surréalistes. Dans la mesure où une démarche de l'esprit lui permet de s'exprimer, il s'en empare. C'est moins du « pillage », comme l'écrit Maryse Condé, qu'un génial bricolage. Il a besoin de construire, et se sert de tout bois. Son art, c'est d'en faire du Césaire.⁸⁰

Lilyan Kesteloot note donc deux passages particulièrement surréalistes et nous proposons dès lors d'en faire une étude approfondie afin de déceler ce qu'il reste du surréalisme, si tant est qu'il y ait du surréalisme. Notons avant toute chose que ces deux passages sont de ceux qui n'ont pas subi de changement de place entre les premières éditions et celle de Brentano's. Ce qui implique donc qu'ils aient été épargnés de toute influence surréaliste, du moins celle prétendument rattachée à la rencontre physique entre Césaire et Breton. Si traces du surréalisme il y a, elles ne pourront être dues qu'à la connaissance que Césaire avait de ce mouvement français et à son intégration, consciente ou non, dans son processus de création. Ainsi, Lilyan Kesteloot relève les deux passages suivants :

Au bout du petit matin...

Va-t'en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t'en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t'en mauvais gris-gris, punaise de moinillon.

Puis je me tournais vers des paradis pour lui et les siens perdus, plus calme que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre un fleuve de tourterelles et de trèfles de 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, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien.⁸¹

Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies, humecté de toutes les rosées. Je roulerais comme du sang frénétique sur le courant lent de l'œil des mots en chevaux fous en enfants

⁸⁰ *Ibid.* : 43.

⁸¹ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 9.

frais en caillots en couvre-feu en vestiges de temple en pierres précieuses assez loin
pour décourager les mineurs. Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas
davantage le rugissement du tigre.⁸²

Dans ces deux passages, il est en effet possible de retrouver des éléments qui ne sont pas sans rappeler l'esthétique surréaliste. Ces échos sont à la fois d'ordre idéologique et d'ordre stylistique. Ainsi, l'entrée de la première citation s'insurge contre les forces de l'autorité, témoignant de la part du poète un rejet très net – il suffit pour s'en rendre compte de s'arrêter sur le champ lexical utilisé, hautement péjoratif – des forces de l'ordre qui régissent la société. Cette opposition à l'autorité n'est évidemment pas sans rappeler les premiers combats surréalistes comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler. Toujours dans cette première citation, Césaire semble évoquer la libération du moi profond, qui pourrait rappeler la libération de l'inconscient chez les surréalistes – « [...] je délaçais les monstres [...] de mes profondeurs [...] » –. Dans les deux cas, le cheminement est avoisinant puisque tout comme les surréalistes, Césaire commence par libérer les chaînes imposées à son esprit – « je délaçais les monstres » – pour retrouver progressivement une parole cachée jusqu'alors, maintenue inaccessible par un esprit embrigadé. Néanmoins, le moi profond qui se révèle à Césaire diffère de celui que cherchent les surréalistes. En effet, en se libérant de ses chaînes, Césaire n'accède pas seulement à son inconscient mais surtout à ses racines les plus profondes, celles de l'Afrique – « j'entendais monter de l'autre côté du désastre un fleuve de tourterelles et de trèfles de savane » –. Il s'agit donc davantage d'un inconscient universel ou tout au moins lié à tous les peuples noirs. Enfin, sur le plan idéologique, la deuxième citation rappelle, comme le croyaient également les surréalistes, le pouvoir des mots sur le monde. Césaire énonce une parole performative où le mot énoncé suffit à créer son équivalent dans le monde. Toutefois, comme précédemment, il est possible de percevoir une légère différence entre les surréalistes et Césaire. Les surréalistes souhaitaient, par le biais du langage, changer le monde tandis que Césaire ne semble vouloir qu'offrir la possibilité à qui voudra l'entendre d'accéder à sa réalité qu'il entend faire bouger. Son soucis reste lié à l'Afrique comme le souligne la dernière phrase de la deuxième citation : « Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre. » Les surréalistes tout comme Césaire se soucient peu d'être compris mais Césaire émet ici une sorte d'avertissement au lecteur : rien ne sert d'aller plus loin ou de s'allier à lui si les mots restent

⁸² *Ibid.* : 20.

obscurs car cela signifie qu'il nous sera alors impossible de comprendre la raison primordiale de son combat, à savoir l'Afrique et l'identité noire. Il est possible, après coup, de lire dans cette dernière phrase une formulation de la Négritude puisque Wole Soyinka, à la conférence des écrivains africains de 1962 à Kampala⁸³, reprendra contre ce mouvement cette image du tigre en déclarant que « le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie et la dévore. » L'idéologie surréaliste peut donc éventuellement se retrouver dans les mots d'Aimé Césaire mais il n'en reste pas moins que celle-ci est réutilisée, remaniée pour répondre à un besoin, une nécessité propre au poète antillais. La question est de savoir à partir de quel degré y a-t-il encore trace du surréalisme.

Néanmoins, les éventuelles traces surréalistes ne se limitent pas uniquement à la dimension idéologique mais également à des tics stylistiques. L'image « un fleuve de tourterelles et de trèfles de savane » pourrait très bien avoir été produite par un surréaliste. On y retrouve le rapprochement d'éléments *a priori* sans lien si ce n'est celui d'ordre visuel puisque le fleuve, aussi bien que les tourterelles et les trèfles sont des étendues vastes d'une unique gamme de couleur. Mais l'image dit bien plus qu'elle pourrait en avoir l'air. En quelques mots, Césaire parvient à imaginer un univers harmonieux venant s'opposer au « désastre » énoncé juste avant et où tout repose sur la communication entre les éléments : l'eau, représentée par le fleuve, l'air par les tourterelles et la terre par les trèfles. Dans la deuxième citation, toute la partie allant de « sur le courant lent de l'œil des mots » à « en pierres précieuses » est également très surréaliste. On y retrouve l'élément aquatique comme orchestration, ou tout au moins comme point de départ, de la suite d'éléments disparates qui s'enchaînent à une vitesse alarmante et laissent présager un courant si ce n'est dévastateur, du moins rapide et incontournable. Un courant qui reconstruit aussi bien le règne animal, « chevaux », que humain, « enfants », ou encore le règne naturel, avec le « feu » de « couvre-feu » et enfin le règne minéral « pierres précieuses ». Un courant qui, encore une fois, tend à réunir différentes strates de la vie sur Terre. Lilyan Kesteloot note d'autres exemples d'expressions surréalistes qui se présentent de manière plus ponctuelle. Ainsi, peut-on lire plus loin dans le texte : « Vienne la disparition des jours de chair morte dans la chaux vive des rapaces »⁸⁴. Encore une fois, l'influence surréaliste se démarque par des images caractérisées par un rapprochement incongru : « la chaux vive des rapaces ». Mais l'image de Césaire est incisive. Elle exprime une colère brûlante, et évoque une destruction inévitable dont dépend la

⁸³ Antia Basse. *La traduction en anglais de la littérature francophone : perception du phénomène au Nigéria*. [en ligne], <http://www.erudit.org/revue/meta/1999/v44/n3/001893ar.pdf>, [réf. du 15 mars 2012].

⁸⁴ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 41.

survie de son île. Enfin, Lilyan Kesteloot note que l'expression « beau comme » que l'on retrouve dans le vers « mais est-ce qu'on tue le Remords, *beau comme*⁸⁵ la face de stupeur d'une dame anglaise qui trouverait dans sa soupière un crâne de Hottentot ? »⁸⁶ est typiquement surréaliste. Il est vrai qu'il est possible de retrouver cette formule, plus particulièrement dans l'œuvre poétique d'André Breton, à plusieurs reprises dans des textes parus avant la première publication du *Cahier*. Ainsi, dans *Clair de terre* peut-on lire « Une jeune fille nue aux bras d'un danseur *beau et cuirassé comme*⁸⁷ saint Georges »⁸⁸, dans *Violette Nozières*, André Breton écrit : « Tonnelle *belle comme*⁸⁹ un cratère »⁹⁰, dans *Poème prophétique* : « La femme que j'aimerai *belle comme*⁹¹ un troupeau d'antilopes »⁹² et dans le poème inédit *Lyons-la-forêt terre du crime...* : « C'est que j'aime les réverbères *beaux comme*⁹³ le viol »⁹⁴. Nous ne prétendons pas établir une liste exhaustive de l'apparition de cette formule dans l'œuvre d'André Breton. Néanmoins, nous pouvons confirmer qu'elle apparaît de façon périodique tout en modulant quand même l'affirmation de Lilyan Kesteloot. Ces quelques apparitions de la formule « beau comme » ne suffisent pas à en faire une expression caractéristique du style surréaliste. En effet, elle reste assez rarement utilisée et n'apparaît pas de manière assez systématique dans l'œuvre d'autres surréalistes.

Le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire est donc parsemé d'éléments qui peuvent rappeler le surréalisme bien qu'à chaque fois ces prétendues influences, conscientes ou non, semblent avoir été réinvesties par le jeune poète pour servir un imaginaire dont la direction paraît bien préétablie. Contrairement aux surréalistes, en effet, l'idéologie de la libération de son esprit, de l'opposition contre l'ordre établi et du pouvoir des mots est tournée vers un seul et même objectif : le retour aux sources, à l'Afrique pour une meilleure libération de l'être noir. Les images dites surréalistes elles-mêmes sont réfléchies. Césaire a pensé son idée par le biais de structures surréalistes qui lui permettent de rendre compte de ce qu'il attend de ses mots et du lecteur. Ces images restituent son désir de retrouver une harmonie des éléments, un retour à une communication efficace entre ceux-ci afin de modifier le monde.

⁸⁵ C'est nous qui soulignons.

⁸⁶ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 20.

⁸⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸⁸ André Breton. « Clair de terre », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 169.

⁸⁹ C'est nous qui soulignons.

⁹⁰ André Breton. « Violette Nozières », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 220.

⁹¹ C'est nous qui soulignons.

⁹² André Breton. « Poème prophétique », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 618.

⁹³ C'est nous qui soulignons.

⁹⁴ André Breton. « Lyons-la-forêt terre du crime... », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 633.

Nous pensons que le *Cahier d'un retour au pays natal*, pensé dans sa globalité avant la rencontre physique entre Breton et Césaire, ne peut pas être le reflet d'une influence effective du surréalisme, même si un lecteur averti ne peut s'empêcher d'établir, par moments, un parallèle entre ce long poème et quelques-unes des caractéristiques surréalistes. Néanmoins, il offre un bon point de départ pour observer s'il y a ou pas de différences notables avec le recueil *Les Armes miraculeuses* et si celles-ci peuvent être attribuées, de manière plus probante à l'influence surréaliste.

Les Armes miraculeuses : le surréalisme conscient ?

Les chercheurs s'accordent en général à penser que si influence surréaliste il y a dans *Le Cahier d'un retour au pays natal*, elle ne peut être qu'inconsciente ou tout au moins non significative. *Les Armes miraculeuses* marquent un tournant de ce côté-là. En effet, quelques-uns des poèmes de ce recueil émanent de la revue *Tropiques* dont nous savons à présent qu'elle a plus que largement ouvert ses portes au mouvement surréaliste. Nous l'avons également déjà expliqué, certains poèmes du recueil ont également été dédiés à des auteurs surréalistes, André Breton et Benjamin Péret. C'est pourquoi nous proposons d'étudier cet ouvrage, en regard du *Cahier d'un retour au pays natal*, afin de voir s'il contient davantage de marques surréalistes.

Avec les *Armes miraculeuses*, Césaire se réinscrit dans une forme plus habituelle du texte poétique, composant son recueil de plusieurs poèmes généralement assez courts, n'excédant pas dans tous les cas les cinq ou six pages. Le recueil marque également un retour à la forme du vers bien qu'il puisse arriver encore que Césaire reprenne la forme du poème en prose. Bon nombre de clins d'œil directs au surréalisme sont visibles. Parmi ceux déjà évoqués : le poème « Tam-tam I » est dédié à Benjamin Péret et « Annonciation » à André Breton. Ils témoignent donc d'un lien affirmé entre Césaire et ces deux poètes alors surréalistes. Le titre du poème « Cristal automatique » paraît évidemment évoquer la technique de l'écriture chère aux surréalistes. En regard à ce parallèle, l'utilisation de l'expression « clair de la terre »⁹⁵ dans ce même poème pourrait être vue comme une allusion au recueil d'André Breton *Clair de terre*. La structure du poème tend d'ailleurs à faire croire à une écriture automatique. Le poète enchaîne les vers les uns à la suite des autres sans aucune

⁹⁵ Aimé Césaire. « Cristal automatique », in *La Poésie. Op. cit.* : 102.

marque de ponctuation imposant au lecteur d'opérer sa propre décomposition du poème. Cette forme du poème est un leitmotiv dans le recueil – il suffit pour s'en rendre compte de se référer aux poèmes « phrase », « Les Armes miraculeuses », « la forêt vierge », « prophétie », « débris » et « l'irréparable » –. Dans tous les cas, nous observons ce même double jeu d'une apparente déstructuration du poème qui n'est pas sans évoquer la stylistique surréaliste et plus particulièrement les poèmes de Picasso dont en voici un extrait :

Langue de feu évente sa face dans la flûte la coupe qu'en lui chantant rouge le coup
de poignard du bleu si enjoué qui assis dans l'œil du taureau inscrit dans sa tête
ornée de jasmins attend que la voile enfle le morceau de cristal que le vent
enveloppé dans la cape du *mandoble* dégoulinant de caresses distribue le pain à
l'aveugle et à la colombe couleur lilas [...] ⁹⁶

Il apparaît très clairement que le poème est basé sur une succession de mots qui n'ont de prime abord aucun lien logique entre eux. Le lecteur est libre de construire son propre sens en déterminant ses passerelles entre les mots. Tout comme Picasso, donc, Césaire offre au lecteur des poèmes basés sur le même système de succession de mots et de pensées :

allo allo encore une nuit pas la peine de chercher c'est moi l'homme des cavernes il
y a les cigales qui étourdissent leur vie comme leur mort il y a aussi l'eau verte des
lagunes même noyé je n'aurai jamais cette couleur-là pour penser à toi j'ai déposé
tous mes mots au mont-de-piété un fleuve de traîneaux de baigneuses dans le
courant de la journée blonde comme le pain et l'alcool de tes seins allo allo je
voudrais être à l'envers clair de la terre le bout de tes seins a la couleur et le goût de
cette terre-là [...] ⁹⁷

Néanmoins, il est plus aisé de déterminer un sens, ne serait-ce que parce que Césaire marque lui-même les temps de pause par l'introduction d'un rythme apparent. Nous retrouvons ici l'esprit de l'art négro-africain tel que le décrivait Senghor. Ainsi, le poème « Cristal automatique » est pourvu de quatre niveaux rythmiques. Un premier vient déterminer ce qui pourrait correspondre à une strophe avec la répétition du « allo allo » – trois fois en tout dans le poème –. Le deuxième pourrait délimiter des vers avec la récurrence de

⁹⁶ Pablo Picasso. « Version du 28 novembre 1935 », in *La Poésie surréaliste*, Jean-Louis Bédouin. *Op. cit.* : 277.

⁹⁷ Aimé Césaire. « Cristal automatique ». *Op. cit.* : 102.

formules introductives comme « il y a » – quatre fois en tout – ou « c'est toi » qui apparaît à la fin :

c'est toi ô absente dans le vent et baigneuse de lombric quand viendra l'aube c'est
toi qui poindras tes yeux de rivière sur l'émail bougé des îles et dans ma tête c'est
toi le maguey éblouissant d'un ressac d'aigles sous le banian⁹⁸

Le troisième concerne les mots situés à l'intérieur de syntagmes faisant sens et qui peuvent être répétés plus loin dans le poème soit de façon très rapprochée soit de façon plus distante. Ainsi les mots « couleur » et « terre » apparaissent chacun deux fois, avec un écart très restreint, dans l'extrait cité plus haut. Le mot « baigneuse », quant à lui, est présent au début du poème – dans le premier extrait – et à la fin – dans l'extrait cité juste précédemment –. Enfin, un quatrième rythme, plus faible, est souligné par le son des mots. Il est particulièrement frappant dans l'expression « comme le pain et l'alcool de tes seins ». Ces mêmes procédés se retrouvent donc dans tous les poèmes en prose du recueil de Césaire qui, bien que dépourvus de ponctuation et donc de structure apparente, n'en restent pas moins pensés et organisés, trop organisés pour n'être que l'empreinte du surréalisme.

Nous retrouvons également, à l'image de ce qui est déjà perceptible dans *Le Cahier*, des expressions qu'un surréaliste aurait pu revendiquer. Le retour du « beau comme » dans « L'irréremédiable » : « C'en est fait Beau comme le jour qui n'a plus que trois jours de vivres dans les soutes de l'avenir »⁹⁹ pourrait en être un signe tout comme la formule « d'abstraction séduite »¹⁰⁰ dans « Batouque » pourrait évoquer l'attachement qu'avaient les surréalistes à détourner les expressions. Le lecteur accroche en effet sur la formulation de Césaire s'attendant à lire « réduite » à la place de « séduite » tout comme il a pu être surpris en lisant chez André Breton : « Il va venir le messie du bois mesdames / Il n'a pas passé par ici »¹⁰¹. C'est néanmoins dans un poème tel que « Avis de tir » que nous retrouvons le plus d'expressions que nous pourrions qualifier de surréalistes. Nous pouvons y lire une succession de descriptions du poète qui n'est pas sans rappeler la forme syntaxique qu'André Breton lui-même avait utilisé dans son poème « Union libre » que nous avons étudié précédemment. Voyons les mots de Césaire :

⁹⁸ *Ibid.* : 102.

⁹⁹ Aimé Césaire. « L'irréremédiable », in *La Poésie. Op. cit.* : 139.

¹⁰⁰ Aimé Césaire. « Batouque », *Ibid.* : 126.

¹⁰¹ André Breton. "Poème prophétique", in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 618.

mes mains piquées aux buissons d'astres mais cueillies d'écumes
 délaçant avant le temps
 le corsage des verrous
 et la foudroyante géométrie trigonocéphale*
 pour mon rêve en jambes de montre en retard
 pour ma haine de cargaison coulée
 pour mes 6 arbres géants de Tasmanie
 pour mon château de tête en Papouasie
 pour mes aurores boréales mes sœurs mes bonnes amies
 pour mon amie ma femme mon otarie¹⁰²

Le poète enchaîne, tout comme André Breton le faisait dans « Union libre », une succession de syntagmes nominaux où chaque élément est suivi d'un complément du nom qui vient le déterminer de façon souvent assez surprenante. Ce même procédé se retrouve dans « pur-sang » :

ô Chimborazo violent
 prendre aux cheveux la tête du soleil
 36 flûtes n'insensibiliseront pas les mains d'arbre à pain
 de mon désir de pont de cheveux sur l'abîme
 de bras de pluie de sciure de nuit
 de chèvres aux yeux de mousse remontant les abîmes sans rampe
 de sang bien frais de voilures au fond du volcan des lentes termitières¹⁰³

Le poème « Tam-tam de nuit » pose la question de la parenté du style de Césaire. Le titre, en effet, laisse à penser un lien renoué avec l'Afrique, bien que le poème dédié à Benjamin Péret s'intitule également « Tam-tam I ». Césaire tend-il à associer le surréalisme aux racines africaines ? Après tout, Le tam-tam est l'image, selon Lilyan Kesteloot, de « l'agressivité révolutionnaire du Nègre »¹⁰⁴ dans l'œuvre d'Aimé Césaire. Toujours est-il que ce poème est peut-être l'un de ceux qui paraît le plus surréaliste :

train d'okapis facile aux pleurs la rivière aux doigts charnus
 fouille dans le cheveu des pierres mille lunes miroirs tournants
 mille morsures de diamants mille langues sans oraison

¹⁰² Aimé Césaire. « Avis de tir », in *La Poésie. Op. cit.* : 69.

¹⁰³ Aimé Césaire. « pur-sang », in *La Poésie. Op. cit.* : 75-76.

¹⁰⁴ Lilyan Kesteloot. *Anthologie négro-africaine*. Paris : EDICEF, 1992 : 94.

fièvre entrelacs d'archet caché à la remorque des mains de pierre
 chatouillant l'ombre des songes plongés aux simulacres de la mer¹⁰⁵

Néanmoins, il est également possible d'y retrouver ce que Senghor aurait attribué à l'art négro-africain, cette aptitude à marier l'image et le rythme : répétition de sons comme les sons sifflants des deux derniers vers, de mots – « pierres » –, des champs lexicaux organisés de sorte que les mots, à bien y regarder semblent se faire écho : la « rivière » peut renvoyer à la fois à la « mer » comme aux « diamants » si nous prenons son sens figuré, les « mains » et les « doigts » se répondent également et paraissent indispensables pour la manipulation de l'« archet ». Surréaliste ou poète négro-africain, Césaire semble s'arranger pour concilier les deux de telle sorte qu'il soit impossible de démêler l'un de l'autre.

Les Armes miraculeuses, c'est aussi des parentés thématiques avec les surréalistes. Cela se retrouvait déjà un peu dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, mais il semblerait que ce soit plus présent dans ce deuxième recueil d'Aimé Césaire. L'idée du pouvoir du mot poétique sur le monde se trouve renforcée. La parole du poète semble se suffire à elle-même pour construire voire reconstruire le monde selon ses aspirations :

et je dis
 et ma parole est paix
 et je dis et ma parole est terre
 et je dis¹⁰⁶

Encore une fois, le poète n'a qu'à dire pour donner une réalité aux choses. La thématique du langage se retrouve également dans « L'Irrémédiable » :

C'en est fait les mots ont perdu leurs arêtes les mots sont polis car sans besoin les
 mots évitent de se froisser les mots jouent une moisson où il n'y a de place ni pour
 vaincu ni pour vainqueur
 Les mots se dépassent c'est bien vers un ciel et une terre que le haut et le bas ne
 permettent pas de distraire¹⁰⁷

Les mots acquièrent ici un pouvoir utopique. Le poète construit à travers eux un monde idéal où chacun pourrait trouver sa place sans avoir à diminuer celle de l'autre. Un peu

¹⁰⁵ Aimé Césaire. « Tam-tam de nuit », in *La Poésie. Op. cit.* : 100.

¹⁰⁶ Aimé Césaire. « Pur-sang ». *Op. cit.* : 81.

¹⁰⁷ Aimé Césaire. « L'Irrémédiable ». *Op. cit.* : 141.

à l'image des surréalistes, Césaire réclame, via le langage, l'abolition des frontières, mais non plus tant celles du rêve et de l'éveil ou encore de la raison et de la folie, mais celles des catégories sociales. D'où sa propension à réclamer la révolte comme dans « Prophétie » :

La fumée se précipite en cheval sauvage sur le devant de la scène ourle un instant la
lave de sa fragile queue de paon puis se déchirant la chemise s'ouvre d'un coup la
poitrine et je la regarde en îles britanniques en îlots en rochers déchiquetés se fondre
peu à peu dans la mer lucide de l'air
où baignent prophétiques
ma gueule
ma révolte
mon nom¹⁰⁸

Le poète se fait porte-parole d'un monde à changer, d'une révolte à venir et dûment attendue. La recherche d'un état second situé entre la veille et le sommeil dans « Débris » est quant à elle on ne peut plus surréaliste :

merde entre veille et sommeil de sensitive moi debout dans les champs du sang et du
couchant tapant leurs chansons d'hernandia sonora*¹⁰⁹

Cet état semble tout d'abord négatif comme en témoignent les termes péjoratifs : « merde », « sang », « couchant », « tapant ». Ces trois derniers termes se répondent d'ailleurs phonétiquement avec la répétition de la voyelle nasalisée /ã/. L'état de veille et de sommeil fait tout d'abord fuir. Il correspond à un espace géographique qui paraît en décomposition et en stagnation. En revanche, dans cet extrait :

[...] le vent la poche pleine de naufrages à la bouche de source aussi fraîche que ta
pensée que je perds et que je traque entre veille et sommeil¹¹⁰

cet état devient un moyen ou un outil, un peu comme pour les surréalistes, qui permet au poète d'accéder à des réalités qui lui échappent. Mais ces réalités sont peut-être plus ancrées dans la vie quotidienne que celles que les surréalistes français recherchaient. Elles sont celles

¹⁰⁸ Aimé Césaire. « Prophétie ». *Op. cit.* : 99.

¹⁰⁹ Aimé Césaire. « Débris », in *La Poésie. Op. cit.* : 106.

¹¹⁰ *Ibid.* : 107.

d'un combat d'un homme pour toute une civilisation, celles d'un homme qui tente de modifier une conscience universelle :

A mesure que se mourait toute chose,
Je me suis, je me suis élargi – comme le monde –
et ma conscience plus large que la mer !
Dernier soleil.
J'éclate. Je suis le feu, je suis la mer.
Le monde se défait. Mais je suis le monde.¹¹¹

La conscience d'Aimé Césaire, et nous atteignons là quelque chose qui dépasse absolument l'esprit surréaliste, est universelle aussi bien dans le sens où elle embrasse tout élément naturel – « Je suis le feu, je suis la mer » – que dans le sens où elle réunit les peuples – « je suis le monde » ou encore « ma conscience plus large que la mer » – et qui semble le conduire à aller au-delà des Antilles et de la Martinique, à élargir son champ d'action.

Du *Cahier d'un retour au pays natal aux Armes miraculeuses*, la plume d'Aimé Césaire a, en toute logique, évolué en s'affirmant dans ses choix. La référence au Surréalisme est assumée et explicitée, ses procédés sont réutilisés de façon plus visible et régulière. Néanmoins, cette signature surréaliste tend à s'effacer pour laisser place à ce qui singularise l'écriture césairienne. De la technique de l'écriture automatique, Césaire n'en retient que la force des images, la puissance des successions de syntagmes *a priori* indépendants, la confrontation du lecteur à l'obligation de mettre en place son propre système de compréhension et d'interprétation. De ces procédés, le poète remanie sa langue pour organiser sa pensée, pour mener ses poèmes là où il entend conduire le lecteur. La force de Césaire est donc, tout en gardant cette forme presque abstraite et hermétique de l'écriture surréaliste, de parvenir à créer des poèmes où tout est en réalité pensé et organisé dans un but, un sens bien précis et prédéfini.

L'influence stylistique surréaliste peut donc être très trompeuse. Tout comme lorsque nous avons mis en parallèle les poèmes de Léopold Sédar Senghor et celui d'André Breton, nous constatons encore une fois avec Aimé Césaire que la similitude avec le Surréalisme n'est en faite qu'apparente. En regardant plus attentivement la forme et le fond du texte, il ne reste du surréalisme que des procédés somme toute assez superficiels, ceux concernant l'agencement des mots entre eux, la découverte de possibilités de mariages infinis pour créer

¹¹¹ Aimé Césaire. « Pur-sang ». *Op. cit.* : 80.

de nouveaux sens et de nouvelles réalités. Mais la base du poème, sa structure et la façon dont il est pensé sont différentes.

Il n'est donc possible de parler d'influences poétiques, dans ces cas-là, qu'avec beaucoup de précautions. Qu'il s'agisse de la place de l'influence de l'art négro-africain chez les surréalistes ou de celle du Surréalisme chez les poètes négro-africains que sont Césaire et Senghor, celle-ci semble difficile à déterminer avec exactitude. Faut-il voir réellement chez les Surréalistes une influence négro-africaine ou une influence des précurseurs des surréalistes tels que les dadaïstes ? Pour Senghor et Césaire, il est vrai que certains procédés ne sont pas sans évoquer ceux qu'utilisaient les surréalistes eux-mêmes, mais les similitudes sont-elles plus significatives que les différences ?

L'influence poétique est donc une affaire de détails. Elle est palpable, le lecteur est autorisé à établir des passerelles entre deux textes s'il est frappé par une certaine ressemblance, mais elle n'est pas déterminante puisqu'elle n'est pas entièrement mesurable.

Nous avons constaté, dans notre première partie, que le concept de surréalisme africain ne pouvait s'appréhender qu'à sa mise en parallèle avec le surréalisme français, même s'il s'en démarquait en de nombreux points. En effet, le rapprochement premier entre l'écriture surréaliste et l'écriture africaine a été amorcé par des similitudes remarquées par les critiques. Rapprochement à la fois avéré et démenti par les auteurs noirs concernés, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Il en ressort, dans les deux cas, une connaissance indiscutable de ce mouvement français par ces écrivains noirs. Or, qui dit connaissance dit obligatoirement prise de position par rapport à ce savoir : rejet, assimilation, interprétation, adaptation. Tous ces positionnements sont le reflet d'une certaine forme d'influence plus ou moins marquée, consciente et assumée. C'est pourquoi, à travers l'interrogation de la notion d'influence, nous avons voulu essayer d'évaluer la part que celle-ci prenait plus particulièrement dans les écrits de Léopold Sédar Senghor et ceux d'Aimé Césaire. Lesquels s'expriment fréquemment sur le surréalisme français, à la différence d'Olympe Bhély-Quenum et de Tchicaya U Tam'si. Toujours dans une optique de double échange entre les deux continents – Afrique et Europe –, nous avons également cherché à observer la place de l'imaginaire africain dans les textes surréalistes français. Il semblerait donc que la notion d'influence, du moins chez Césaire et plus encore chez Senghor, ne soit toujours perçue que dans une acception limitée : celle de l'influence poétique ou autrement dit stylistique voire esthétique. Or, sur ce plan-là, il est vrai que, dans un cas comme dans l'autre, si de nombreuses similitudes formelles et stylistiques

sont apparentes et indéniables, il n'est pas sûr que les différences qui persistent ne soient pas les éléments les plus importants. Le caractère négro-africain du style de Breton et de Soupault est sans doute plus le fait d'un héritage dadaïste ou de coïncidences que celui d'une influence directe de l'art négro-africain. D'ailleurs, l'imaginaire africain, de manière générale, ne semble pas influencer de façon notable la production surréaliste, sauf peut-être pour Michel Leiris et Philippe Soupault. Du côté des poèmes africains, les traces surréalistes sont très probablement inconscientes pour la majeure partie tout au moins, et ne deviennent « surréalistes » que parce que le critique est frappé par les ressemblances. Cependant, le recueil *Les Armes miraculeuses* de Césaire, composé de poèmes écrits dans une période où le poète était très proche de l'esthétique du groupe français, témoigne de cette capacité d'appropriation des caractéristiques du mouvement pour les adapter à des objectifs et à une esthétique personnelle. Sauf quand elle est explicitement revendiquée, l'influence poétique ne prend surtout forme que dans l'esprit du critique qui renforce lui-même des passerelles préexistantes. Plus facile à démontrer, ce que nous appelons l'influence éditoriale atteste de la rencontre entre les mondes noirs et les intellectuels parisiens. Une rencontre conséquente puisqu'elle a influencé la réception des poètes noirs en Occident tout comme elle a permis au Surréalisme de conquérir de jeunes intellectuels noirs venus d'horizons variés. Un tel cheminement s'est effectué par le biais de publications au sein des revues des uns et des autres, de préfaces, de conférences ou d'articles.

Influence poétique, influence éditoriale ou influence de l'imaginaire sont trois des grandes catégories que l'influence peut occuper, tout comme influence par exclusion, par appropriation, consciente ou non, héritée, sont des formes qu'elle peut prendre. Tout cela nous conduit à conclure qu'elle s'avère difficile à cerner avec exactitude mais que son étude permet de confronter avec le plus de précision et le plus de précaution possible les textes concernés.

Maintenant qu'ont été dégagés les problèmes de terminologie et d'influence, nous souhaitons justement confronter les textes et les témoignages sur de grands thèmes chers aux surréalistes français. Car si le surréalisme africain est apparenté, d'une façon ou d'une autre, à ce mouvement, il doit également en rester des traces sur le traitement de thèmes développés par le groupe parisien tels que : la femme, l'amour, le rêve mais aussi la poésie et les notions d'espace-temps. À moins que cette fois-ci, ce soit le mouvement surréaliste qui ait puisé dans les traditions africaines.

III. Comparaison de la poétique et de l'imaginaire chez les surréalistes français et les écrivains noirs

Le surréalisme français possède des éléments caractéristiques identifiables qui sont, entre autres, le choix d'une expression poétique qui s'inscrit dans un rapport révolté à la langue, une inscription dans une conception spécifique des notions de l'espace et du temps, un imaginaire marqué par la femme et par l'amour, ainsi qu'un tout nouvel intérêt poétique pour le rêve. C'est sur ces éléments en particulier que nous allons à présent nous concentrer. Leur étude se fera en regard de leur traitement, ou non traitement, dans l'écriture des écrivains noirs de notre corpus afin d'analyser si, au-delà d'une apparente ressemblance, il est également possible de trouver des similitudes en profondeur. Il est vrai que les précédentes études de texte ont déjà révélé des indices puisque chaque fois, l'apparente ressemblance nous conduisait à souligner des différences de fond. Mais nous souhaitons désormais vérifier cela de façon plus systématique.

1. Esthétique surréaliste et esthétique africaine : la question du genre et de la langue

Les surréalistes mettent incontestablement à l'honneur la poésie comme expression de leur révolte. Mais, comme nous avons pu le constater tout au long de cette étude, elle n'est pas l'unique création des surréalistes. De même, les écrivains noirs de notre corpus n'ont pas écrit que de la poésie. Le passage d'un genre à l'autre – poésie, théâtre, texte en prose – chez les surréalistes français et chez les écrivains noirs prend-il la même valeur ? Choisit-il une même échelle de degré ? L'esthétique créatrice qui sous-tend ces différentes créations est-elle identique ? Prend-elle le même chemin ? Enfin, le matériau de production est-il pareillement façonné ? En somme, la question est de savoir si le traitement poétique des surréalistes français peut réellement rencontrer, à un moment donné, celui des écrivains noirs qui nous occupent.

a. De la poésie à la prose : quelle forme pour quelle expression ?

Il importe de bien comprendre dans quelle mesure chaque mode d'expression implique un discours ou un public différent. Si la poésie, tant valorisée par les surréalistes français et la majeure partie de nos écrivains noirs, avait permis de répondre à ce que les uns et les autres souhaitaient exprimer, alors il n'aurait pas été nécessaire de recourir à d'autres formes. Or, nous constatons que André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Michel Leiris, Aimé Césaire et Tchicaya U Tam'si, comptent dans leur production, outre de nombreux poèmes, des pièces de théâtre et/ou des romans. Preuve qu'à un moment donné, un besoin s'est fait ressentir d'exprimer autre chose, ou de s'exprimer autrement. À quoi ce besoin correspond-il ?

La poésie : expression privilégiée

Incontestablement, la poésie est le genre privilégié, non seulement des surréalistes français mais aussi de nos trois poètes noirs, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Tchicaya U Tam'si.

Sans surprise, puisque nous avons déjà pu l'évoquer, la poésie chez les surréalistes français permet l'expression d'une révolte, d'une opposition aux systèmes mis en place par la société, d'un refus de tout cet ensemble préréglé. Ainsi, André Breton écrit-il :

[...] il ne saurait être de salut dans la poésie qui ne *chante* pas. [...] Passé outre à cette première condition, absolument nécessaire et non suffisante, la poésie digne de ce nom s'évalue au degré d'abstention, de *refus* qu'elle suppose et ce côté négateur de sa nature exige d'être tenu pour constitutif [...].¹

La poésie, pour André Breton, se définit avant tout par trois termes qui rendent indiscutable son ancrage dans l'opposition : « abstention », « refus » – en italique dans le texte, ce qui tend à marquer, de la part de l'auteur, une certaine insistance sur cette notion, placée ainsi comme primordiale –, et « côté négateur ». Bouleverser les idées reçues, recréer

¹ André Breton. « Martinique, charmeuse de serpents ». *Op. cit.* : 403.

les valeurs et abolir les frontières, cette idée du refus des choses telles qu'elles sont, c'est aussi ce que semble retenir Michel Leiris de son passage parmi les surréalistes :

Dans le surréalisme, ce qui m'attira d'emblée, et que je n'ai jamais renié (même si j'ai rejeté littérairement l'abandon à l'automatisme et me défie de plus en plus d'un merveilleux trop aisément trituré), c'est la volonté qui s'y manifestait de trouver dans la poésie un système total : sous une forme propre à nourrir l'imagination, le beau, le bien, le vrai, rebrassés dans l'irrespect des idées reçues et décoiffés des majuscules qui les posent en grands principes figés.²

La poésie surréaliste est donc révolte. Elle s'insurge et participe au réveil des consciences. Réveil qui ne peut s'accomplir qu'en commençant par celui du poète lui-même comme le souligne Germaine Bree :

[...] pour le poète surréaliste, la position du moi a changé par rapport au poème. La fin de l'activité poétique, et non son origine, réside dans la révélation, la libération, d'un moi inconnu et le dévoilement simultané du monde qu'il habite à la lumière du langage.³

Aimé Césaire semble attribuer à la poésie cette même fonction révélatrice de soi :

La poésie révèle l'homme à lui-même. Ce qui est au plus profond de moi-même se trouve certainement dans ma poésie. Parce que ce « moi-même », je ne le connais pas. C'est le poème qui me le révèle et même l'image poétique.⁴

Il en fait même le principe premier de la poésie lorsque dans *Tropiques* il écrit :

Première proposition. La poésie est cette démarche qui par le mot, l'image, le mythe, l'amour et l'humour m'installe au cœur vivant de moi-même et du monde.⁵

² Michel Leiris. *La règle du jeu, 3 : Fibrilles. Op. cit.* : 253.

³ Germaine Bree. *Op. cit.* : 217.

⁴ Aimé Césaire. *Nègre je suis, nègre je resterai - entretiens avec Françoise Vergès. Op. cit.* : 47.

⁵ Aimé Césaire. « Poésie et connaissance », *Tropiques n°12 janvier 1945* : 169. *Op. cit.*

Chez Senghor également, la poésie passe par l'étape de l'intériorité mais il s'agit cette fois, non pas tant de se (re)découvrir que de s'extérioriser pour marquer sa présence dans le monde :

Celle-ci [la poésie] se veut, avant tout, expression de l'être intérieur. Loin d'être un pur ornement, l'image senghorienne se veut enracinée dans une parole oraculaire comme celle du mythe, se veut symbole, vision exploratoire de l'univers.⁶

En cela, Tchicaya U Tam'si se rapproche davantage de la pensée césairienne. La poésie a également, pour lui, une fonction révélatrice de soi. Dans son interview avec Mohamed Bahri, Tchicaya U Tam'si, après avoir avoué qu'il ne se reconnaîtrait pas sur une photographie, répond à l'étonnement du journaliste par ces mots :

Je crois que c'est cela l'exercice poétique, cette recherche de soi-même alors que ce que l'on recherche en soi fuit tout le temps. On commence parce qu'un mot vous a surpris, débusqué, et qu'on cherche la texture de ce mot, sans amplitude, on prend ce qu'on peut trouver, et le reste est parti avec une sorte de fulgurance terrible. Donc, on n'arrive jamais à se cerner soi-même.⁷

Tchicaya U Tam'si, en revanche, échappe à cette idée d'une poésie englobante et totalisante. Si Aimé Césaire parvenait à découvrir son moi profond à travers l'acte poétique, Tchicaya U Tam'si, lui, évoque l'existence d'une part de soi et du monde qui reste éternellement insaisissable car le chemin suivi lors d'un poème laisse dans l'ombre, ou laisse s'échapper, tout un autre pan de la réalité.

Ce qui jusqu'alors tendait à assimiler l'écriture surréaliste à l'écriture négro-africaine s'avère être, dans le cadre de la production poétique surréaliste, la mise en forme de cette part abnégationniste de la poésie. Jean-Claude Michel, pour la décrire, utilise également cette idée de refus :

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

⁶ Geneviève Lebaud-Kane. *Imaginaire et création : dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*. Paris : L'Harmattan, 1995 : 91.

⁷ Tchicaya U Tam'si. « Introduction », in *Arc musical précédé de Épitomé*. *Op. cit.* : 27.

vraiment surréaliste, on ne trouve pas d'enchaînement logique des idées de l'écriture courante. Le poème typiquement surréaliste se présente d'habitude comme une succession de propositions juxtaposées, génératrices d'images, mais sans lien grammatical logique ; des suites de mots ou d'adjectifs accolés ou réunis par des propositions, sans structure syntaxique définie, qui évoquent des métaphores ; des comparaisons insolites de termes associés souvent par la jonction *comme* qui font images... Cette rupture avec la tradition est encore accentuée par l'absence de rimes, de métriques et le plus souvent de ponctuation.⁸

Dans le fond comme dans la forme, la poésie, telle qu'elle est exploitée par les surréalistes français tend donc à se faire la médiatrice d'un esprit de refus de l'ordre établi et des valeurs qui forgent la société française. Pour exprimer leur désaccord, leur refus d'adhérer à ces valeurs, les surréalistes usent de la poésie, l'un des genres le plus significatif de la culture littéraire française et peut-être aussi l'un des genres le plus marqué par les règles – métrique, versification, forme, etc. –, en la libérant justement de toutes ces règles qui la gangrènent comme les valeurs inculquées par la société française pourrissent l'esprit de ce peuple. En somme, la poésie surréaliste est, sans grande surprise après tout, ce que nous avons pu relever dans les parties précédentes, l'expression d'une quête de la liberté. Claude Abastado a synthétisé cette idée à merveille dans son *Introduction au surréalisme* :

La poésie est l'insoumission absolue, venue du plus profond du désir.⁹

Avec Césaire et Senghor, s'il est vrai que la poésie permet l'expression d'une révolte liée à la condition du Noir, elle exprime avant tout un besoin de retourner au dialogue ancestral avec l'univers, la nature. C'est ce qui ressort des discours critiques de Geneviève Lebaud-Kane et de René Hénane, respectivement sur Léopold Sédar Senghor :

Pour L.S. Senghor, la parole poétique, loin de forger des rapports purement subjectifs et imaginaires, ne fait qu'exprimer, révéler les analogies qui tissent la trame secrète de l'univers.¹⁰

et sur Aimé Césaire :

⁸ Jean-Claude Michel. *Les écrivains noirs et les surréalistes. Op. cit.* : 76-77.

⁹ Claude Abastado. *Introduction au surréalisme. Op. cit.* : 58.

¹⁰ Geneviève Lebaud-Kane. *Op. cit.* : 93.

Ainsi, la poésie césairienne, habitée par une quête éperdue de l'universel, évasion qui projette vers un monde qui dépasse la dimension humaine, le monde cosmique, le monde tellurique au sein desquels il recherche une parentèle. Cette quête obéit à la loi morale aux normes de laquelle se soumet le poète, à savoir retrouver le legs ancestral des parentés originelles, loi morale qui transparaît dans toute l'œuvre avec une aveuglante clarté : se retrouver par le saut dans l'universel.¹¹

Dans les deux cas, nous comprenons que la notion d'universel est à prendre, certes au sens humain mais aussi et surtout au sens presque cosmique. C'est l'univers, en tant qu'espace constituant notre environnement de vie, qui est mis à l'honneur dans la poésie césairienne et senghorienne.

Alors qu'André Breton offrait une définition de la poésie dans son *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, définition en réalité multiple puisqu'il fait se succéder diverses citations dont l'une des siennes :

Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve... Au procès immémorialement intenté par la connaissance rationnelle à la connaissance intuitive, il lui appartiendra de produire la pièce capitale qui mettra fin au débat. L'opération poétique, dès lors, sera conduite au grand jour.¹²

Les poètes noirs, tout comme Michel Leiris d'ailleurs, semblent s'accorder sur une impossibilité à définir la poésie. Michel Leiris écrit de façon on ne peut plus explicite dans son journal le 14 décembre 1922 :

La poésie n'est pas définissable, car elle est partout. Elle est partout parce qu'elle est en nous.¹³

Nous retrouvons l'idée, développée précédemment par Césaire, Senghor et U Tam'si, d'une poésie intérieure. Une poésie, impossible à délimiter, et donc à définir, c'est également ce que semble penser Tchicaya U Tam'si lorsqu'il répond à Mohamed Bahri :

¹¹ René Hénane, « Le poète et l'universel : métamorphose de l'homme », in *Aimé Césaire, le legs*, Annick Thébia-Melsan [dir.]. Paris : Argol, 2009 : 146.

¹² André Breton, Paul Éluard. « Dictionnaire abrégé du surréalisme », [1938], in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 853.

¹³ Michel Leiris. *Journal : 1922-1989. Op. cit.* : 28.

[La poésie] ne cède en rien aux autres corps de métiers... Est-ce que les maîtres-maçons ne sont pas des poètes ? Ceux qui ont érigé les cathédrales... Qu'est-ce que la poésie, je ne saurais le dire. Mais je crois que c'est une chose dont nous avons tous besoin. Alors, qu'on soit ouvrier ou ingénieur, peut-être le geste est-il prosaïque, mais le fond en lui-même n'est-il pas exaltant, poétique ?¹⁴

Tout comme Michel Leiris, Tchicaya U Tam'si reconnaît en la poésie sa capacité à être présente partout, partout en nous, c'est-à-dire en chaque être humain. Elle prend avec Tchicaya U Tam'si une dimension physique qui ne transparait pas forcément dans le discours de Michel Leiris. La poésie devient donc une entité insaisissable, dans les mots, dans son moyen d'expression, mais qui peut se saisir de vous, s'insinuer en vous pour prendre vie. Nous faisons, ici, allusion à l'extrait du poème « Chaka » de Senghor dans lequel Chaka lui-même déclame ces mots :

Mais je ne suis pas le poème, mais je ne suis pas le tam-tam
 Je ne suis pas le rythme. Il me tient immobile, il sculpte tout mon corps comme une
 statue de Baoulé
 Non je ne suis pas le poème qui jaillit de la matrice sonore
 Non je ne fais pas le poème, je suis celui-qui-accompagne
 Je ne suis pas la mère, mais le père qui le tient dans ses bras et le caresse et
 tendrement lui parle.¹⁵

Le poète devient donc le réceptacle du poème qui lui préexiste et le choisit. Avec Senghor, nous retrouvons presque l'idée du Génie qui insuffle au poète l'inspiration. Le poète n'enfante pas le poème – d'où le refus de l'image de la mère –, il est celui qui guide ses pas – figure du père qui accompagne –. C'est peut-être pour cette indépendance ambiguë du poète et du poème – l'un ne peut exister sans l'autre mais les deux sont en quelque sorte autonomes – que Tchicaya U Tam'si se permet de dégrader l'image du poète :

Je décrète les poètes sanguinaires, sangsues, sans plus. Pédants, et qui plus est, épileptiques. Bavard parcimonieux. La fausse épargne, quoi ! Comme si la langue cornue des chiens n'est pas bonne à tout flairer.¹⁶

¹⁴ Tchicaya U Tam'si. « Introduction », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. *Op. cit.* : 27.

¹⁵ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 128.

¹⁶ Tchicaya U Tam'si. « Arc musical », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. *Op. cit.* : 145.

La poésie, surtout pour Tchicaya U Tam'si, étant partout et en tous, il réfute que les gens qui se proclament poètes soient au-dessus du commun des mortels. En somme, il rejoint l'opinion de Lautréamont, reprise par les surréalistes dans leur définition de la poésie :

La poésie doit être faite par tous. Non par un. (*Lautréamont*)¹⁷

La poésie surréaliste est avant tout l'expression d'une révolte, d'une volonté de permettre à tous l'expression de son indignation. Pour les poètes noirs, elle semble prendre une toute autre valeur. Si, à travers elle, ils laissent transparaître également des mécontentements et des écœurements, elle est avant tout un moyen de sonder leur identité. Dans un premier temps, son identité propre en tant qu'individu, en tant qu'« homme total »¹⁸, pour reprendre les mots de Tchicaya U Tam'si, puis, dans un second temps, en tant qu'homme intégré au monde, issu de l'histoire d'un peuple – peuple noir pour Césaire et Senghor, peuple plus spécifiquement congolais pour U Tam'si –. Tchicaya U Tam'si perçoit, peut-être plus que les autres, sa poésie dans le prolongement de son engagement dans la société en tant que citoyen :

Je dis ceci : ma poésie est une politique. Ce qui signifie que ma poésie est ma façon d'être dans la cité.¹⁹

Si la poésie doit et peut être faite par tous, elle s'adresse malheureusement à un public restreint. Sa réception demeure généralement ardue, d'autant plus lorsque la langue choisie est de nature surréaliste ou fait référence à un autre univers que le sien. La poésie s'adresse alors à un public de lecteurs avertis. Si en France, nous pouvons estimer que les lecteurs potentiels de poésie représentent un nombre satisfaisant, que penser de la réception de la poésie francophone dans des pays noirs tels que la Martinique, le Congo ou encore le Sénégal ? Césaire, qui voulait réveiller les consciences martiniquaises, a très vite compris que s'il voulait les toucher, s'il voulait être entendu, il lui faudrait avoir recours à un discours moins hermétique que celui de sa poésie.

¹⁷ André Breton, Paul Éluard. « Dictionnaire abrégé du surréalisme ». *Op. cit.* : 853.

¹⁸ Tchicaya U Tam'si. « Introduction », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. *Op. cit.* : 27.

¹⁹ Bisikisi Tandundu. *Op. cit.* : 146.

Le théâtre : une seconde voie/voix

Le théâtre est un autre point commun entre les surréalistes, Césaire et Tchicaya U Tam'si. Mais les voies qui ont mené tous ces auteurs au théâtre sont-elles réellement les mêmes ? Le public visé et l'objectif de cet autre moyen d'expression se recourent-ils entre des écrivains français, martiniquais et congolais ?

En réalité, il est difficile d'établir l'expression théâtrale comme point commun entre les surréalistes et les écrivains noirs de notre corpus. En effet, pour les uns le théâtre est avant tout à bannir, il est en quelque sorte une écriture digressive tandis que pour les autres il est une nécessité, il répond à une idéologie bien précise. Les surréalistes rejettent, pour la plupart, le genre théâtral comme étant aux antipodes de leurs principes ou ne témoignent tout simplement pas d'intérêt marqué pour ce genre. Ainsi, André Breton est celui qui condamne le plus obsessionnellement le genre. Il accuse le théâtre d'être artificiel, de s'éloigner de la réalité, de se cacher derrière des faux-semblants stéréotypés :

Ô théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes.²⁰

Un théâtre qui ne reflète pas la réalité, c'est aussi ce qui éloigne du genre le personnage d'Aragon, Alcide :

Mais pouvons-nous aujourd'hui ne pas mépriser le facile tragique qui naît du choc des sentiments, des devoirs et de la destinée ? Il serait trop commode vraiment de nous émouvoir en suspendant pendant trois ou cinq actes la mort au-dessus de la tête d'un fantoche. Il est cependant devant nous de tous les jours, celui du grotesque, du saugrenu, celui du rire terrible qui vide l'âme comme un coq de sa noix et qui secoue le corps d'une volupté trop forte pour ne laisser après soi que l'amertume de l'ivresse dissipée.²¹

²⁰ André Breton. « Point du jour », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 266.

²¹ Louis Aragon. « Avant-lire » de « Libertinage » [1924], in *Œuvres romanesques complètes*, 1. *Op. cit.* : 260.

Le théâtre use donc d'artifices pour mimer des sensations que la vie seule suffit à fournir. Aragon et Breton pourraient s'accommoder du théâtre si celui-ci, au lieu d'utiliser des détours et des codes simplistes, se nourrissait de la vie, de la réalité avec ce qu'elle contient d'irréel et de merveilleux. Les surréalistes auraient pu aisément s'accommoder du théâtre s'il était, comme le dit Aragon dans *Le paysan de Paris* à propos des pièces érotiques qui se jouent au Théâtre Moderne, « sans truquage » :

Ce théâtre qui n'a pour but et pour moyen que l'amour même, est sans doute le seul qui nous présente une dramaturgie sans truquage, et vraiment moderne.²²

Aragon condamne aussi le caractère moralisateur du genre car l'action des personnages principaux est commandée par la bonne conscience :

Ce qui fait le théâtre aussi mort pour nous, disait Anicet, c'est sans doute que sa matière unique est la morale, règle de tout action : notre époque ne peut guère s'intéresser à la morale.²³

Nous nous souviendrons également de l'accusation contre Artaud formulée par Breton dans son *Second manifeste du surréalisme* :

Qu'un acteur, dans un but de lucre et de gloriole, entreprenne de mettre luxueusement en scène une pièce du vague Strindberg à laquelle il n'attache lui-même aucune importance, bien entendu je n'y verrais pas d'inconvénient particulier si cet acteur ne s'était donné de temps à autre pour un homme de pensée, de colère et de sang n'était le même que celui qui, dans telles et telles pages de *La Révolution surréaliste*, brûlait, à l'en croire, de tout brûler, prétendait ne rien attendre que de « ce cri de l'esprit qui retourne vers lui-même bien décidé à broyer désespérément ses entraves ». Hélas ! ce n'était là pour lui qu'un rôle comme un autre, il « montait » *le Songe* de Strindberg, ayant ouï dire que l'ambassadeur de Suède paierait [...], et il ne lui échappait pas que cela jugeait la valeur morale de son entreprise, n'importe.²⁴

²² Louis Aragon. *Le paysan de Paris*. Paris : Gallimard, NRF, 1926 : 131.

²³ Louis Aragon. « Anicet ou le Panorama, roman ». *Op. cit.* : 82-83.

²⁴ André Breton. « Second manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 786-787.

Breton s'insurge donc sur le caractère commercial de l'activité théâtrale d'Artaud. D'une manière générale, il rejette toute entreprise littéraire menée dans un but lucratif mais le théâtre, par essence, est lié à cette dimension car il est écrit pour être joué devant un public. Il doit donc être écrit pour plaire car la survie de la pièce dépendra de son succès, sous-entendu bien sûr de son succès financier.

Le théâtre en Afrique s'écarte, du moins dans ses origines, de cette dimension mercantile. Il est en effet intimement lié à la vie quotidienne et en accompagne les moments les plus importants : naissance, décès, cérémonies d'initiation ou religieuses, sollicitation des esprits. Principalement utilisé dans les sociétés agricoles, il est gratuit, généralement joué sur la place du village par des acteurs non payés qui ne sont autre que les habitants de la communauté. En somme, tout le monde y participe. Intégrant le chant et la danse, le théâtre négro-africain avait aussi pour fonction d'assurer la cohésion du groupe. Il commence à s'institutionnaliser à partir des années 30 avec la création de pièces de théâtre par les étudiants de l'école de William Ponty. Nous comprendrons que les auteurs africains, ou même martiniquais, n'auront pu avoir avec le théâtre un rapport aussi épidermique et surtout aussi peu soucieux de son lien avec le public que les surréalistes français. Si les surréalistes cherchaient à provoquer le public avec leurs pièces, les écrivains africains avaient du théâtre une conception populaire car il est le genre littéraire le plus accessible à la population y compris à la population illettrée.

C'est bien dans le but de devenir accessible à un plus grand nombre que Césaire ajoute à sa création poétique une œuvre théâtrale. Il ne faut pas penser cette dernière comme une rupture avec sa poésie mais bien comme une continuité ainsi que le précise Clément Mbom :

Ainsi après la poésie où le grand public n'a pas toujours trouvé son compte à cause de son hermétisme, Aimé Césaire continue sa mission à travers le théâtre : donner un sens au destin du Nègre.²⁵

La pièce *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire témoigne de cette continuité puisqu'elle n'est autre qu'une adaptation scénique d'un poème qui apparaissait d'abord dans son recueil *Les Armes miraculeuses*. Il y a du passage de la forme poétique, lecture intimiste, à celle de la forme théâtrale, plus populaire, une démonstration du désir de Césaire de prolonger l'aventure poétique avec un nombre de personnes plus conséquent. C'est pourquoi

²⁵ Clément Mbom. *Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine*. Paris : Fernand Nathan, 1979 : 22.

le théâtre d'Aimé Césaire est avant tout un théâtre politique, ce qui n'est pas pour le rapprocher de l'esthétique surréaliste. Il déclare :

Mon théâtre... est surtout politique parce que les problèmes majeurs en Afrique sont des problèmes politiques. J'aimerais réactualiser la culture noire pour en assumer la permanence, pour qu'elle devienne une culture qui contribuerait à l'édification d'un ordre nouveau, d'un ordre révolutionnaire où la personnalité africaine pourrait s'épanouir... Je veux un théâtre actuel en prise directe sur nos problèmes. Le drame doit être une prise de conscience, il est un « donner à penser... ».²⁶

C'est également un théâtre politique que va écrire Tchicaya U Tam'si comme en témoigne le discours de Mbama Ngankoua sur les deux pièces principales du poète-dramaturge, *Le Zulu* et *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, prince consort* :

Dans *Le Zulu* et *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku*, Tchicaya a choisi la société politique africaine en général, la société politique congolaise en particulier, en toile de fond, pour dénoncer, et projeter une autre scène politique. Ses deux pièces, comme ses romans, sont une longue interrogation sur le pouvoir africain à travers la figure marquante du dictateur sanguinaire, mélange de tous ceux qui ont dirigé ou dirigent encore l'Afrique.²⁷

Dans ce but socio-politique, Aimé Césaire met en place avec l'appui de Jean-Marie Serreau, dans les années 1960, des structures de production et de formation pour le théâtre. Cette collaboration donnera naissance en 1976 à l'atelier-théâtre du *Service Municipal d'Action Culturelle* (SERMAC) à la suite du succès du festival théâtral. Alvina Ruprecht explique cette démarche :

Dans un sens, le projet de Césaire de mettre les arts de la scène à la portée de tous, n'est pas sans rappeler la vision d'un théâtre populaire chère à Jean Vilar. « Le théâtre doit être un service public ouvert à tous » [...]. [...] Toutefois, Césaire inscrit la dynamique de Vilar dans un ensemble de nouvelles catégories qui conviennent à sa propre vision du monde ; il s'agissait de créer un centre théâtral loin de

²⁶ Cité par Clément Mbom. *Ibid.* : 26.

²⁷ Mbama Ngankoua. *Tchicaya U Tam'si : la mise en scène du pouvoir en Afrique : théâtre et réalisme*. [en ligne]. http://ethiopiennes.refer.sn/article.php3?id_article=1495. [Réf. du 01/06/2012.]

l'Hexagone pour réaliser, par le théâtre, la libération culturelle des opprimés et donner une voix au monde noir.²⁸

Cette volonté de redonner au Noir toute sa valeur et de le conduire à reconstruire sa culture et à la porter sur le devant de la scène passe aussi dans la création théâtrale de Césaire destinée à sensibiliser son peuple par la reconquête de sa liberté culturelle et traditionnelle. Clément Mbom fait l'analyse synthétique suivante de l'œuvre théâtrale de Césaire :

Selon les dates de composition qui se retrouvent d'ailleurs dans l'ordre des dates de publication, on voit le Nègre soit subissant le joug du colonisateur, soit lui servant d'homme de main pour une destruction totale de la race, soit perdant complètement la voie du salut et titubant dans un monde fort complexe, dominé par des forces obscures. *Et les chiens se taisaient*, c'est la réalisation du Nègre face au colonialisme, de celui qui a compris le danger de sa situation et qui désormais la rejette. *La Tragédie du roi Christophe* présente la tragique histoire des pays du tiers monde et principalement des pays africains aux lendemains de leurs indépendances. *Une saison au Congo* illustre la vulnérabilité des jeunes Etats indépendants et la main mise des puissances néo-colonialistes sur leur économie. [...] *Une tempête* traduit les nouvelles tendances au sein des nouveaux dirigeants, au sein des jeunes Etats indépendants, et l'omniprésence non seulement du colonialisme mais encore de la théosophie dans le monde nègre.²⁹

Il ne s'agira pas ici de s'attarder sur chacune de ces pièces mais nous tenons néanmoins à relever les particularités qui témoignent de l'esprit du poète-dramaturge de réveiller les consciences dans un genre qui prolonge sa poésie et qui devient accessible à la population. Bien que le style de *Et les chiens se taisaient* reste très poétique et parfois métaphorique voire surréaliste, cette pièce nous offre un échantillon intéressant des optiques principales d'Aimé Césaire au moment où il décide d'entrer dans le théâtre. Par ailleurs, dès *La Tragédie du roi Christophe*, son théâtre reprend une forme plus proche du théâtre traditionnel africain avec l'insertion de passages humoristiques, de chants et de parlers locaux. Le personnage du Rebelle, dans *Et les chiens se taisaient*, paraît néanmoins être le plus représentatif de la voix du poète. Le personnage principal prend en effet conscience de la faiblesse de sa voix à plusieurs reprises. Ainsi, pouvons-nous l'entendre déclamer :

²⁸ Alvina Ruprecht. « Les pratiques scéniques et textuelles de la région caribéenne francophone et créolophone : mise au point », in *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*. Alvina Ruprecht [dir.], Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2003 : 22.

²⁹ Clément Mbom. *Op. cit.* : 27.

Et maintenant
 seul
 tout seul
 j'ai beau aiguïser ma voix
 tout déserte tout
 ma voix peine
 ma voix tangué dans le cornet des brumes sans carrefour³⁰

Sa voix est pourtant celle qui doit amener à la révélation et à la rébellion :

J'avais amené ce pays à la connaissance de lui-même,
 familiarisé cette terre avec ses démons secrets allumé aux cratères d'hélocères et
 de cymbales
 les symphonies d'un enfer inconnu, splendide parasité de nostalgies hautaines.³¹

Conduisant le peuple à redorer son blason, intégrant et réinvestissant son passé, il tente de le réveiller à la bassesse de leur condition actuelle :

La nuit et la misère, camarades, la misère et l'acceptation animale, la nuit bruisante de souffles d'esclaves dilatant sous les pas du christophore la grande mer de misère, la grande mer de sang noir, la grande houle de cannes à sucre et de dividendes, le grand océan d'horreur et de désolation. A la fin, il y a à la fin...³²

Enfin, le Rebelle appelle à la révolte lorsque déclinant son identité, il dit :

Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté ; mon âge : l'âge de pierre.³³

Aimé Césaire appelle donc ouvertement son peuple à se prendre en main, en refusant la soumission imposée par l'Occident et en relevant fièrement ses propres valeurs. Nous retrouvons ce message sous différentes modulations dans chacune de ses pièces, porté chaque fois par le personnage central – le roi Christophe, Lumumba – excepté dans *Une tempête* où le

³⁰ Aimé Césaire. *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine, 1956 : 37.

³¹ *Ibid.* : 36-37.

³² *Ibid.* : 27.

³³ *Ibid.* : 69.

message se trouve divisé en deux voix, celle du révolté noir Caliban et celle du métis modéré Ariel. Le premier veut obtenir la liberté par l'action, fût-elle violente, pour l'obtenir immédiatement comme en témoigne sa formule : « Freedom now ! »³⁴, tandis que le second veut la gagner en changeant les esprits. Ainsi leur combat diverge dans la méthode. Divergence qui n'empêche pas, par ailleurs, qu'à la fin de la pièce les deux personnages recouvrent leur liberté. Il est possible de retrouver dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si cette volonté de porter le peuple vers l'action. Mais cette rébellion, il l'attribue d'abord aux marginaux, ce qui lui fait mettre sur le devant de la scène combattante des personnages différents de ceux de Césaire. Ainsi, voit-on les femmes prendre en charge l'éveil de la population et assumer des comportements de révolte. C'est le cas de Nniyra, prostituée dans *Le Destin glorieux*. Mbama Ngankoua explique :

La prostitution est pour elle un moyen de participer à la lutte. Elle subvertit l'ordre en se prostituant. Dans une société où la prostitution n'est pas acceptée, Nnyira est provocatrice [...]. Nniyra fait partie de tous ceux qui organisent la Résistance. Elle attire les soldats dans le traquenard afin de (mieux) les amadouer et ravitailler la résistance en uniformes et en armes³⁵

Le chef de la Résistance de cette pièce, en revanche, fait davantage penser aux héros de Césaire. Le discours de Lhéki, en effet, en appelle au peuple pour qu'il se réveille et s'indigne du comportement du pouvoir politique en Afrique en le critiquant sur sa mollesse, en lui jetant à la figure sa bassesse, son incapacité à réagir :

Zéro ! Ce peuple est ignare ! Pouah !³⁶

Puis :

Les cons ! Ils ne savent qu'applaudir. Merde, et pourquoi que vous applaudissez !³⁷

À travers son meneur, Tchicaya U Tam'si, de façon plus directe et plus agressive qu'Aimé Césaire, tente également de réveiller son public. L'allusion aux applaudissements

³⁴ Aimé Césaire. *Une tempête*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1969 : 36.

³⁵ Mbama Ngankoua. *Op. cit.*

³⁶ Tchicaya U Tam'si. *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort, Comédie-farce-sinistre en trois plans*. Paris : Présence Africaine. 1979 : 26.

³⁷ *Ibid.* : 27.

implique indubitablement, dans les propos de Lékhi, le spectateur. Tchicaya U Tam'si, qui pense théâtre depuis le début de son aventure poétique comme il le déclare au dramaturge Bisikisi Tandundu : « Le théâtre ? bien sûr. Je flirte avec le théâtre depuis que je fais de la radio (1957-1960), depuis toujours. [...] Et ma poésie elle-même, en y regardant de près, est une dramaturgie très vraie... »³⁸, conçoit également le théâtre comme un rapprochement de l'écrivain et du peuple. Il est l'occasion pour lui d'entrer en communication avec lui, d'entamer une conversation sur la situation politique qu'ils partagent :

Pour moi le théâtre c'est la politique, c'est le débat. Le théâtre est, après tout, le lieu par excellence de l'échange direct, immédiat.³⁹

L'écriture théâtrale de Tchicaya U tam'si est donc plus proche du parler local avec l'insertion de lingala – l'une des langues véhiculaire du Congo – dans le discours des personnages notamment dans sa pièce *Le bal de N'dinga*. Le personnage Angélique Nkoba chante :

Wapi Ndinga – hé ?
Mwana yango – hé !
Mwana mabé – hô hôhô !⁴⁰

Elle déclare ensuite à Ndinga Modeste :

Moi, ta chère épouse ? Même pour un million d'indépanda cha cha, je ne t'épouse pas. Jamais *na*⁴¹ jamais ! Oh moyen – té⁴² !⁴³

Césaire également adapte son discours à son nouveau public. Afin de faciliter la compréhension du message et le déroulement de sa pièce *Et les chiens se taisaient*, il se sert

³⁸ Bisikisi Tandundu. *Op. cit.* : 160.

³⁹ *Ibid.* : 163.

⁴⁰ Tchicaya U Tam'si. *Le bal de Ndinga*. Paris III : fac-similé, 11 octobre 1988 : 170. Traduction : « Où est Ndinga - ha ? / Cet enfant – ha / Terrible enfant – hô hôhô ! »

⁴¹ « na » n'est pas à prendre au sens de l'expression enfantine. Sa mise en italique stipule que l'auteur utilise ici un terme de sa langue. « na » en lingala est une particule utilisée aussi bien comme préposition, pronom personnel de la première personne du singulier, particule génitive ou dans les énumérations. Très probablement, dans ce cas, nous pourrions le traduire par une formule avoisinantes de notre « jamais ça jamais ».

⁴² « té » placé à la fin d'une proposition, en lingala, permet de construire une phrase négative. Ainsi, « Oh moyen – té ! » se traduit par « Oh pas moyen ! ».

⁴³ Tchicaya U Tam'si. *Le bal de Ndinga*. *Op. cit.* : 171.

d'entités telles que le chœur pour expliciter les événements, leur valeur dramatique sachant que bien souvent, dans les pièces africaines, le chœur est l'écho de la voix du peuple. Il sert également à expliciter l'entrée de nouveaux personnages et le camp dans lequel ils se trouvent. Ainsi, l'arrivée du messager est annoncée par le chœur :

Ah, voici le digne messager de cette race cupide.
 l'or et l'argent ont tissé leur teint pâle.
 l'attente de la proie a busqué leur nez fauve
 l'éclat de l'acier niche en leurs yeux froids
 ah, c'est une race sans velours.⁴⁴

Tout est mis en place par Césaire pour que le peuple accède à la compréhension de son texte, présentant un héros mu par son désir de se dégager de l'état d'infériorité et de dégradation instauré par les colonisateurs. Aimé Césaire cherche à être compris de son auditoire et à l'attirer dans son camp en lui faisant comprendre la nécessité et l'urgence de réagir. Cette relation de connivence avec le public ne peut être celle des surréalistes.

Les deux rapports au théâtre sont donc on ne peut plus différents. Aimé Césaire et Tchicaya U Tam'si offrent un théâtre politique, écrit pour le public puisqu'il s'agit de le pousser à agir ou tout au moins de l'éveiller sur la réalité politique et sur leur situation, de lui témoigner de la possibilité d'agir.

Malgré le rejet du genre, le Surréalisme comprend tout de même des pièces à son actif. S'il est évident que parlant de théâtre surréaliste, il faudrait en chercher les plus fervents représentants du côté de Vitrac, Artaud ou encore Birot, nous allons ici nous intéresser davantage au rapport des auteurs de notre corpus surréaliste à ce genre. Nous notons donc que le rejet du théâtre n'est pas à concevoir comme systématique chez les surréalistes et quelques dérogations peuvent être accordées à ce genre. La preuve en est qu'André Breton écrivait, dans *Nadja*, sa passion pour une pièce qu'il venait de voir. Il souligne tout de même la rareté de l'attention qu'il a porté sur cette pièce :

Je ne tarderai pas davantage à dire l'admiration sans borne que j'ai éprouvée pour
Les Détraquées, qui reste et restera longtemps la seule œuvre dramatique
 (j'entends : faite uniquement pour la scène) dont je veuille me souvenir.⁴⁵

⁴⁴ Aimé Césaire. *Et les chiens se taisaient*. *Op.cit.* : 79-80.

⁴⁵ André Breton. « *Nadja* » [1928], in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 669.

L'intérêt de cette pièce, pour Breton, réside dans son intrigue défiant toute logique :

En finissant de conter ce qui précède, je m'abandonnais encore aux conjectures qui pour moi ont été de mise chaque fois que j'ai revu cette pièce, soit à deux ou trois reprises, ou que je me la suis moi-même représentée. Le manque d'indices suffisants sur ce qui se passe après la chute du ballon, sur ce dont Solange et sa partenaire peuvent exactement être la proie pour devenir ces superbes bêtes de proie, demeure par excellence ce qui me confond.⁴⁶

Aragon, Breton et Soupault ont écrit des pièces de théâtre soit en collaboration, soit dans des cadres formels originaux mais jamais des pièces au sens classique. Elles défient, tout comme les poèmes, les règles de l'écriture du genre.

Il est souvent difficile dans les pièces surréalistes de définir précisément une intrigue car il est impossible d'en déterminer le fil logique conducteur tout comme il est facile de remarquer que les dialogues frôlent parfois l'absurde. Nous avons déjà pu en avoir un aperçu lorsque nous avons évoqué *L'Armoire à glace un beau soir* d'Aragon dans la partie précédente. Le début de cette pièce est également assez révélateur :

LA FEMME : Militaire !

LE SOLDAT : Toujours galant.

LA FEMME : Avez-vous rencontré un arbre sur la route ? Mon paquet a chaud.

LE SOLDAT : Vous n'en trouverez pas à moins d'une lieue d'ici, madame ou mademoiselle ?⁴⁷

L'enchaînement des tirades échappent parfois à la raison et à la logique. Ainsi les deux premières répliques ne semblent pas liées. Qu'est-ce qui dans l'apostrophe « Militaire ! » amène la réponse « Toujours galant » ? Bien sûr, *a posteriori*, l'esprit peut créer lui-même une « justification » à cette intervention. Bien que militaire, l'homme assure à la femme qui l'interpelle, et par là-même au spectateur, qu'il n'en reste pas moins disposé à venir en aide à une femme. Il y a évidemment derrière cette réponse un rien d'ironie envers le monde de l'armée. La question de la femme elle-même peut surprendre dans sa formulation. Le verbe « rencontrer » semble supposer que l'arbre est vivant, au sens humain, qu'il peut presque même se mouvoir et que le soldat aurait pu le croiser. La personnification continue avec ce

⁴⁶ *Ibid.* : 673.

⁴⁷ Louis Aragon. « L'Armoire à glace un beau soir » [1924], in *Œuvres romanesques*, 1. *Op. cit.* : 338.

qui sert d'explication à la question puisqu'il ne s'agit pas d'abriter la femme de la chaleur mais le paquet qui « a chaud ». La rupture de lien logique entre les tirades est poussée plus à l'extrême dans *S'il vous plaît* de Breton et de Soupault. En voici un extrait qui illustre parfaitement l'esprit d'ensemble de toute la pièce :

PAUL : L'as-tu entendu rentrer ?

VALENTINE : La morale courante ; on pense à l'eau courante.

PAUL : Le charme est dans cette chanson liquide admirable, l'épellation des enfants du catéchisme. Au besoin de quoi parlez-vous ?

VALENTINE : Une patience d'ange. J'ai une patience d'ange. Il louerait une villa, un pied-à-terre pour la saison. Beaucoup de lierre. Comme les autres hommes, il est tour à tour l'esclave de sa fatigue et de sa joie. (*Arrangeant un pli de sa robe.*) Ma robe te plaît ?⁴⁸

Les deux personnages semblent parler tout haut, esquissant leur propre champ d'association sémantique, ces mêmes champs interceptant le discours de l'autre. « La morale courante » pourrait en effet, dans un système de personnification, être l'élément que Valentine aurait entendu rentrer. Expression que, par ailleurs, elle rapproche de « l'eau courante ». Cette idée de l'eau est reprise dans la réplique suivante de Paul : « chanson liquide », qui le mène, par un chemin que lui seul peut déterminer, au thème religieux du catéchisme. Thème, enfin, de nouveau évoqué par Valentine dans le début de sa tirade avec sa qualification de « patience d'ange ». Nous voyons donc que, d'un discours décousu et défiant les lois de la raison, Breton et Soupault parviennent à contraindre le lecteur à s'appuyer sur d'autres éléments de liaison que ceux habituellement perçus par la raison et qui forment ce que nous appelons un discours cohérent. La linéarité suivie n'est plus celle de l'avancement de l'intrigue mais celle de l'évolution d'un champ sémantique à un autre. Seuls les signes sont mis en avant. Les interrogations fréquentes dans les tirades de la pièce, principalement en fin de réplique, permettent de maintenir un lien plus explicite entre les personnages, signalant que bien que les apparences tendent à montrer une rupture de discours entre eux, ils gardent conscience du discours de l'autre, de sa présence et d'être dans une situation d'échange : « L'as-tu entendu rentrer ? », « Au besoin de quoi parlez-vous ? » et « Ma robe te plaît ? ».

Dans une autre pièce, *Au pied du mur*, Aragon met en scène un élément inhumain appelé « l'arc » :

⁴⁸ André Breton, Philippe Soupault. « S'il vous plaît » [1920], in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 110.

L'HOMME : Vous ne pourriez pas faire attention ?

L'ARC : Que voulez-vous, je suis la lumière.

L'HOMME : C'est commode.

L'ARC : Ne dites pas ça. J'use ma vie à de petites querelles domestiques. Un morceau de sucre et la viande trop cuite.⁴⁹

Le merveilleux repose ici sur l'intervention d'un élément *a priori* non doté de la parole appartenant au quotidien, la lumière. Celle-ci est rattachée aux basses activités de l'homme : la dispute et la cuisine. L'homme ne semble guère surpris d'être en communication avec elle. Ces quelques tirades se font l'exemple de ce que les surréalistes pourraient tolérer dans le théâtre : le merveilleux du quotidien et l'absence de logique. Nous retrouvons ce même procédé dans *Vous m'oublierez*, également de Philippe Soupault et André Breton. Cette pièce, ou plus exactement ce sketch puisqu'il a été défini ainsi par les auteurs, met en scène uniquement des éléments de la vie quotidienne : soit « Parapluie », « Robe de chambre », « Machine à coudre ». Ils sont ainsi dénommés sans article, ce qui tend à les confondre avec des êtres humains, uniques, que seul le nom suffit à distinguer. En revanche, le seul être vivant de la pièce est réduit à se fondre dans la masse comme un objet parmi d'autres puisqu'il est présenté comme « un inconnu ». C'est dire qu'il n'entre même pas dans une grille d'identification. Il échappe à la connaissance. Comme dans *S'il vous plaît*, les dialogues n'en demeurent pas moins décousus, voire absurdes :

ROBE DE CHAMBRE : Allons, allons, quoi ? Où vous voudrez. Dites-moi : quel est donc cet arbre, ce jeune léopard que j'ai caressé l'autre jour en rentrant ?

PARAPLUIE : A bonnet blanc, bonnet et demi. Comme je plains les coureurs cyclistes étendus à cette heure dans les flaques d'eau du printemps !⁵⁰

Par ailleurs, le théâtre surréaliste apparaît rarement en tant que tel. Les deux pièces d'Aragon que nous venons de citer sont insérées dans un recueil plus vaste, *Le libertinage*, qui regroupe principalement des contes et des nouvelles. Dans *Le paysan de Paris*, nous pouvons trouver des passages qui se font le reflet de textes dramatiques. Ainsi, l'un des passages du texte porte le chapeau suivant : « L'homme converse avec ses facultés : saynète ». Nous y voyons l'homme aux prises avec « la sensibilité », « la volonté »,

⁴⁹ Louis Aragon. « Au pied du mur », in *Œuvres romanesques*, 1. *Op. cit.* : 359.

⁵⁰ André Breton, Philippe Soupault. « Vous m'oublierez » [1920], in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 137.

« l'intelligence » et « l'imagination ». Cette dernière occupant une place plus importante que les autres puisque son apparition ouvre sur un « Discours de l'imagination ». Dans tous les cas, nous retrouvons le même procédé que dans *Au pied du mur* où des entités abstraites prennent la parole, devenant aussi humaines que l'homme lui-même puisqu'elles acquièrent ses facultés physiques comme la vue car « la sensibilité » fait remarquer à l'homme :

Ta figure est bien rembrunie aujourd'hui, aurais-tu donc fait quelque mauvaise rencontre dans la vallée ? ⁵¹

ou encore l'ouïe comme en témoigne la réplique de « l'intelligence » :

J'en ai entendu bien d'autres moi !⁵²

Néanmoins, cette intrusion de la forme théâtrale dans un genre narratif est tout à fait révélatrice du récit tel qu'il est conçu par les surréalistes. En effet, la saynète n'est qu'une forme de collage parmi d'autres dans *Le paysan de Paris*. Récit dans lequel l'auteur s'est plu à insérer également des annonces publicitaires, des messages affichés sur les magasins, des extraits de lettres, des dessins, des adresses, jouant par la même occasion sur la typographie. Nous entrons alors dans la nécessité de confronter le genre narratif – romans, nouvelles, récits – tel qu'il est utilisé par les surréalistes français et par les écrivains noirs.

La voix narrative : entre récits traditionnels et nouvelle écriture de soi

Le rapport au genre romanesque des surréalistes et des écrivains noirs ne peut être le même pour la simple raison que pour les uns le roman existe depuis plusieurs siècles et est donc empreint d'une histoire et d'une évolution dans laquelle les surréalistes vont devoir s'inscrire – dans la continuité ou dans la rupture – tandis que pour les autres, les écrivains noirs, il est récent – les premiers grands romans africains reconnus datent des années 20 –, et est donc encore à construire. Tant et si bien qu'écrire un roman est déjà, en quelque sorte, un acte novateur en lui-même. Il connaît, en Afrique, un essor particulier dans les années 50, aux

⁵¹ Louis Aragon. « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 187.

⁵² *Ibid.* : 188.

heures des premières décolonisations, et devient donc la voix de l'espoir africain. Il s'imprègne de réalisme, dénigre le colonialisme en faveur des valeurs traditionnelles, puise dans les sources historiques. Nous sommes donc bien loin de l'esthétique surréaliste.

Tout comme pour le théâtre, en effet, les surréalistes, principalement Breton voire Aragon dans un premier temps tout au moins, rejettent le genre romanesque, du moins dans sa forme classique. Le réalisme est l'un des principaux éléments condamnés, ce même réalisme qui caractérise la première vague de l'écriture romanesque africaine et auquel n'échappent pas les romans de Tchicaya U Tam'si et ceux d'Olympe Bhêly-Quenum. Ainsi Breton écrit dans son *Manifeste du surréalisme* :

Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance.⁵³

Aragon ne sera pas plus tendre avec les romanciers dans son *Traité du style* :

Leurs romans, *Manon Lescaut*, *Eugénie Grandet*, *Madame Bovary*, *La Seconde Jeunesse de Madame Prune*, *Bella*, sont de niaiseries historiées bourgeoises. Il n'y a pas de quoi fouetter un chat dans cette bibliothèque !⁵⁴

Cette condamnation du genre romanesque s'accompagne du rejet de la description :

Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser des cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.⁵⁵

Aragon fera dire, quant à lui, à son personnage Jean Chipre dans *Anicet* :

Surtout évitez la description, fastidieuse et trop aisée, richesse de mauvais aloi. [...] Tuez la description.⁵⁶

⁵³ André Breton. « Manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 313.

⁵⁴ Louis Aragon. *Traité du style*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1928 : 14.

⁵⁵ André Breton. « Manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 314.

⁵⁶ Louis Aragon, « Anicet ou le panorama, roman ». *Op. cit.* : 63.

Rejet également de la psychologie des personnages :

Holà, j'en suis à la psychologie, sujet sur lequel je n'aurai garde de plaisanter. L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. [...] Simple partie d'échecs dont je me désintéresse fort, l'homme, quel qu'il soit, m'étant un médiocre adversaire.⁵⁷

Encore une fois, Aragon ne fera pas preuve de plus d'animosité envers ces personnages romanesques :

O vous tous, Bouvard, Raskolnikoff, Azyadé, Lafcadio, Lovelace, hypothétique Bérénice, vous êtes des bubus indistincts et pareils. Julien Sorel dans la glace, effrayé, ne voit que Tartarin. Le compositeur un peu plus tard fait un voyage à Genève. L'amie du douanier vient le voir de la part de sa mère. Rengaine des sentiments mécaniques, idioties nouvelles, concrétions légendaires, petites machines à crétiniser longtemps.⁵⁸

Les récits surréalistes se construisent donc par opposition aux modèles classiques en proposant des alternatives au réalisme, à la description et à la psychologie. L'intégration de photographies et de dessins dans *Nadja* et dans *L'Amour fou* d'André Breton, par exemple, témoigne d'un moyen d'échapper à l'écriture fastidieuse des descriptions. Tout comme Aragon insérait des copies d'affiches placardées dans les bars, de menus, d'invitations dans *Le paysan de Paris*. Philippe Forest explique, par ailleurs, que le roman surréaliste « s'aventure [...] dans le domaine du surnaturel »⁵⁹ en cherchant à réduire la frontière qui sépare le monde réel de celui de « cet univers impossible qui est celui des mythes, des légendes, des contes et des êtres fabuleux qui les habitent. »⁶⁰. Ainsi, tout comme dans son théâtre, Aragon se plaît, dans ses textes narratifs, à donner la parole à des objets de la vie de tous les jours qui, de par leur participation matérielle à la vie de l'homme porte sur lui un regard critique comme en témoigne le discours de la statue dans *Le paysan de Paris* qui condamne justement les études psychologiques :

⁵⁷ André Breton. « Manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 315.

⁵⁸ Louis Aragon. *Traité du style*. *Op. cit.* : 36.

⁵⁹ Philippe Forest. *Introduction au surréalisme : poésie, roman, théâtre*. Paris : Vuibert, 2008 : 83.

⁶⁰ *Ibid.* : 83.

Foi de statue, il n'y a pas dans l'espace aux cent mille recoins une seule activité, fût-ce la philharmonie ou le billard Nicolas, qui me paraisse aussi ridicule que la psychologie. L'à-coup sûr, l'immanquable de cette science... j'en rirais si le bronze aimait à se plisser dans le sens transversal.⁶¹

Enfin, dernier élément marquant mais non surprenant du style narratif surréaliste, le refus d'une intrigue linéaire. Tout comme la poésie échappait au sens direct et au contrôle de la logique par l'écriture automatique, tout comme le théâtre frôlait l'absurde par la déconstruction permanente du lien entre deux répliques, les « romans surréalistes abondent en digressions, parenthèses, coq-à-l'âne, morceaux de bravoure littéraires qui n'ont d'autre justification que leur propre virtuosité. »⁶² L'extrait suivant du *Traité du style* d'Aragon pourrait en faire un parfait exemple :

Le mélampyre* croît dans mes seigles, et ma blaude* est le ciel bleu des ruminants à l'ongle sec. Je n'écobuerai* pas mes paroles. Mes nielles*, mes parasites sont aussi précieux que les céréales commentées. Je continuerai à saigner les coquelicots à foison. La couleur seule fait que je soufre* mes vignes. Il y a dans mon style assez de place pour l'ergot et le phylloxera*.⁶³

La prouesse stylistique relève de l'exploitation, très probablement métaphorique, du vocabulaire scientifique de la botanique, faisant référence aux maladies végétales (nielles⁶⁴), aux végétaux (le mélampyre) et aux animaux parasites (phylloxera) auxquels Aragon associe les techniques d'assainissement du sol (écobuer) et des plantes (soufrer). Il y a derrière cet effet de style une réelle pensée. Aragon témoigne de sa volonté de ne pas se plier aux bienséances de l'expression. Il se nourrit de sa verve parasitaire. Ce qui est généralement rejeté comme un rebut trouve place dans son langage et il refuse de se plier à l'« assainissement » de sa langue et de son style excepté si cela permet un effet poétique plus intéressant. En conclusion, il témoigne que rien n'oblige, en quelque sorte, de séparer le bien du mal puisque les deux se complètent. Juste après ce passage, l'auteur fait justement l'éloge de la digression, ou plus exactement, il témoigne de son inexistence comme pour accréditer ce

⁶¹ Louis Aragon. « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 258.

⁶² Philippe Forest. *Op. cit.* : 84.

⁶³ Louis Aragon. *Traité du style*. *Op. cit.* : 174.

⁶⁴ La nielle est également une plante messicole considérée comme une « mauvaise herbe » dans les cultures céréalières.

passage hautement stylistique et inviter à sa relecture pour en considérer l'apport dans l'ensemble du texte :

Les digressions, tiens, tu me fâches. Employer un mot si dénué de sens même pour le critiquer ! Il n'y a pas de digressions, comme il n'y a pas d'herbes folles.⁶⁵

Cette allusion aux herbes folles fait, en effet, immédiatement écho à l'extrait cité précédemment.

Ainsi, le roman surréaliste cherche à se rapprocher des faits, jusque là mis à l'écart par la littérature, de l'existence. Nous retrouvons l'importance du merveilleux dans la vie courante, les associations d'idées, l'aventure décousue de la vie. Tous ces éléments conduisent à créer des romans qui ne cherchent plus à imiter la psychologie par des mascarades jouées par les personnages. Le roman surréaliste est une écriture de soi. André Breton réaffirme ici son refus du masque de l'acteur qui se transforme pour jouer le rôle d'un autre. De même, l'auteur ne doit pas se cacher derrière des personnages inventés et par conséquent non représentatifs de la réalité. C'est pourquoi Philippe Forest résume ainsi l'esthétique du roman surréaliste :

[...] il est donc possible de lire en creux l'ébauche d'une esthétique nouvelle du roman. Celui-ci devra consister en l'expression directe de la personnalité et de l'existence de son auteur, et ceci hors de toute forme d'affabulation.⁶⁶

Les textes *Nadja* et *L'Amour fou* d'André Breton en sont un bon exemple tout comme *La Règle du jeu* de Michel Leiris ou encore les *Mémoires de l'oubli* de Philippe Soupault. Même si pour ces deux derniers auteurs, les textes sont post-surréalistes, ils témoignent d'une culture de l'écriture de soi qui émane peut-être de leur aventure surréaliste.

Rien, à première vue, ne permet donc de trouver des points de ressemblance entre les textes narratifs des surréalistes français et ceux de nos deux romanciers africains, Tchicaya U Tam'Si et Olympe Bhêly-Quenum. Le premier particulièrement s'inscrit dans une mouvance parfaitement réaliste. Tout comme avec son théâtre, l'écrivain congolais tente de traduire le mal être politique du Congo à travers ses romans, de porter un regard lucide sur l'Histoire de l'Afrique et principalement sur celle de son pays. Dans son descriptif de l'œuvre du poète-

⁶⁵ *Ibid.* : 175.

⁶⁶ Philippe Forest. *Op. cit.* : 86.

dramaturge-romancier, l'encyclopédie de la francophonie Agora écrit à propos des quatre romans de Tchicaya U Tam'Si, *Les Cancrelats*, *Les Méduses ou les orties de mer*, *Les Phalènes* et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* :

Dans leur homogénéité structurelle, pour ainsi dire, les quatre romans totalisent une vaste chronique socio-politique que l'écrivain élabore à partir de l'Histoire coloniale et postcoloniale de l'ancien Congo français, aujourd'hui Congo-Brazzaville. Il y réapproprie l'Histoire pour comprendre la société contemporaine dans une démarche qui reprend le regard qu'il portait déjà, dans sa poésie et dans son théâtre, sur le réel problématique de l'Afrique moderne et son expression littéraire. Par ce biais, il apporte à son tour dans le champ littéraire africain les spécificités d'une voix qui se réclame, elle, de l'objectivité historique. Chez Tchicaya U Tam' Si, l'interrogation de l'Histoire du Congo et sa réécriture deviennent les voies d'exploration des tensions du référent sociologique.⁶⁷

Les problématiques majeures sont donc bien ancrées dans la réalité, dans ce qu'elle a de plus concret, loin de l'écriture brute de soi, recherchée par les surréalistes. Tchicaya U Tam'si écrit, comme il le faisait déjà avec ses poèmes mais plus encore dans les romans, qui sont bien plus détachés de sa biographie, l'histoire sociologique de son pays, tentant de dégager ce qui l'a conduit à son état actuel. Comme le rappelle Boniface Mongo-Mboussa, le dernier roman de Tchicaya U Tam'si, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, offre une grande interrogation sur la nature de la justice grâce au personnage central du père et juge Raymond Poaty :

Cette réflexion sur le destin du Congo, Tchicaya la prolonge dans son dernier roman, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, publié en 1987 aux éditions Seghers. Son thème : la justice et les morts sans sépultures en Afrique post-coloniale et particulièrement au Congo-Brazzaville.⁶⁸

Le titre même du roman n'est pas anodin et ancre le récit dans un contexte historique précis puisque, l'auteur le rappelle dans les premières pages du texte, l'arbre à pain est associé au circuit emprunté par les convois d'esclaves :

⁶⁷ Encyclopédie de la Francophonie. *Tchicaya U Tam'si. Vie et œuvre*. [en ligne].

http://agora.qc.ca/francophonie.nsf/Dossiers/Tchicaya_U_Tam_Si. [Réf. du 01/06/12].

⁶⁸ Boniface Mongo-Mboussa. *Écrire le Congo à partir de l'ailleurs : Tchicaya U Tam'Si*. [en ligne].

http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2123&texte_recherche=tchicaya%20u%20tam%22si. [Réf. Du 01/06/12].

Personne ne sait plus le rapport, pas si lointain que ça, entre l'arbre à pain et le fameux marché triangulaire. Entre Diosso et Tchilunga, où il vit en colonies très denses, il atteste que ces villages avaient leurs marchés où un homme ne se vendait même pas pour le poids de sa douleur. Avant de les embarquer pour les lointaines terres d'Amérique, on les engraisait, on les gavait des fruits si doux de l'arbre à pain.⁶⁹

Il est possible de percevoir à travers cette longue réflexion sur la justice, la question finale dont dépendent en réalité toutes les problématiques qui ont tant préoccupé l'auteur congolais concernant l'Histoire de la colonisation congolaise et de sa décolonisation. Le juge Poaty ne vit que par et pour son métier. Aux lendemains de la décolonisation, nous le trouvons à plusieurs reprises interrogeant, inquiet, le devenir de la justice :

Je me demande ce que deviendront les droits des gens lorsqu'il s'agira de juger non plus selon les lois établies, mais selon les humeurs des princes qui nous gouvernent.⁷⁰

Plus loin, il rappelle à son disciple Isidore Pambelot les fondements de la justice :

Sais-tu seulement ce qu'est, la justice ? C'est le pouvoir garde-fou sans lequel les politiciens feraient de ce pays une terre invivable. Inhospitalière. Je suis juge. J'aimerais enseigner les lois et ses droits au peuple. Un peuple instruit des lois, de ses droits... et devoirs sait se choisir de bons princes pour le gouverner. Au besoin, il pourrait s'en passer.⁷¹

Rien de bien surréaliste donc dans ces questionnements politiques, ce souci, entre autres, de remettre à sa juste valeur la justice pour la sauvegarde du pays. La faculté de ce même juge, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, à se rendre dans le monde des esprits aurait pu être à tendance surréaliste si ce passage n'était pas symbolisé par un élément matériel – en l'occurrence une porte – qui tend à souligner une frontière palpable entre les deux mondes :

⁶⁹ Tchicaya U Tam'Si. *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Paris : Seghers, coll. « Chemins d'identité », [1987] 1990 : 18.

⁷⁰ *Ibid.* : 25.

⁷¹ *Ibid.* : 40.

Ce réduit qui lui sert de bureau a la réputation d'être la porte secrète par où il a ses sorties et ses entrées dans le monde des esprits. C'est par là qu'il passe pour aller à ses messes noires. Il entre en transe. Il parle et entend des langues incompréhensibles au commun des mortels.⁷²

Guère plus surréalistes dans leurs formes sont les romans et les nouvelles du Béninois Olympe Bhêly-Quenum. Tout comme pour Tchicaya U Tam'si, l'auteur ancre ses récits dans des contextes le plus souvent réels. La thématique en revanche n'est plus tellement politique ou historique. Davantage imprégnés par le monde traditionnel, les récits d'Olympe Bhêly-Quenum sont souvent initiatiques. Nous y suivons donc un fil linéaire chronologique avec un personnage, imaginaire le plus souvent, mené à se découvrir psychologiquement et humainement et donc à évoluer en fonction des rencontres et des événements qui le formeront tout le long de son parcours. Une nouvelle comme « Les Bliguédés »⁷³, en revanche, sera en lien direct avec l'histoire locale du Bénin puisque l'auteur reprend ici un fait divers de son pays. Dans cette nouvelle, Olympe Bhêly-Quenum relate l'histoire d'une bande de brigands menée par un dénommé Akpanakan. Bien que le réalisme marque les récits du romancier et que leur forme reste classique, il est plus facile de rapprocher certaines nouvelles ou certains extraits de l'esthétique surréaliste française. Tout comme le faisait Louis Aragon, par exemple, Olympe Bhêly-Quenum n'hésite pas à faire parler des objets inanimés dans « Une fresque de Giotto ». Ainsi, Addi, conduit à visiter Padoue, s'étonne devant la fresque d'une chapelle de la présence d'un Noir lors de la flagellation du Christ. En réponse à son interrogation, le personnage du tableau prend vie :

[...] à ces interrogations, l'homme sous la croix le couvrit d'un regard neutre ; Addi prit de panique voulut s'enfuir quand le soldat noir de Giotto se sépara des autres personnages de la fresque et, marchant comme s'il descendait d'un escalier, le rejoignit dans la nef.⁷⁴

⁷² *Ibid.* : 58.

⁷³ Olympe Bhêly-Quenum. « Les Bliguédés », in *Promenade dans la forêt. Op. cit.* : 107-143.

⁷⁴ Olympe Bhêly-Quenum. « Dans une fresque de Giotto », in *Promenade dans la forêt. Op. cit.* : 56.

Cette rencontre entre les deux Noirs donnera naissance à ce qu'Olympe Bhêly-Quenum qualifiera lui-même d'« un débat entre le réel et le surréel »⁷⁵. L'homme du tableau, représentant du surréel, prendra par ailleurs une apparence fantomatique plutôt moderne :

[...] le narrateur était d'une transparence de cristal ; d'innombrables vaisseaux sans une goutte de sang frémissants de rapides petits spasmes s'enchevêtraient dans son corps de la tête aux pieds. Ses yeux qu'Addi avaient vus marron clair ressemblaient à deux boules de cristal au travers desquelles, à la place du cerveau, se contractait et se décontractait comme s'il respirait, un inextricable peloton de fibres de verre sillonné d'éclairs, donnant l'impression qu'un orage se préparait à éclater dans la tête du personnage.⁷⁶

L'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum offre bien souvent des occasions de faire céder la frontière entre le monde des morts et celui des vivants, et cela de façon moins palpable que dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si. Les morts sont là parmi les vivants mais il faut rendre son esprit ouvert pour entrer en communication avec eux. Dans le « Rêve raconté à André Breton »⁷⁷, Codjo s'initie lui aussi auprès des morts qu'il part rencontrer dans la forêt. Ton-nou-xwé-chi, quant à elle, part à la rencontre d'êtres fugaces :

[...] ils disparurent comme des fantômes [...].⁷⁸

Tout comme Akpanakan lui-même semble doté du pouvoir de disparaître quand bon lui chante :

Personne ne le vit : le Maître s'était rendu invisible. Phénomène inexplicable ?
Plutôt une des réalités du monde Nègre que la raison discursive n'appréhende pas
qui, inefficace, acculée à l'échec, bégaye [...].⁷⁹

Olympe Bhêly-Quenum aime ainsi à jouer avec le lecteur, mêlant le réel et le surréel, brouillant les frontières entre les univers pour rendre l'esprit de la logique inutile à la compréhension de ses nouvelles. Il n'est pas toujours facile de détecter qui est le fantôme ou

⁷⁵ *Entretien avec Olympe Bhêly-Quenum*, in *Les échos du jour*, n° 1252, Bénin.. [en ligne] <http://obhelyquenum/interview/entretien-avec-olymphe-bhely-quenum.html> [Réf. du 31 mars 2011].

⁷⁶ Olympe Bhêly-Quenum. « Dans une fresque de Giotto ». *Op. cit.* : 61.

⁷⁷ Olympe Bhêly-Quenum. « Le rêve raconté à André Breton », in *Promenade dans la forêt*. *Op. cit.* : 13-25.

⁷⁸ Olympe Bhêly-Quenum. « La Reine au bras d'or ». *Ibid.* : 40.

⁷⁹ Olympe Bhêly-Quenum. « Les Brigands ». *Ibid.* : 103.

le vivant, dans l'espace où évolue l'action, qui représente le surréel et qui représente le réel. En cela, peut-être, il est possible de voir dans l'œuvre de cet écrivain des tendances surréalistes mais qui ne sont sûrement pas à attribuer à l'influence du mouvement français. Comme le rappelle très bien l'auteur, nous intégrons ici les « réalités du monde Nègre »⁸⁰ et les policiers à la recherche d'Akpanakan, par ailleurs, trouvent la subite disparition du brigand normale :

[...] n'ayant le moindre doute au sujet de la maîtrise des forces obscures par le chef des brigands, les gardiens de la paix ne manifestèrent guère d'étonnement [...].⁸¹

Enfin, la forte présence du merveilleux dans les récits d'Olympe Bhêly-Quenum peut aussi tendre à les rapprocher de l'esthétique surréaliste. C'est dans les nouvelles « La Reine au bras d'or » et « Les brigands » que nous retrouvons le plus significativement cette dimension. La première nouvelle, en effet, s'ouvre sur le chant d'un oiseau. Un chant atypique puisqu'il est compréhensible par les humains :

*Ton nou xwé chi ! Ce qui voulait dire : Le soleil s'éteint dès que tu apparais !*⁸²

Ce chant qui parviendra aux oreilles du Roi l'incitera à faire rechercher dans tout son royaume une personne – homme ou femme – dont la beauté fera pâlir le soleil. Des événements surnaturels voire surréels surviennent alors lorsque la jeune Ton-nou-xwé-chi entre dans la vie du Roi. D'abord, elle fait en effet pâlir le soleil à chacune de ses apparitions :

La cour des cérémonies fourmillait d'une pléthore de foule ; les thuriféraires criaient l'éloge des reines, des princes et des princesses ; quand, pour se joindre à eux la Reine des reines franchit le seuil de son habitation, [...] [l]e soleil eut honte et s'éteignit comme si un orage allait éclater [...].⁸³

⁸⁰ *Ibid.* : 103.

⁸¹ Olympe Bhêly-Quenum. « La Reine au bras d'or ». *Op. cit.* : 103.

⁸² *Ibid.* : 27.

⁸³ *Ibid.* : 41.

Mais l'une des femmes du Roi, Nanvê découvre son terrible secret, la Reine des reines est manchote. Pour éviter que son secret soit découvert, elle part chez des forgerons qui mettront au point un bras artificiel dont la fabrication relève du surréel :

Un Expert fut chercher dans la concession des feuilles, herbes, racines et glands qu'un autre, murmurant des incantations, macéra dans une jarre ; le Maître y plongea l'œuvre collective soudain métamorphosée en une « chose de chair et d'os » sans perdre son brillant. Il l'ajuste au moignon du deltoïde gauche qu'il massa ; l'éclat s'atténua ; on ne discerna plus le métal de la peau superbement noire veloutée de *Ton-nou-xwé-chi*. Elle leva le bras, le plia, les doigts bougeaient, se fermaient, s'ouvraient, faisant les mouvements propres à tout être humain.⁸⁴

Le jour de dévoiler son bras aux yeux de tous, celui-ci se métamorphose une nouvelle fois :

Un éclat passa devant les yeux avec la brutalité aveuglante d'une épée dégainée ; la foule baissa la tête ; en la redressant, elle vit un magnifique bras d'or [...].⁸⁵

La nouvelle prenant une forme proche du conte, la présence du merveilleux ne surprend pas. En revanche, dans un texte qui s'appuie sur des personnages réels, tel que « Les brigands », récit où nous retrouvons les aventures du brigand Akpanakan, celle-ci a de quoi surprendre davantage. Il suffit à Akpanakan de quelques incantations pour parvenir toujours à ses fins. Ainsi, alors qu'il pille un magasin :

Akpanakan découvrit le coffre-fort, ses yeux s'illuminèrent, ses mains couvrirent son visage et son invocation fut brève ; le coffre s'ouvrit en un mouvement respectueux [...].⁸⁶

L'écriture romanesque surréaliste et l'écriture romanesque des écrivains africains ne sont donc absolument pas identifiables. L'une se démarque par sa rupture avec les formes antécédentes, rejetant d'un bloc tout ce qui fondait jusqu'alors le genre romanesque pour se tourner vers une écriture de soi, spontanée et loin des faux-semblants, prenant souvent la forme de déambulations géographiques et/ou pensive. L'autre, quant à elle, s'inscrit dans la

⁸⁴ *Ibid.* : 40.

⁸⁵ *Ibid.* : 42.

⁸⁶ Olympe Bhêly-Quenum. « Les brigands ». *Op. cit.* : 96.

continuité d'une mouvance récente, cherchant à écrire l'Afrique, son Histoire pour Tchicaya U Tam'si ou ses traditions pour Olympe Bhêly-Quenum. Chez ce dernier, il est certes possible de trouver des marques d'une thématique surréaliste – abolition des frontières entre les univers de la réalité et ceux du surréel – mais rien de semblable sur le plan formel ni sur le fond d'ailleurs.

Nous sentons, sous la question des genres littéraires, se creuser un fossé entre les surréalistes français et les écrivains noirs. Si surréalistes sont ces derniers, ça ne peut être que sur des textes ou extraits de texte, sur une période, ou encore sur un point précis. Encore une fois, nous retrouvons l'hypothèse que l'esprit surréaliste découvert chez ces auteurs africains est avant tout dû à une concordance de deux formes d'expression relativement similaires en apparence. Jamais André Breton n'aurait pu apposer l'étiquette surréaliste sur les pièces de théâtre d'Aimé Césaire ni sur celles de Tchicaya U Tam'si ou sur ses romans. Bon nombre des écrits d'Olympe Bhêly-Quenum n'entrent pas non plus dans les « conditions » établies par l'auteur français qui renia même les romans de Soupault, y compris *Les dernières nuits de Paris*⁸⁷, qui pourtant n'est autre qu'une déambulation nocturne désorganisée d'un narrateur découvrant à la fois la vie de la prostituée Georgette et celle de Paris, son double.

Les formes d'écriture divergent donc entre les surréalistes français et les écrivains noirs de notre corpus. Mais il entre en compte un élément peut-être plus capital encore et qui est le matériau de cette forme, à savoir la langue. Les genres littéraires ont bien évidemment une histoire différente dans les deux cultures et cette histoire influe obligatoirement sur le rapport de l'auteur à ceux-ci. En va-t-il de même pour la langue ? La question est de savoir si le rapport à la langue peut être avoisinant aussi bien chez les surréalistes français que chez les écrivains noirs.

⁸⁷ Philippe Soupault. *Les dernières nuits de Paris*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1928] 1997.

b. Le matériau premier : la langue

La langue est le matériau premier des écrivains et il est donc impossible de passer outre son étude. À première vue, il sera difficile de mettre sur un pied d'égalité les surréalistes français et les écrivains noirs. Si dans les deux cas nous arrivons à une langue déviée, réinvestie, il va de soi que la façon de l'appréhender et de la manipuler n'est en rien comparable.

Surréalistes français et écrivains noirs : langue performative et langue créatrice

Le premier facteur à considérer, bien qu'évident, est que les surréalistes français écrivent dans leur langue maternelle alors que les écrivains noirs se servent de la langue colonisatrice. Il ne s'agit pas ici de revenir spécifiquement sur les questions du choix de l'écriture en français des écrivains africains. Elles ont déjà été débattues maintes fois et aboutissent généralement aux mêmes réponses d'ordres éditoriales – il est plus facile de se faire publier dans une langue européenne que dans une langue africaine et le public est obligatoirement plus large – voire techniques puisque toutes les langues africaines ne possèdent pas un code écrit et/ou orthographique normé. Senghor se justifiera lui-même en ces mots :

Mais on me posera la question : « Pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français ? »
Parce que nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse *aussi* aux Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue « de gentillesse et d'honnêteté ». Qui a dit que c'était une langue grise et atone d'ingénieurs et de diplomates ?⁸⁸

Le rapport de Tchicaya U Tam'si au français semble moins poli :

J'ai du cœur pour ceux qui me lisent :

⁸⁸ Léopold Sédar Senghor. « Comme les lamantins vont boire à la source ». *Op. cit.* : 166.

Je me fais à leur langage – en Europe –

Ainsi :

Il pleut⁸⁹

Le ton laisse transparaître une pointe d'ironie retenue et de condescendance. Tchicaya U Tam'si respecte, ou fait mine de respecter, les normes de la langue française par compassion pour son éventuel lectorat français.

Il n'en reste pas moins que les surréalistes français et les écrivains noirs de notre corpus accordent une grande valeur à l'impact du langage sur la réalité.

L'importance du langage chez les surréalistes est indéniable, dans son *Manifeste*, André Breton le stipule lui-même :

Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage.⁹⁰

Le langage, la parole chez André Breton comme chez Léopold Sédar Senghor permet de construire une réalité. Il suffit de dire pour que cela existe. Le langage est, en quelque sorte, performatif. André Breton écrit en effet :

Ce qui est dit sera, par la seule vertu du langage : rien au monde ne peut s'y opposer.⁹¹

Quant à lui, Senghor déclare :

Si je dis « art », en pensant « poésie », c'est que la *poésie* est l'art majeur parce qu'art de la Parole.⁹²

La Parole étant chez Senghor celle qui crée :

⁸⁹ Tchicaya U Tam'si. « Le promenoir », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. *Op.cit.* : 99-100.

⁹⁰ André Breton. « Second manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 802.

⁹¹ André Breton. « Anthologie de l'humour noir », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 910.

⁹² Léopold Sédar Senghor. *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. *Op. cit.* : 23.

Seigneur, vous m'avez fait Maître-de-langue [...]
 Vous m'avez accordé puissance de parole en votre justice inégale
 Seigneur, entendez bien ma voix. PLEUVE ! il pleut⁹³

Mais elle ne peut créer que si elle est liée à Dieu. En somme, le poète n'accède à une parole créatrice que s'il a été désigné comme intermédiaire de Dieu.

La différence entre André Breton et Léopold Sédar Senghor réside principalement dans le fait que pour le premier, c'est le langage en lui-même qui est performatif tandis que pour le second il s'agit du langage dans sa forme poétique. C'est la poésie qui permet l'accès à cette Parole divine mais surtout créatrice. Ce langage et cette Parole ne peuvent donc pas aller tout à fait dans le même sens. Breton se servira en effet de la langue comme prétexte à l'invention de nouvelles réalités, Senghor au contraire accompagnera la langue vers son point d'apogée créatrice. Parole créatrice aussi chez Césaire, souvenons-nous de nouveau des vers suivants du *Cahier d'un retour au pays natal* :

Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre.⁹⁴

Le mot en lui seul est évocateur d'une réalité commune, l'énoncer c'est le faire exister. Il s'éloigne de la conception senghorienne, puisque le mot n'acquiert pas son pouvoir par l'intermédiaire divin. En revanche, il permet la cohésion d'un groupe si celui-ci est épuré de toute confusion possible. Cette parole créatrice n'est plus là simplement pour créer et pour rendre existant mais pour agir et pour pousser autrui à agir dans son sens comme le souligne Francis Abiola Irele :

Césaire apparaît ainsi comme le type même du poète dans la cité, pour qui le langage poétique est le signe d'une volonté qui se veut agissante, creuset où s'élaborent les ressorts de l'action.⁹⁵

Ainsi, nous pouvons également rappeler les vers du poème « Pur-sang » :

⁹³ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des eaux », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 208.

⁹⁴ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 20.

⁹⁵ Francis Abiola Irele. *Op. cit.* : 86.

et je dis
 et ma parole est paix
 et je dis et ma parole est terre
 et je dis ⁹⁶

Tchicaya U Tam'si, quant à lui, permet de renouer avec le pouvoir performatif du mot tel que le conçoivent les surréalistes. Dans son poème « Les corps et les biens », il écrit :

Je rebaptise Varsovie, Varsovie !⁹⁷

Il est du ressort de l'être humain de décider du nom qui sera donné à telle ou telle réalité. Ici, la parole attribuée au soldat, en dialogue avec le poète, pourrait néanmoins laisser supposer qu'il y a dans cette démarche de s'attribuer le droit de renommer la réalité, quelque chose d'autoritaire, peut-être même de prétentieux. Le soldat pense-t-il que Varsovie ne devient Varsovie que parce qu'il l'en a décidé ainsi ?

Il n'y a réellement aucune grande originalité à constater que des poètes, aussi bien français qu'africains, portent un regard particulièrement intéressé sur leur matériau premier de travail qu'est la langue. Il ressort pour tous les auteurs que le langage est bien plus qu'un outil d'écriture. Tous nos poètes lui accordent une réelle interaction sur le monde et sur les êtres qui l'habitent. Que la parole soit performative au sens strict, comme chez Tchicaya U Tam'si – le fait de dire que l'on baptise donne à cette parole une valeur d'action – ou dans une acception plus large comme chez Césaire ou chez les surréalistes français et tout particulièrement Breton – dire suffit à faire exister – ou qu'elle soit créatrice dans le sens divin comme chez Senghor, elle permet au poète d'avoir un impact sur la réalité, d'interagir sur le monde, voire de pousser à l'action le lecteur. C'est cette conscience du rapport étroit entre l'univers et le langage qui pousse les auteurs à plier celui-ci à leurs exigences et à leurs idéaux, le faisant parfois dérivé jusqu'à son point extrême, offrant au lecteur une poésie qui frôle l'hermétisme et invite à la remise en cause de la catégorisation du réel, à redevenir acteur de la vie.

⁹⁶ Aimé Césaire. « pur-sang », in *La Poésie. Op. cit.* : 81.

⁹⁷ Tchicaya U Tam'si. « Les corps et les biens », in *Le ventre – Le pain ou la cendre*. Paris : Présence Africaine, coll. « Poésie », 1978 : 127.

Le langage au service de l'imaginaire poétique : hermétisme, transformation et redécouverte

La réappropriation de la langue française est donc une affaire qui préoccupe aussi bien les surréalistes français que les écrivains noirs. Les uns comme les autres se sentent à l'étroit dans les normes du français. Chacun tente de désagréger la syntaxe pour la rendre plus proche de sa manière de penser, de ressortir de l'oubli des mots oubliés ou scientifiques pour se rapprocher de sa réalité, oubliant volontairement ou involontairement le problème de l'hermétisme. En somme, l'idée pourrait être celle énoncée par Maugée dans la revue *Tropiques*, à savoir qu'il s'agit de « bouleverse[r] tout le possible du langage. »⁹⁸

Le premier axe mis à mal est celui de la syntaxe. André Breton s'insurge dans *Point du jour* :

Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage.⁹⁹

Désorienter la syntaxe est donc une affaire presque idéologique, il s'agit de lui rendre sa liberté. Le langage, comme la société, est embrigadé par des mœurs et des valeurs qui lui ont été imposées et qui brident tout son potentiel. Louis Aragon n'accorde guère plus de considération au respect de la syntaxe. Il déclare avec une certaine violence dans ses mots vouloir au contraire la mettre à mal :

Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. [...] Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, le manque de prévoyance à l'égard de ce qu'on va dire, le désaccord, l'inattention à la règle, les cascades, les incorrections, le volant faussé, les périodes à dormir debout boiteuses, les confusions de temps, l'image qui consiste à remplacer une préposition par une conjonction sans rien changer de son régime, tous les procédés similaires, analogues à la vieille plaisanterie d'allumer sans qu'il s'en rende compte le journal que lit votre voisin, prendre l'intransitif pour le transitif et réciproquement, conjuguer avec être ce dont avoir est l'auxiliaire, mettre les coudes sur la table, faire

⁹⁸ A. Maugée. « Poésie et obscurité », in *Tropiques : 1941-1945*, in *Tropiques*, n°2, juillet 1945 : 12. *Op. cit.*

⁹⁹ André Breton. « Point du jour », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 276.

à tout bout de champs réfléchir les verbes, puis casser le miroir, ne pas essayer ses pieds, voilà mon caractère.¹⁰⁰

Nous le comprenons, défier la syntaxe, c'est aussi défier les règles de la bienséance. Il s'agit de faire un pied de nez à la langue française, de la confronter à une forme de rébellion. Comme nous le voyons, les procédés pouvant désordonner la syntaxe sont nombreux et variés et ils ne sont pas sans perturber les habitudes du lecteur. Dans « Forêt-noire », André Breton abuse de la mise en page pour la mettre au service de la déstructuration du sens déjà malmené par la succession de mots qui paraissent accolés sans aucune volonté de respecter une ordination grammaticale :

Out

Tendre capsule etc melon
Madame de Saint-Gobain trouve le temps long seule
ne côtelette se fane¹⁰¹

Seul le troisième vers – « Madame de Saint-Gobain... » – fait sens, isolé. L'association de « tendre » et « capsule » défie les lois sémantiques bien que tout le début du poème semble une succession de mots pris au hasard et collés les uns à la suite des autres. Le vers « ne côtelette se fane » est bien une entorse à la syntaxe. La négation apparaît seule dans la mesure où elle n'est pas rattachée comme il se devrait au verbe « se faner » qui d'ailleurs semble perdre son statut de verbe, le substantif « côtelette », aux côtés de « ne », se faisant passer pour le verbe de la phrase. Dans un autre poème « Pour Lafcadio », André Breton perturbe la syntaxe en déjouant les règles de ponctuation :

Ma maîtresse
prend en bonne part
son diminutif Les amis
sont à l'aise¹⁰²

¹⁰⁰ Louis Aragon. *Traité du style*. *Op. cit.* : 28-29.

¹⁰¹ André Breton. « Forêt noire », in « Mont de piété », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 12.

¹⁰² André Breton. « Pour Lafcadio ». *Ibid.* : 13.

L'apparition de la majuscule en plein milieu du vers, sans présence du point déstructure la composition des phrases. Elle tend à confondre les deux propositions qui, par ailleurs, n'ont aucun lien sur le plan sémantique.

C'est à cette même syntaxe que fait référence Senghor :

Ah ! mourir à l'enfance, que meure le poème se désintègre la syntaxe, que s'abîment tous les mots qui ne sont pas essentiels.¹⁰³

Seul le lien avec l'enfance permet d'accorder une valeur à tous les mots, de donner au poème sa structure, sa syntaxe. Sans cela, il n'y a plus d'accès possible à la syntaxe originelle. Si Senghor dit accorder à la syntaxe moins d'importance que le rythme, base fondamentale de la poésie, il n'en reste pas moins qu'il est difficile de trouver dans son œuvre poétique un vers à la structure syntaxique boiteuse. Néanmoins, son poème « À quoi comment » offre des exemples potentiels d'un accent mis sur le rythme en défaveur de la syntaxe :

A quoi comment vis-tu penses-tu, mais à qui ?
 Je vis ne pense pas, je dis je pense la mer et le ciel.
 Ainsi les canards du Dimanche, et mon stylo
 Ailé est comme le canard sauvage à ras de vague.
 Je vis la vague vis le bleu, et la blondeur du sable blanc
 [...]
 Or à qui pas à quoi, je te pense te vis vivante.¹⁰⁴

Si nous tentions, dans un premier temps, de remettre des virgules pour séparer les propositions, le rythme marqué à la fois par les sons – « Je vis la vague vis le bleu » ou encore « te vis vivante » – et par les similitudes de structure – « vis-tu penses-tu », « je dis je pense » et « je te pense te vis », s'en trouverait fortement atteint et amoindri. De plus, il est aisé de constater que les virgules ne suffiraient pas à redonner une parfaite syntaxe au poème. Il y a dans les raccourcis syntaxiques utilisés par le poète comme une urgence de savoir et de comprendre. L'ajout de conjonctions de coordination, qui permettraient d'ordonner les pensées du poète, viendrait entraver l'expression de son état enflammé. Enfin, les vers centraux de notre citation « Ainsi les canards du Dimanche, et mon stylo / Ailé est comme le canard sauvage à ras de vague » laissent interrogateur. L'esprit suppose, malgré la séparation

¹⁰³ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des circoncis », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 201.

¹⁰⁴ Léopold Sédar Senghor. « À quoi comment », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 240-241.

marquée par la fin du vers, que l'adjectif « ailé » renvoie au « stylo » mais il bute de nouveau sur la forme du verbe « être » mis à la troisième personne du singulier alors que le vers précédent unissait les canards du Dimanche et le stylo laissant espérer un verbe au pluriel. Senghor peut donc, dans certaines occasions, défier la syntaxe mais nous le voyons, ces déstructurations ne sont pas absolument gratuites. Elles répondent à un besoin de rendre un état spécifique, ici le poète rend compte d'interrogations introspectives, habitées par un besoin urgent d'être résolues, et sont au service du rythme. Le poète concède de délaisser les règles de la syntaxe lorsque celles-ci vont à l'encontre du rythme recherché.

Modifier la syntaxe, c'est aussi prendre conscience que les mots peuvent s'accorder différemment, que le sens peut se faire par le biais d'autres liaisons lexicales. Michel Leiris semble prendre acte de ce phénomène progressivement au fil de son écriture :

[...] mon désir d'ébaucher les linéaments d'un langage moins arbitraire [...] a de plus en plus cédé le pas au plaisir de déranger le langage tel qu'il est ou, moins insolemment peut-être, à celui d'établir un nouveau type de rapports entre les mots.¹⁰⁵

Il invite à reconsidérer la valeur des mots, leur impact sur la signification :

Je vous répondrai seulement que mon langage, comme tout langage, est figuré, et que libre est à vous de remplacer le mot « whisky » par un quelconque vocable : absolu, meurtre, amour, sinistre ou mandragore.¹⁰⁶

Le sens attribué aux mots, le rapport à la signification est, selon l'auteur, affaire personnelle, voire égocentrique, une appropriation abusive et arbitraire du mot :

Peu m'importent ces mots puisque n'importe lequel d'entre eux correspond à ce même éternel déplacement de moi autour d'un axe que je plante stupidement au centre, pitoyable drapeau d'un colonisateur du pôle qui veut à tout prix voir flotter sous forme de tissu colorié le purin de sa petite patrie somnifère sur la grande voûte glacée où le concept SOMMEIL est en effet le seul qui soit suffisamment noir et gelé pour posséder encore un certain sens.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Michel Leiris. *Langage tangage, ou, Ce que les mots me disent. Op. cit.* : 145.

¹⁰⁶ Michel Leiris. *Aurora. Op. cit.* : 41.

¹⁰⁷ *Ibid.* : 41-42.

André Breton appellera cela la « vie émotionnelle des mots » qui « loin de n'être que fonction de leur sens, les dispose à ne se plaire les uns aux autres et à ne rayonner au-delà du sens que groupés selon des affinités secrètes, qui leur laissent toute sortes de nouveaux moyens de se combiner. »¹⁰⁸

Tous ces éléments, toutes ces expériences conduisent les poètes vers l'envie de créer non pas une langue nouvelle mais une langue qui leur corresponde et c'est pourquoi ils retournent vers des mots rares, anciens voire nouveaux, des néologismes qu'ils inventent eux-mêmes parce qu'ils n'ont pas trouvé dans la langue française ou dans leur langue d'origine, pour les écrivains noirs, les termes qui permettent d'exprimer exactement leur imaginaire.

Michel Leiris écrit, comme désolé :

Je viens d'apprendre ainsi la disparition d'un grand nombre des mots ; il n'y a guère que le présent de l'indicatif qui soit valable, bon et fidèle serviteur que je vais décorer.¹⁰⁹

De façon plus théorique, Léopold Sédar Senghor explique de son côté :

J'ai montré à Hautvillers, pour illustrer la proposition et prenant l'exemple des Nègres, que, si ceux-ci avaient « bousculé » cette vieille dame de langue française, ils ne l'avaient pas maltraitée. Ils ont inséré leurs néologismes, pas toujours exotiques, leurs images folles et leurs rythmes syncopés dans le génie de la langue française, qui est, en poésie, moins dans la logique, la précision, la clarté que dans l'économie des moyens.¹¹⁰

Nous retrouvons justement l'idée que la clarté n'est pas le souci premier des écrivains Nègres. Ce qui peut paraître étrange quand tant d'entre eux ont la préoccupation de se faire comprendre – nous pouvons penser à Aimé Césaire bien sûr –. En revanche, les surréalistes, très peu soucieux d'avoir un public, un lectorat, ne se préoccupent pas, en effet, de l'éventuel hermétisme de leur poésie. Dans l'œuvre d'André Breton, il est possible de trouver des poèmes constitués de néologismes. C'est le cas, par exemple de la deuxième partie du poème « Mot à Mante » dont voici un extrait :

¹⁰⁸ André Breton. « La clé des champs », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 657.

¹⁰⁹ Michel Leiris. *Grande fuite de neige*. Paris : Fata Morgana, 1982 : 45.

¹¹⁰ Léopold Sédar Senghor. « Dialogue sur la poésie francophone ». *Op. cit.* : 372.

La por por porte por
 La fe nê tre
 Sur l'odeur amère du limurerre
 Qui me rappelle Milady de Winter
 Lissant son cheautru derrière les losanges de la plui
 Brifrouse-bifrousses le plancher est si vieux
 Qu'à travers on voit le feu de la terre [...] ¹¹¹

Le concept du néologisme n'est pas non plus absent de l'œuvre d'Aimé Césaire bien que beaucoup plus discret. Dans son lexique césairien, Papa Samba Diop ¹¹² relève pour le *Cahier d'un retour au pays natal* et le recueil *Les Armes miraculeuses* deux néologismes dont l'un repris de Rimbaud : « clarteux » qu'il définit comme « répand la clarté », l'autre est quant à lui purement césairien : « mabraque » pour désigner une personne écervelée ou folle. Mais chez les auteurs africains, la prédominance est à l'insertion d'un vocabulaire spécifique, scientifique ou local. Les vers suivants de Césaire pourraient en témoigner :

O mes yeux sans baptême et sans rescrit
 mes yeux de scorpène* frénétique et de poignard sans roxelane*
 je ne lâcherai pas l'ibis* de l'investiture folle de mes mains en flammes. ¹¹³

Césaire fait preuve d'une très bonne connaissance du monde animalier – « scorpène » qui est un poisson de mer et « ibis », un oiseau d'Afrique –, de l'histoire et de la géographie – « roxelane » qui renvoie à la fois au nom de la femme de Soliman II, au peuple de la Samartie d'Europe, au nom du bateau des premiers colons de la rivière de Saint-Pierre qui portait elle-même le nom de Roxelane –. Mais les connaissances du poète martiniquais vont bien au-delà puisqu'il emploie également un vocabulaire scientifique de biologie comme le mot « allèle » qui permet de qualifier tout élément qui se présente sous plusieurs formes, un vocabulaire argotique avec pour exemple le mot « acagnardé » issu d'une ancienne version de dire chien : *cahan*, et aussi un vocabulaire végétal avec le nom spécifique des plantes comme « cyathée » qui est de l'espèce des fougères arborescentes et évidemment un vocabulaire du parler local de son pays : « doudou », issu du redoublement du mot français « doux » et qui sert à

¹¹¹ André Breton. « Mot à Mante ». *Op. cit.* : 24.

¹¹² Papa Samba Diop. *La poésie d'Aimé Césaire : propositions de lecture. Accompagnée d'un lexique de l'œuvre*. Paris : Honoré Champion, 2010.

¹¹³ Aimé Césaire. « Investiture », in *La Poésie. Op. cit.* : 108.

dénommer avec affection une femme, ou utilisé comme adjectif, qui permet de dire d'un élément qu'il est doux et tendre. C'est davantage vers un lexique local que Léopold Sédar Senghor va se tourner. À la fin de son *Œuvre poétique*, il établit en effet lui-même son propre lexique qu'il justifie ainsi :

Certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne « comprennent pas ». [...] mon intention n'est pas de faire de l'exotisme pour l'exotisme, encore moins de l'hermétisme à bon marché. C'est pourquoi, ai-je pensé, il n'était peut-être pas inutile de donner une brève explication des mots d'origine africaine employés dans ce recueil. J'y ajouterai quelques autres mots qu'on ne trouve pas, même dans de bons dictionnaires français, comme le *Robert*.¹¹⁴

L'œuvre de Césaire et celle de Senghor jouent donc avec les mélanges lexicaux – scientifiques, locaux, termes peu usités – ce qui nécessite un lexique pour que le lecteur ait accès à leur signification. Les surréalistes ont également tenté de perturber l'accès au sens mais de façon incontestablement plus volontaire que les écrivains africains.

Le langage, mis à mal, démonté puis remonté d'une autre façon pour voir l'effet, le résultat, pour estimer s'il tient toujours debout devient donc l'occasion pour les poètes de s'en servir comme sujet, métaphorique ou non, pour leurs poèmes ou leurs textes. Tous les temps se trouvent ainsi déclinés, conjugués à travers les œuvres de Michel Leiris, de Tchicaya U Tam'si et de Léopold Sédar Senghor. Michel Leiris est sans doute le seul à s'en servir pour parler de son rapport au langage :

Cependant le désastre tirait à sa fin : les temps des verbes se mutinaient, las d'être portés par les vaisseaux fragiles des phrases, sur les mers sans limites du langage ; ils mettaient sac à terre et jetaient froidement à l'eau les plus respectés de leurs officiers substantifs.¹¹⁵

Le langage semble s'épuiser, la conjugaison ne plus avoir de repères, séparée de ses alliés les substantifs sans qui les verbes ne sont plus rien. Michel Leiris appelle à la mise en place de nouveaux liens entre le nom et le verbe, plus largement, à redonner au langage une nouvelle impulsion.

¹¹⁴ Léopold Sédar Senghor. « Lexique », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 427.

¹¹⁵ Michel Leiris. *Grande fuite de neige*. *Op. cit.* : 44.

Chez Tchicaya U Tam'si et Léopold Sédar Senghor, ces allusions aux formes linguistiques de la temporalité sont métaphoriques, elles sont l'occasion d'orienter le discours sur une autre réalité qui pourrait lui ressembler. Le vers de Léopold Sédar Senghor renvoie à la femme aimée dont l'absence fait souffrir le poète :

Toi mon présent, mon indicatif mon imperfectif¹¹⁶

La femme devient le seul présent possible pour le poète. Sans elle, le poète ne vit plus ou alors uniquement dans le tiraillement du souvenir ou le vain espoir du futur. Le présent est le seul ancrage temporel qui puisse lui indiquer un avenir, même s'il est pour le moment non délimité dans le temps, encore en construction. Senghor joue ici avec les différents sens que peuvent prendre les mots de la terminologie grammaticale française.

Tchicaya U Tam'si, en revanche, contraint le lecteur à redonner du sens à cette terminologie :

De faux suffixes
aux racines de mon arbre
me donnent une sale terminaison¹¹⁷

Il est possible d'interpréter les « suffixes » comme les enseignements – religieux et pédagogiques – du Blanc aux Noirs qui, surajoutés aux valeurs traditionnelles de ceux-ci, aboutissent à un résultat plutôt désastreux. Derrière une terminologie française, Tchicaya U Tam'si dénonce le monopole de l'import forcé de la culture et de la civilisation occidentale en Afrique, et plus particulièrement au Congo, sans souci de compatibilité avec les traditions locales.

La réinvention du langage, sa remise en cause, sa réappropriation sont donc un désir commun aux écrivains surréalistes français et aux écrivains africains. Dans les deux écritures, un réel besoin d'exprimer son ressenti différemment, par le biais de nouveaux outils linguistiques ou de nouvelles structures syntaxiques, s'impose bien plus, du moins dans un premier temps pour les auteurs noirs, que le besoin d'être effectivement compris. Le langage en tant que matériau modelable devient donc l'occasion de nouvelles expérimentations et de nouvelles formes pour exprimer révolte et indignation.

¹¹⁶ Léopold Sédar Senghor. « Et le sursaut soudain », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 237.

¹¹⁷ Tchicaya U Tam'si. « Au sommaire d'une passion », in *Arc musical précédé de Épitomé. Op. cit.* : 40.

La langue comme espace de jeu : écriture ludique et écriture phonétique

Il y a donc un fort crédit accordé au langage qui lui donne une valeur indéniable aux yeux de tous nos poètes. Il n'en reste pas moins que tous ces auteurs sont poètes avant tout et que l'envie de jouer avec la langue, avec ses possibilités de détournement et avec ses accents phonétiques demeure très présente dans toutes les œuvres poétiques du corpus.

Nous connaissons le goût des surréalistes pour le jeu, qui plus est le jeu linguistique. Inutile de rappeler qu'ils sont à l'origine du « cadavre exquis » par exemple. Pour finir de nous en convaincre, il suffirait de citer la définition que Michel Leiris donne au mot « langage » :

langage (engage au jeu, par élan)¹¹⁸

Ce goût du jeu se retrouve sous diverses formes. La principale, sans doute, et aussi la plus logique, est celle du jeu phonétique. Revenons sur le poème « Pour Lafcadio » qui offre aussi des démonstrations de jeu phonétique chez André Breton :

Greffier
parlez MA langue MATernelle
Quel ennui l'heure du cher corps
*corps accort*¹¹⁹

La mise en relief du possessif « ma » que le poète souligne également dans le nom « maternelle » fait ressortir l'écho que se renvoient ces deux sons. Un écho qui plus est, à la fois phonétique et sémantique. Le poète s'approprie sa langue. Puisqu'elle est sienne, il est libre d'en faire ce que bon lui semble. Nous retrouvons l'idée d'écho phonétique à la fin de la strophe, de façon cette fois non appuyée avec l'expression « corps accort » que le poète aurait très bien pu écrire « corps à corps ». C'est le même type de relation phonétique que nous retrouvons dans les vers suivants, mais cette fois-ci, la double écriture de mêmes sons est explicitée :

¹¹⁸ Michel Leiris. *Langage tangage, ou, Ce que les mots me disent. Op. cit.* : 37.

¹¹⁹ André Breton. « Pour Lafcadio ». *Op. cit.* : 13.

Des combattants
 qu'importe mes vers lent train
 l'entraîn¹²⁰

Mais c'est sans doute chez Michel Leiris que cette dimension poétique est la plus marquée. Un petit aperçu de sa « chanson du cafard n'a homme » dans *Grande fuite de neige* pourrait suffire à nous en convaincre. Comme l'intitulé « chanson » l'indique, le texte ne peut prendre sens que lu à haute voix :

Mât deux mois zèle : jeune nœud c'est, si jeu d'oie voue dear
 que j'œuf fou sème haie queue gens meurent
 Vosges ô Lisieux meuh, son si d'où ?¹²¹

À la manière d'André Breton, Michel Leiris joue ici sur les retranscriptions phonétiques et les homophonies. Nous pouvons y voir une volonté de créer ce nouveau rapport entre les mots que les surréalistes cherchaient. Plutôt que par les liens syntaxiques, les mots peuvent-ils faire sens en se liant phonétiquement ? Michel Leiris explique l'apport du jeu phonétique dans son écriture :

D'où [...] mon langage d'ici, où les jeux phoniques ont pour rôle essentiel – eau, sel, sang, ciel – non d'ajouter à la teneur du texte une forme inédite de tralala allègre ou tradérida déridant, mais d'introduire [...] une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreur d'idées.¹²²

Bien que ressenties comme un jeu, les associations phonétiques ne sont pas gratuites. Elles donnent au texte une nouvelle respiration, un nouvel élan et contribuent à réveiller le lecteur, à le rendre plus attentif au discours et par là même plus réceptif. C'est une forme de dialogue direct entre le poète et le lecteur puisque Michel Leiris précise plus loin :

A base phonétique et donc sonore le jeu de mots ne serait-il pas ce qui, avec le plus d'acuité, fait sentir la voix dans l'écrit et le fait de la manière la plus vivante ?¹²³

¹²⁰ *Ibid.* : 13.

¹²¹ Michel Leiris. *Grande fuite de neige Op. cit.* : 19.

¹²² Michel Leiris. *Langage, tangage ou Ce que les mots me disent. Op. cit.* : 89-90.

¹²³ *Ibid.* : 125.

Ce souci de l'oralité, énoncé par Michel Leiris est sans doute ce qui le rapproche de l'importance accordée aux sons dans les textes poétiques africains. Senghor rappelait que les poèmes négro-africains étaient conçus pour plaire « au cœur et à l'oreille »¹²⁴. Les exemples de jeux phonétiques sont particulièrement nombreux chez Tchicaya U Tam'si. Nous ne retiendrons que les trois suivants pour leur richesse. Dans son poème « Le trésor », il reprend un procédé connu, que nous avons déjà rencontré chez les surréalistes français, et qui consiste à repartir du dernier mot du vers précédant :

Ah ! la fleur est bleue
 Ah ! le bleu de chauffe est bleu
 Ah ! ce blues que je danse¹²⁵

Notons néanmoins qu'il ne permet pas au lecteur de s'installer dans une structure préétablie puisque dès le troisième vers, il ne s'agit plus seulement de repartir du dernier mot de la rime précédente mais en plus de le transformer par un mot phonétiquement proche. Dans un autre poème, « Dans quelle nuit ? », il écrit le vers suivant :

Ceux qui m'aiment m'ont épié et pillé et pilé le corps¹²⁶

Le jeu rappelle celui de Michel Leiris qui, dans ses définitions de mots, aimait à les décomposer ainsi pour retrouver des mots qui phonétiquement renvoyaient au mot défini. Ainsi la syntaxe devenait « saint axe »¹²⁷ ou le clergé n'était que « « j'éclaire » à l'envers »¹²⁸. Cette dernière définition pouvant évidemment être interprétée à double sens. Dans son sens premier et innocent d'une simple constatation de possibilité d'inverser les consonnes ou dans son sens second, plus ironique, qui dénonce l'effet négatif de l'influence du milieu religieux. Le vers de Tchicaya U Tam'si joue donc également avec les rapprochements phonétiques. En effet, « et pillé » se rapproche, phonétiquement bien sûr, du mot qui le précède « épié » à condition qu'on le prononce en accentuant légèrement la distinction entre le son /i/ et le son

¹²⁴ Léopold Sédar Senghor. « Dialogue sur la poésie francophone ». *Op. cit.* : 389.

¹²⁵ Tchicaya U Tam'si. « Le trésor », in *Le ventre – Le pain ou la cendre*. *Op. cit.* : 21.

¹²⁶ Tchicaya U Tam'si. « Dans quelle nuit ? », *Ibid.* : 120.

¹²⁷ Michel Leiris. *Langage, tangage ou Ce que les mots me disent*. *Op. cit.* : 57.

¹²⁸ Michel Leiris. *Mots sans mémoire*. *Op. cit.* : 80.

/e/. De « et pillé » à « et pilé », il n'y a qu'une lettre. Enfin, le dernier exemple semble faire la synthèse des deux, cités précédemment :

ce soir la pluie est collante poisseuse gluante lancinante pétrifiante fiente chiante et navrante.¹²⁹

Les rimes internes en /ãtə/ s'accompagnent d'un jeu de variation légère entre les trois mots « pétrifiante », « fiente » et « chiante ». En effet, « fiente » est, phonétiquement, la finale du mot « pétrifiante » et de « fiente » à « chiante », il n'y a qu'un son de différence puisqu'il suffit de remplacer le son /f/ de « fiente » par le /ʃ/ de « chiante ».

Cette rapide étude comparative sur le langage permet de confirmer que le rapprochement si souvent établi entre la littérature africaine et le surréalisme français peut très fortement venir de cette ressemblance stylistique. Surréalistes et écrivains noirs interrogent en effet les possibilités du langage et plus précisément de la langue française puisqu'elle est dans les deux cas le moyen d'expression choisi. Si chez les écrivains noirs cette réappropriation s'accompagne plus généralement d'intrusion d'un nouveau vocabulaire – de leur langue, néologismes ou lexique scientifique –, chez les surréalistes, elle se double d'une déstructuration de la syntaxe normative et d'un fort jeu phonétique. Ce dernier achève d'apparenter écriture surréaliste et écriture africaine puisqu'il évoque, en toute logique, la tradition orale, phonétique, de la littérature africaine.

Si les écrivains africains étaient absolument inidentifiables aux surréalistes par leurs rapports aux différents genres littéraires bien trop éloignés des valeurs du groupe d'André Breton, il y a, en revanche, une très forte similitude sur le rapport au langage et sa mise en œuvre même s'il apparaît que ces ressemblances découlent d'origines variées. Les écrivains noirs nouent avec leurs traditions orales et avec leurs croyances traditionnelles, voire, pour Léopold Sédar Senghor avec leurs croyances religieuses pour l'aptitude des mots à influencer sur leur univers, tandis que chez les surréalistes français, ces bouleversements linguistiques sont le fruit d'une rupture avec l'emprisonnement apparent de leur propre langue. Les jeux et remaniements de la langue sont dans la continuité de leur volonté de défaire les frontières, y compris les frontières imposées par les règles normatives qui apparaissent comme imposées arbitrairement. Nous sommes donc bien dans deux approches différentes du monde. Ces deux

¹²⁹ Tchicaya U Tam'si. « La mise à mort », in *Le ventre – Le pain ou la cendre*. *Op. cit.* : 165.

approches impliquent-elles une expression divergente du temps et de l'espace qui sont deux concepts universels mais rarement appréhendés de la même manière selon les civilisations ?

2. Le cadre poétique : représentation de l'espace et du temps

Selon Lessing, la littérature serait un art lié au temps car « Par son langage même, l'œuvre littéraire repose sur un déploiement que le temps maîtrise et quantifie ; son appréhension requiert une durée qui noue temps et lecture. »¹. Mais cela n'exclut pas un lien entre littérature et espace comme le rappelle Nathalie Aubert :

Dans la poésie c'est la disposition du texte dans la page qui tente parfois de la rendre visible. Dans le roman, l'espace devient souvent une sorte de protagoniste de l'action.²

La question du temps, qui nous occupera tout d'abord, nécessite de prendre en considération un fait non négligeable, à savoir que l'approche du temps entre l'Afrique et le monde occidental n'est pas la même. Le temps occidental est souvent décrit comme linéaire tandis que le temps africain se caractériserait davantage par une représentation cyclique liée aux lunaisons et aux saisons. Nul doute que l'espace et les symboliques qui lui sont associées varient également entre les deux cultures. Ces différences ressortent-elles entre l'écriture surréaliste et l'écriture des écrivains noirs ? L'éternelle volonté des surréalistes de perturber l'ordre établi de la pensée les conduira-t-elle à penser le temps et l'espace d'une manière plus proche de celle des Africains ?

a. Temporalité surréaliste et temporalité des écrivains noirs

Si nous nous en référons à Paul Ricœur, le temps du récit peut être appréhendé selon deux niveaux. Un niveau qu'il qualifie de « strictement paradigmatique (disons : au niveau du *tableau* des temps du verbe dans une langue donnée) »³ et l'autre qui se situe sur le plan syntagmatique, c'est-à-dire que « les temps du verbe contribuent à la narrativisation, [...] par leur disposition successive sur la chaîne du récit. »⁴. Ce temps du récit est à concevoir comme

¹ Florence de Chalonge. « Temps », in *Le Dictionnaire du littéraire*. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala [dir.]. Paris : PUF/Quadrige, coll. « Dicos poche », 2004 : 603.

² Nathalie Aubert. « Espace », *Ibid.* : 202.

³ Paul Ricœur. *Temps et récit, 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984 : 93.

⁴ *Ibid.* : 93.

autonome, jusqu'à un certain point, de « l'expérience phénoménologique du temps »⁵, autrement dit du temps tel que nous le concevons dans la vie de tous les jours. C'est plus principalement sur ces deux temps – temps du récit de manière générale et temps phénoménologique – que portera notre étude.

Temps du récit : utilisations, manies et symboliques

Les surréalistes aiment jouer avec la notion de temps dans la forme et le déroulement des récits : refus de la narration chronologique comme nous l'avons vu précédemment. Ils inventent une autre façon de penser le temps. Chaque instant est pensé comme présent. Nous pourrions reprendre la phrase d'Anna Lo Giudice qui affirme que le temps surréaliste « n'est que celui du présent. »⁶ Et pour cause, le présent étant, selon Harald Weinrich⁷, un temps commentatif, il semble correspondre aux critères surréalistes de l'écriture. En effet, la non-linéarité du texte ne se prête pas à l'utilisation d'une ligne temporelle classique. Les surréalistes, plus enclins à l'écriture de soi, mais une écriture de soi qui échappe au caractère rétrospectif du mémoire par exemple, cherchent à s'écrire comme un être autre à chaque instant. Ainsi, tout instant s'inscrit dans le présent. Le récit surréaliste échappe donc à l'esprit narratif, marqué, comme nous le savons par les temps du passé simple, de l'imparfait, du plus-que-parfait et du conditionnel. En écrivant, le surréaliste, et plus particulièrement André Breton, se pose en observateur extérieur et objectif de sa vie. Il décrit et commente donc chaque partie de sa vie comme se déroulant sous ses yeux au moment de l'écriture. Les textes *Nadja* et *L'Amour fou* en sont de très bons exemples. André Breton écrit dans *Nadja* :

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique* [...]. Il s'agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlables [...]; il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal [...].⁸

Toute la terminologie d'André Breton semble aller dans le sens d'un présent commentatif. Il s'agit de « relater », donc d'adopter un point de vue le plus neutre possible,

⁵ *Ibid.* : 93.

⁶ Anna Lo Giudice. *Op. cit.* : 64.

⁷ Harald Weinrich. *Le temps*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1973 : 21-22.

⁸ André Breton. « *Nadja* ». *Op. cit.* : 651-652.

des « faits » non pas racontés mais « constatés ». Le langage se veut presque scientifique. L'auteur fait part de ses observations et conclusions à son lecteur, l'incitant, par l'usage du présent, à prendre lui-même part dans ses analyses. Harald Weinrich précise en effet que « Tout commentaire est un fragment d'action ; si peu que ce soit, il modifie la situation des deux partenaires et les engage ainsi l'un et l'autre. »⁹ André Breton semble avec ce fort emploi du présent se placer en observateur de sa propre vie. Les exemples ne manquent pas, c'est pourquoi, nous décidons de mettre à l'épreuve de la théorie de Weinrich l'*incipit* de *L'Amour fou* et un passage plus en amont du texte de *Nadja*. *L'Amour fou* s'ouvre donc sur ces mots :

Boys du sévère, interprètes anonymes, enchaînés et brillants de la revue à grand spectacle qui toute une vie, sans espoir de changement, possèdera le théâtre mental, ont toujours évolué mystérieusement pour moi des êtres théoriques, que j'interprète comme des porteurs de clés : ils portent les *clés des situations*, j'entends par là qu'ils détiennent le secret des attitudes les plus significatives que j'aurai à prendre en présence de tels rares événements qui m'auront poursuivi de leur marque.¹⁰

Sans exception, tous les verbes de cet *incipit* font partie du groupe des temps commentatifs. Le présent fait se coïncider le temps de l'énonciation et celui de l'énoncé. Il est en quelque sorte « temps-zéro »¹¹ pour reprendre l'expression de Harald Weinrich. Le passé composé et le futur marquent l'un la rétrospection, l'autre la prospection. André Breton par l'emploi de ces temps adopte un regard extérieur sur sa vie et sur lui-même et propose de l'analyser. L'étude des champs lexicaux du texte validerait sans aucun doute ce caractère commentatif. Nous faisons ici le relevé des termes qui nous semblent significativement aller dans notre sens : « interprètes », « êtres théoriques », « clés », « événements ». Enfin, l'extrait suivant de *Nadja* plonge le lecteur à la place de Breton. L'utilisation du présent nous introduit dans l'immédiateté comme si l'action se déroulait sous nos yeux. Le lecteur, ainsi plus directement impliqué, est conduit à suivre les mêmes états et réflexions que l'auteur puisque, par le présent, les deux se trouvent sur le même niveau de connaissance. Le narrateur n'anticipe pas sur le lecteur :

⁹ Harald Weinrich. *Op. cit.* : 33.

¹⁰ André Breton. « *L'Amour fou* ». *Op. cit.* : 675.

¹¹ Harald Weinrich. *Op. cit.* : 69.

Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire. Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirais-je, comme *en connaissance de cause*, bien qu'alors je n'en puisse rien croire. Elle se rend prétend-elle, chez un coiffeur du boulevard Magenta (je dis : prétend-elle, parce que sur l'instant j'en doute et qu'elle devait reconnaître par la suite qu'elle allait sans aucun but).¹²

Ce passage au présent est d'autant plus frappant qu'André Breton avait commencé le récit de cet épisode à l'imparfait, temps narratif. L'auteur a donc pleinement conscience des effets du présent et en joue en l'insérant dans un co-texte à l'imparfait. Ainsi, en plus de faire ressortir au premier plan l'événement que fut sa première rencontre avec Nadja, il le rend plus vivant en impliquant le lecteur dans une strate temporelle commune. En effet, le présent permet, rappelons-le, de mettre sur le même plan énonciation et énoncé et, pourrions-nous ajouter, temps de lecture.

C'est également une forte proportion de présent que l'on retrouve dans le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Bien que texte poétique, il est avant tout à percevoir comme un témoignage, d'où l'utilisation de temps commentatifs. Le présent s'accompagne souvent d'un constat pessimiste sur la réalité de la Martinique. Ainsi, au début du poème, Aimé Césaire déclare :

Au bout du petit matin, l'extrême, trompeuse désolée eschare* sur la blessure des eaux ; les martyrs qui ne témoignent pas ; les fleurs du sang qui se fanent et s'éparpillent dans le vent inutile comme des cris de perroquets babillards ; une vieille vie menteusement souriante, ses lèvres ouvertes d'angoisses désaffectées ; une vieille misère pourrissant sous le soleil, silencieusement ; un vieux silence crevant de pustules tièdes, l'affreuse inanité de notre raison d'être.¹³

L'œuvre de Senghor semble aussi marquée par ce présent désabusé. C'est du moins ce dont semble témoigner Geneviève Lebaud-Kane :

[...] on pourrait croire que le présent est pour le poète un temps irrémédiablement négatif, voué au constat de la mort et de la dégradation. S'il en est ainsi dans

¹² André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 685.

¹³ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 10.

plusieurs poèmes, il est néanmoins des présents qui évoquent le temps intemporel du mythe.¹⁴

Le poème « Visite » pourrait parfaitement illustrer ce présent qui fait resurgir la triste mémoire des morts :

Je songe dans la pénombre étroite d'un après-midi.
 Me visitent les fatigues de la journée
 Les défunts de l'année, les souvenirs de la décade
 Comme la procession des morts du village à l'horizon des tanns.
 C'est le même soleil mouillé des mirages
 Le même ciel qu'énervent les présences cachées
 Le même ciel redouté de ceux qui ont des comptes avec les morts.
 Voici que s'avancent mes mortes à moi...¹⁵

Mais dans un autre poème, « Que m'accompagnent kôras et balafong », Senghor associe le présent à l'évocation d'une Afrique mythique, sereine et en osmose avec la Terre, le cosmos :

Mais voici l'intelligence de la déesse Lune et que tombent les voiles des ténèbres.
 Nuit d'Afrique ma nuit noire, mystique et claire noire et brillante
 Tu reposes accordée à la terre, tu es la Terre et les collines harmonieuses.¹⁶

Un autre temps très marqué dans l'œuvre senghorienne est l'imparfait. Associé quant à lui aux temps narratifs, son étude contribuera à une mise en relief de l'utilisation d'autres temps du même groupe et des temps commentatifs. Il s'oppose, de surcroît, au présent chez Senghor. En effet, Geneviève Lebaud-Kane explique :

Parmi tous les temps du passé, l'imparfait est le temps par excellence des souvenirs heureux et des instants privilégiés que l'on voudrait éterniser dans le film d'une durée sans fin. Symbole de durée, de continuité, il se prête à l'évocation du climat merveilleux de l'enfance et des temps en dehors du temps où la vie réelle paraît se confondre avec la vie rêvée ou avec son double de légende.¹⁷

¹⁴ Geneviève Lebaud-Kane. *Op. cit.* : 36.

¹⁵ Léopold Sédar Senghor. « Visite », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 45-46.

¹⁶ Léopold Sédar Senghor. « Que m'accompagnent kôras et balafong ». *Ibid.* : 34.

¹⁷ Geneviève Lebaud-Kane. *Op. cit.* : 30.

Le passage suivant de « Élégie pour Martin Luther King » semble synthétiser les caractéristiques symboliques de l'imparfait chez Senghor :

Les Blancs et les Noirs, tous les fils de la même Terre-Mère.
 Et ils chantaient à plusieurs voix, ils chantaient *Hosanna ! Alléluia !*
 Comme au Royaume d'Enfance autrefois, quand je rêvais.
 Or ils chantaient l'innocence du monde, et ils dansaient la floraison
 Dansaient les forces que rythmait, qui rythmaient la Force des forces : la Justice
 accordée, qui est Beauté Bonté.¹⁸

La présence de l'imparfait dans cet extrait est rattachée à la fois au thème de l'enfance – « Royaume d'Enfance » – et à celui du rêve, dans le sens d'espoir. Le rêve d'enfant, auquel l'auteur croit encore émotionnellement, prend dans les mots du poème un désir de se voir transformer en réalité. Même – peut-être et surtout – si celle-ci paraît idyllique. L'imparfait exprime donc des pensées plus positives que celles rendues par le présent. Ainsi, tout comme Césaire, Senghor vit un présent généralement douloureux, où un avenir meilleur reste à construire. Mais alors que Césaire le construisait par une projection dans le futur, Senghor le construit, ou le reconstruit, à l'aide de rêves issus de l'imaginaire de son « Royaume d'Enfance », en puisant donc dans un passé – réel et/ou inventé –.

Nous le comprenons alors, la conception du temps, y compris de ses valeurs grammaticales, peut être hautement subjective. Les surréalistes semblent l'avoir compris les premiers et tentent alors de trouver de nouvelles manières d'exprimer le temps. André Breton, a tenté un compactage temporel :

[...] trop de raison de mêler dans le récit tous les temps du verbe être.¹⁹

Ce compactage, s'il est possible de le nommer ainsi, est signe que l'être ne peut se définir que par la succession des états qu'il a été dans le passé, le présent et des états qui le détermineront dans des temps à venir. Il a également proposé la création d'un nouveau temps, qui peut-être permettrait la réunion de tous ces temps :

¹⁸ Léopold Sédar Senghor. « Elégie pour Martin Luther King », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 302-303.

¹⁹ André Breton. « L'Amour Fou ». *Op. cit.* : 721.

Une partie de ma matinée s'était passée à conjuguer un nouveau temps du verbe être
[...].²⁰

Ces deux citations prouvent que les surréalistes ont amorcé une réflexion autour de la perception traditionnelle du temps. Cette perception, à l'image de la logique, leur semble faussée.

Temps phénoménologique

Le temps grammatical, son utilisation et sa symbolique, sont finalement fortement liés à la perception subjective que l'auteur se fait de l'expérience du temps. Les surréalistes appellent à l'urgence de repenser le temps :

Il serait de toute nécessité, de toute urgence de remédier à ce que peut avoir de limitant et d'affligeant le concept *temps*, au moins tel que se l'est formé l'Occident et corrélativement, d'obvier par une vue plus convaincante de sa nécessité, à ce que l'homme dit civilisé continue à se faire de la mort un épouvantail, alors que sur ce point le sauvage peut lui être un modèle de dignité. C'est à ce prix et à ce prix seulement que les grandes instances humaines toujours opprimées, l'aspiration à la vérité, à la beauté, oserai-je dire à la bonté, en tout cas le pouvoir d'amour parviendrait à prendre le dessus et à régénérer le monde aussi vite qu'il aurait été détruit.²¹

Les surréalistes déstructurent la perception traditionnelle du temps pour remettre en cause l'ordre établi comme l'explique fort bien Jean-Claude Blachère :

Le temps ordinaire se mesure à l'aune des vieilles antinomies (passé-futur, veille-sommeil, vie-mort) que le Surréalisme tourne en dérision. Il faut renverser le cours du temps, abolir les concepts habituellement reçus.²²

Nous constatons, en effet, dans les écrits surréalistes, un certain acharnement à rendre confus le découpage du temps. Le passé, le présent et le futur ne sont plus trois temps indépendants et distincts. Ainsi, André Breton se joue du proverbe : « Il ne faut pas remettre

²⁰ André Breton. « Clair de terre », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 152.

²¹ André Breton. « Arcane 17 », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 54-55.

²² Jean-Claude Blachère. *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*. *Op. cit.* : 47.

au lendemain ce qu'on peut faire le jour-même » en lui donnant une nouvelle orientation temporelle :

Il ne faut pas remettre au jour même ce qu'on peut faire la veille [...].²³

André Breton brouille ainsi les repères sur la ligne du temps car à bien y réfléchir, la version bretonienne du proverbe renvoie à la même conclusion que celle du proverbe d'origine. Si nous faisons le jour même ce que nous aurions pu faire la veille, cela revient à dire que la veille, nous avons repoussé au lendemain la tâche qui nous incombait. Nous le voyons, le processus de raisonnement du temps devient confus, penser le passé comme perspective de futur, implique de décaler le point repère du temps. Nous retrouvons le même procédé de détournement d'expression dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. En effet, à la place de « Le plus tôt sera le mieux », nous lisons :

Le plus tard sera trop tôt !²⁴

L'expression peut facilement faire sens. Aussi tard qu'arrivera tel événement redouté, par exemple, cela sera toujours trop tôt. Mais nous le voyons, sur le plan syntaxique, la phrase ne peut faire sens que si elle est formulée autrement comme : « Le plus tard sera toujours trop tôt ! ». Le simple ajout de l'adverbe « toujours » permet un radical changement de perception de l'énoncé. Il implique une prise de position de la part du locuteur et indique de façon marquée lexicalement que l'événement attendu est rejeté. Le ton de Tchicaya U Tam'si se veut froid ou, dans tous les cas, neutre voire à caractère scientifique. Seul le point d'exclamation vient signaler la présence effective et affective du locuteur. Le lecteur se doit, comme pour le proverbe de Breton, d'accepter de modifier sa grille personnelle de l'appréhension du temps pour parvenir à s'approprier la formule. Présent, passé, futur, difficile de savoir quel temps peut servir de repère. Le présent, jusqu'alors utilisé comme temps zéro, temps-repère, semble s'effacer dans le passé :

Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours présent et passé
Comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur les relie.²⁵

²³ André Breton. « Concours de circonstances », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 496.

²⁴ Tchicaya U Tam'si. « Sous le ciel de soi », in *Le Ventre et Le Pain ou la Cendre*. *Op. cit.* : 116.

²⁵ Léopold Sédar Senghor. « D'autres chants... », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 149.

comme dans le futur :

Aujourd'hui c'est demain ²⁶

Nous ne nous étonnons plus après ce total bouleversement du temps, qui s'opère aussi bien chez les surréalistes que chez les auteurs africains, que les heures se confondent dans les minutes :

C'est l'heure de l'amour dans la minute qui précède ²⁷

ou que l'aube surgisse au milieu de la nuit :

un arc-en-ciel surgit au milieu de la nuit
c'est l'aube au milieu de la nuit ²⁸

En somme, plus que jamais le temps devient individuel, il prend une valeur différente pour chacun :

La lueur qui pêche les cœurs dans ses filets
Me demande l'heure
Je réponds le temps de pêcher pour toi
Pour moi celui d'agiter les mouchoirs et de tordre les poignets ²⁹

À l'inverse, l'individu se construit et se divise dans le temps. Le sujet est autre à chaque instant :

Le temps est certain : déjà l'homme que je serai prend à la gorge l'homme que je suis, mais l'homme que j'ai été me laisse en paix. ³⁰

²⁶ Michel Leiris. « L'Afrique fantôme ». *Op. cit.* : 401.

²⁷ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 127.

²⁸ Tchicaya U Tam'si. « Marche », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 103.

²⁹ André Breton. « Météore », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 185.

³⁰ André Breton. « Lettre aux voyantes ». *Ibid.* : 908.

Dans cette construction de l'individu dans le temps, en revanche, nous retrouvons la répartition du temps en trois dimensions on ne peut plus classique du présent, passé et futur. Mais le présent semble sans cesse menacé par le futur, presque, non pas insaisissable, mais bien évanescent, sans cesse devancé, rattrapé par l'avenir. Ainsi, André Breton écrit encore :

J'avance en moi, sur moi, de plusieurs heures.³¹

Et Michel Leiris de conclure, comme pour exprimer le fond du malaise général autour de cette impossibilité d'avoir, du temps, une pensée universelle et fiable :

Le temps n'existe pas...³²

Pourtant, chez les écrivains noirs et chez Tchicaya U Tam'si plus particulièrement, le temps semble être un élément physique, palpable. Le temps s'incarne, preuve de son existence. Chez Tchicaya U Tam'si, le temps se fait douleur et est très souvent associé à l'image du sang. Nous pouvons concevoir par cette association, l'idée de l'évocation d'un passé sanguinaire, le temps se rappelle à la mémoire par les marques de l'Histoire :

je me souviens
le temps était aussi dur
que le sang brûlé³³

Mais le temps ici est bien un élément palpable. Sa dureté, néanmoins peut aussi bien être interprétée au sens physique du terme comme au sens moral. Le souvenir de celui-ci est difficile et douloureux car il renvoie à des massacres ou à des sacrifices. Mais le temps à venir est aussi négatif :

bientôt le temps sera sang sur flammes³⁴

³¹ *Ibid.* 8 : 908.

³² Michel Leiris. « L'Afrique fantôme ». *Op. cit.* : 346.

³³ Tchicaya U Tam'si. « Le vertige », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 62.

³⁴ Tchicaya U Tam'si. « Mauvais sang ». *Op. cit.* : 25.

Le poète semble encerclé par un temps sanguinaire, ses visions d'avenir semblent aboutir à des impasses. Tchicaya U Tam'si veut exprimer ces temps-là et tenter de les cicatriser :

Le temps s'encroûtera sur mes lèvres charnues³⁵

Mais le temps peut également s'incarner dans des visions plus pacifistes et optimistes. Léopold Sédar Senghor incarne le temps dans la figure de l'aigle :

L'aigle blanc des mers, l'aigle du Temps me ravit au-delà du continent.³⁶

Aérien, le temps devient ainsi un moyen de voyager dans le temps, certes, mais aussi et surtout dans l'espace – « continent » -. Un espace autre et nouveau. Olympe Bhély-Quenum, sans matérialiser le temps dans un élément concret, visuel et palpable, écrit :

Le temps respire.³⁷

Vivant, matérialisé ou non, le temps devient concret pour les auteurs africains. La difficulté majeure reste de le saisir, de le dompter et d'en garder la maîtrise. C'est encore chez Tchicaya U Tam'si que cette dimension du temps saisi ou à saisir se retrouve. L'enfance semble être l'état le plus propice à la familiarité avec le temps :

Dans mes mains d'enfant public il y avait le temps³⁸

L'utilisation de l'imparfait témoigne ici d'un état révolu. Le poète maintenant adulte n'est plus en possession du temps. Celui-ci lui a échappé. Le temps n'aime la compagnie que des enfants, et plus encore des enfants malheureux et seuls :

les siècles et l'orphelin allaient donc les pieds nus dans l'herbe qui chantait des
goujateries crues dans la nuit sans arrêt des siècles sans arrêt³⁹

³⁵ Tchicaya U Tam'si. « Les crépusculaires », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse et À triche-cœur*. *Op. cit.* : 32.

³⁶ Léopold Sédar Senghor. « Chant d'ombre », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 40.

³⁷ Olympe Bhély-Quenum. *L'Initié*. Paris : Présence Africaine, 2003 : 29.

³⁸ Tchicaya U Tam'si. « Les crépusculaires ». *Op. cit.* : 31.

La solitude de l'orphelin semble être propice au prolongement du temps. Les deux associés donnent naissance à l'éternité.

Autre privilégiée du temps, la femme. Celle-ci, à l'inverse de l'enfant, qui semblait s'amuser et faire les quatre-cents coups avec lui, tente d'exploiter le temps :

une femme attela une charrue au temps ⁴⁰

Mais il ne suffit pas de s'accaparer le temps pour qu'il nous serve. La femme est forcée de le battre pour qu'il s'affaire :

[...] le fouet qu'elle cingle au flanc du temps
rythme une marche solaire ⁴¹

Le temps, matérialisé, n'en reste donc pas moins insaisissable. L'avoir entre ses mains, ne suffit pas à proclamer victoire car celui-ci est friable et fragile :

maintenant prendre le temps à bout de bras / le temps sans oublier le chemin /
longtemps attendre l'aube qu'elle revienne / bien sûr il ne faut pas que le temps se
brise / sur les lignes de la main offerte ⁴²

Tchicaya U Tam'si entretient donc avec le temps, plus que tous les autres auteurs de notre corpus, un rapport douloureux de jeu entre temps saisi, temps perdu et temps qui s'envole. La présence du temps dans son œuvre poétique renvoie à un temps de la mémoire, mémoire de son enfance et mémoire de son pays. Cette même mémoire qui se confronte déjà à un avenir en perte. Saisir le temps, les surréalistes et les auteurs noirs l'ont bien compris, n'est pas chose aisée. Le temps prend une figure différente pour chaque imaginaire mais chacun semble s'accorder sur la nécessité de repenser sa conception. Le temps poétique ne peut être celui du temps établi scientifiquement. Très certainement, il est possible d'imaginer

³⁹ Tchicaya U Tam'si. « Le Corbillard », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À triche-cœur*. *Op. cit.* : 132.

⁴⁰ Tchicaya U Tam'si. « Équinoxiale ». *Ibid.* : 128.

⁴¹ *Ibid.* : 129.

⁴² Tchicaya U Tam'si. « Les lignes de la main », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À triche-cœur*. *Op. cit.* : 84.

que les surréalistes principalement et parfois les écrivains noirs ont une perception du temps qui avoisine le temps merveilleux.

Harald Weinrich, explique, en effet, à propos de ce temps :

Le conte merveilleux est par excellence le domaine du monde raconté. Plus que tout autre récit, il nous arrache à la vie quotidienne et nous en éloigne. [...] Traditionnellement, une formule codifiée nous introduit dans le conte et nous en fait sortir. Cela nous semble si naturel que nous n'imaginons pas un conte ne commençant pas par *Il était une fois...* ou une formule analogue. *Une fois, (once, einmal, un avez...)* ne figurent pas ici l'autre Temps, mais un autre univers. Un univers régi par un Temps propre, n'ayant qu'une ressemblance fort lointaine avec celui qu'indiquent les horloges, et om le sommeil, par exemple, peut durer sept ans de suite.⁴³

Parmi les écrivains noirs, c'est sans doute Olympe Bhêly-Quenum qui use le plus explicitement de ce temps. Que le temps échappe à la raison dans le « Rêve raconté à André Breton » ou dans « La reine au bras d'or » ne nous étonne guère. Le caractère onirique pour le premier, et merveilleux pour le second, contribue à causer cette déroute temporelle. Aucune surprise donc à voir le temps échapper à l'esprit du jeune Codjo. Pénétrant dans une forêt qui isole du ciel, seul indicateur temporel en ce lieu, l'enfant ne peut prendre conscience du temps réel qui s'écoule :

Nous traversons une sorte de clairière, le ciel au-dessus de nous était invisible comme dans la plupart de nos forêts. Nous avons déjà trop marché. Combien de temps ? Je ne saurais le préciser [...].⁴⁴

L'enfant qui pense s'être promené l'équivalent d'une journée revient chez lui et découvre, désemparé, qu'il s'est absenté trois jours :

- Mon petit, dis-moi sincèrement d'où tu reviens, dit mon père.
- D'une simple promenade, je ne me suis pas aperçu qu'elle avait duré trois jours.⁴⁵

⁴³ Harald Weinrich. *Op. cit.* : 46.

⁴⁴ Olympe Bhêly-Quenum. « Le rêve raconté à André Breton ». *Op. cit.* : 13.

⁴⁵ *Ibid.* : 25.

Dans «La Reine au bras d'or», c'est aussi en changeant d'espace que le temps semble se suspendre. En effet, *Ton-nou-xwé-chi* part de chez elle à la nuit tombante pour se rendre chez les forgerons qui lui fabriqueront un bras. Le récit précise à leurs propos :

[...] elle demanda conseil à la vieille dame qui pensa aussitôt à son lointain village, il y existait une confrérie de forgerons-bijoutiers dénommés *Flétoutô-Hâlâ* ; mi-hommes, mi-loups, ils vivaient loin des humains [...].⁴⁶

Ces hommes-loups semblent vivre doublement loin. Loin par rapport au château où loge la Reine des reines mais aussi loin des hommes, soit de tout lieu de civilisation. Or, partant à la nuit tombante, et en prenant en considération le temps de fabrication du mystérieux bras en or, celle-ci parvient à être de retour chez elle à l'aube :

Les voyageurs reprirent le chemin du retour et arrivèrent au palais avant le premier chant du coq [...].⁴⁷

Dans le récit « Dans une fresque de Giotto », Olympe Bhêly-Quenum joue encore avec les temps sans qu'il y ait cette fois l'excuse de la forme onirique ou de celle du conte. En effet, l'histoire se passe dans une époque contemporaine mais l'auteur se plaît à rassembler dans l'espace de la chapelle des Scrovegni, ce Noir moderne et celui de l'époque de la flagellation de Jésus. Ces deux êtres entrent en communication, la séparation temporelle n'existe plus.

De toutes les manières que ce soit, le temps peut se distendre, s'arrêter, s'inverser. Surréalistes et écrivains noirs ont compris que le temps, tel qu'il est conçu, ne tient qu'à un fil et qu'il leur suffisait de le manipuler pour faire s'écrouler la tripartition du temps. Avec Tchicaya U Tam'si et Olympe Bhêly-Quenum, plus particulièrement, nous entrons dans une symbolique du temps. Pour l'un, celui-ci est fortement lié à la notion de mémoire, pour l'autre, le temps ne peut être modifié que dans des lieux symboliques, déjà placés hors du temps – la forêt, un village mythique, une chapelle –. Le temps et l'espace sont donc deux notions qui s'accordent et tendent parfois à se confondre de telle sorte qu'il devient difficile de savoir si c'est le temps qui influe sur l'espace ou si c'est l'espace qui conditionne le temps.

⁴⁶ Olympe Bhêly-Quenum. « La Reine au bras d'or ». *Op. cit.* : 37.

⁴⁷ *Ibid.* : 40.

b. L'espace et le temps : deux entités, une réalité

À l'image du temps, l'espace est une réalité abstraite. Le saisir, l'appréhender entièrement est alors impossible. Les poètes, néanmoins, ne peuvent passer outre l'interrogation de la notion de l'espace et, comme nous avons pu l'amorcer ci-dessus, il apparaît très souvent en liaison étroite avec le temps. Les poètes semblent donc se créer leur propre vision ou leur propre imaginaire de l'espace-temps.

Appropriation de l'espace et intimité

Il est nécessaire d'observer la symbolique liée à l'espace afin de mieux comprendre, par la suite, la symbiose qui s'opère avec le temps.

Tchicaya U Tam'si fait de l'espace une notion palpable. De même qu'il cherchait à se saisir du temps, il désire s'approprier l'espace :

Vois j'apporte plus d'un rêve humain dans mes mains
Il me faut l'espace et j'ai honte de la faim⁴⁸

Nous retrouvons l'image d'une possession qui repose entre les mains comme si le destin de l'humanité reposait entre les mains du poète. Tchicaya U Tam'si se fait la voix d'une humanité idéaliste qu'il tient à l'abri de ses mains. Toute la tragédie humaine tient donc dans la quête insatiable de l'espace et dans son incapacité à regarder en face les désastres causés par cette quête. Si le temps était empreint de négativité par les douleurs de la mémoire et l'impasse du futur, l'espace quant à lui semble également causer la perte de l'être humain. C'est aussi dans la main, donc, que l'espace et le temps se retrouvent dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si :

un bel oiseau tombait sur la terre muet
quand un déluge abrupt
fondit
sur l'espace d'une main étroite des siècles et des siècles⁴⁹

⁴⁸ Tchicaya U Tam'si. « Le gros sang », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À triche-cœur*. *Op. cit.* : 43.

⁴⁹ Tchicaya U Tam'si. « Le Corbillard ». *Op. cit.* : 132.

Le champ lexical n'en reste pas moins pessimiste – « tombait », « muet », « déluge abrupt », « fondit », « étroite » –. Beaucoup de violence semble s'abattre d'un coup. L'oiseau ne parvient plus à continuer et à trouver les mots pour sauver la terre. La main elle-même qui jusqu'alors accueillait temps et espace devient trop petite, « étroite » pour contenir dans l'espace qu'elle représente les siècles de souffrance. La main de l'écrivain s'épuise et n'a plus la force d'affronter l'Histoire.

Ces deux citations de Tchicaya U Tam'si ouvrent sur une autre représentation de l'espace qui en fait un symbole de l'intimité. L'espace se matérialise dans l'intimité du poète. La main, déjà, témoigne de cet état des choses. Mais les bras peuvent également se faire le réceptacle de l'espace :

de tes bras de recel et de don qui frappent de clairvoyance les espaces aveugles
baignés d'oiseaux⁵⁰

Nous retrouvons, dans la citation d'Aimé Césaire, un même ton tragique. Les oiseaux évoluent dans un espace malsain, dépourvu de toute lumière et ce sont les bras d'une femme qui viennent, en quelque sorte, sauver ces espaces ténébreux.

Mais l'espace ne se retrouve pas que dans le corps, il est aussi et avant tout espace immatériel, il est donc en lien avec l'âme humaine :

Je me promène sans blessures parmi tous ces fils qui me transpercent et chaque lieu
de l'espace m'insuffle une âme nouvelle.⁵¹

L'espace, et plus exactement les lieux abrités par l'espace, sont aussi sources de renouvellement. L'âme se nourrit de l'espace comme si celui-ci influait sur son évolution et sur son bien-être. Nous retrouvons une idée semblable chez Léopold Sédar Senghor :

Il fait clair dans l'espace immense, dans mon âme pas un ennui.⁵²

⁵⁰ Aimé Césaire. « Mythologie », in *La Poésie. Op. cit.* : 89.

⁵¹ Michel Leiris. « Failles », [1924-1934], in *Haut mal suivi de Autres lanciers. Op. cit.* : 21.

⁵² Léopold Sédar Senghor. « Retour de Popenguine », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 235.

La clarté de l'espace, qui s'oppose à l'espace sombre de Césaire, semble se répercuter dans l'âme du poète. De même que l'espace se trouve dégagé, presque pur, l'âme s'en retrouve apaisée, sans trouble et sans « ennui ».

Il est étrange que cet espace, perçu comme immense, ténébreux ou empreint de négativité, puisse se faire l'écho d'une intimité encore plus grande, qui est celle de l'amour. Espace et intimité sexuelle ou sensuelle se trouvent fortement liés. L'espace se fait l'écho du baiser chaste chez Tchicaya U Tam'si :

Une âme aux angles courts
dans certaine géométrie de l'espace d'un baiser⁵³

Cette citation fait penser à celle d'André Breton :

Tu verras l'horizon s'entrouvrir et c'en sera fini tout à coup du baiser de l'espace⁵⁴

Bien qu'entre les deux expressions – « l'espace d'un baiser » et « baiser de l'espace » – seul l'ordre des mots diverge, le sens est tout autre. La formule de Tchicaya U Tam'si inscrit le baiser dans un espace confiné qui se délimite également dans le temps, comme nous pourrions dire « l'espace d'un instant j'ai cru... ». À l'inverse, André Breton ouvre le baiser. Il n'est plus celui de deux êtres mais celui de l'univers tout entier. Nous le percevons donc aisément, le baiser occupe un espace illimité et ne paraît plus réduit par le temps.

L'espace peut également être mêlé à une relation à connotation bien plus sexuelle :

viennent les loups qui pâturent dans les orifices sauvages du corps à l'heure où à
l'aube écliptique se rencontrent ma lune et ton soleil⁵⁵

Dans cette citation d'Aimé Césaire, néanmoins, nous comprenons que la rencontre entre la lune et le soleil ne semble pouvoir se faire que parce qu'il y a concordance entre une heure spécifique et un espace particulier, à savoir « l'aube écliptique ».

La représentation de l'espace possède de nombreux points communs avec celle du temps. Les deux notions passent par la matérialisation, l'incarnation physique. Sans surprise l'espace peut aussi bien être un espace paisible que torturé, à l'image du temps qui ramenait

⁵³ Tchicaya U Tam'si. « Chant pour pleurer un combat », in *Le Ventre et Le Pain ou la Cendre*. *Op. cit.* : 41.

⁵⁴ André Breton. « Arcane 17 ». *Op. cit.* : 63.

⁵⁵ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 41.

aussi bien au désenchantement qu'à l'espoir. En revanche, l'espace semble entretenir un lien étroit avec l'intimité physique, lien dont le temps est dépourvu – le temps serait plus à associer à l'intimité, disons psychologique, à celle de la mémoire –. Ces similitudes entre temps et espace incitent les auteurs à les mêler.

Espace et temps : associations, confrontations, confusions

L'étude du temps puis celle de l'espace nous ont montré que tôt ou tard, parlant de temps ou parlant d'espace, nous sommes contraints de faire référence à l'autre notion. En effet, le temps permet parfois de symboliser un espace – c'est le cas plus particulier des espaces merveilleux qui possèdent un temps propre –. Quant à lui, l'espace est parfois le représentant d'un temps donné – nous pouvons penser ici à Joal, espace par excellence de l'enfance de Senghor –.

Il peut donc en ressortir, dans un premier temps, une confusion entre temps et espace qui rend les deux notions indissociables. Dans sa définition de l'universel, Michel Leiris écrivait :

UNIVERSEL – nivelé, par l'hiver de l'espace et du temps confondus⁵⁶

De la même manière, Philippe Soupault constatait dans son poème « Condamné » :

tu es la nuit
la nuit tout entière
dans l'espace et le temps confondus⁵⁷

Mais d'une manière plus générale, l'espace et le temps se perçoivent individuellement mais de façon inséparable comme si la présence de l'un impliquait automatiquement la présence de l'autre. C'est ainsi que, résumant ses promenades nocturnes dans Paris, le narrateur des *Dernières nuits de Paris* écrit :

Les mains vides, j'allais à la découverte du passage du temps et de l'espace.⁵⁸

⁵⁶ Michel Leiris. *Mots sans mémoire*, *Op. cit.* : 112.

⁵⁷ Philippe Soupault. « Condamné », in *Poèmes et poésies*. *Op. cit.* : 99.

⁵⁸ Philippe Soupault. *Les dernières nuits de Paris*. *Op. cit.* : 112.

Pour ce même narrateur, ces deux notions ne sont que le reflet d'une usurpation. La critique pourrait être celle du théâtre par les surréalistes comme si temps et espace au théâtre, comme à la vie, n'étaient que manipulations de l'esprit, manipulations qui tendent à nous écarter de l'essentiel :

Une grande lassitude me saisit en considérant ce panorama du temps et de l'espace. J'avais envie de me moquer de moi et des autres. Allons donc, ce n'était qu'un décor plus grand que les autres et des personnages mécaniques qui me donnaient l'illusion de la vie. A cette distance et en reculant encore dans le temps, Octave, Georgette, Volpe, le marin n'étaient que des mannequins de bois et de peinture.⁵⁹

À son tour, Michel Leiris fait à travers les concepts de l'espace et du temps une critique camouflée des notions qui entravent l'esprit humain :

[...] la causalité s'enfuit à tire-d'aile, poursuivie par l'espace et le temps qui, voulant faire la traite des blanches, menaçaient de la séquestrer et de lui faire subir les plus odieuses violences ; [...] ⁶⁰

Espace, temps et causalité, autrement dit esprit de logique, sont associés à des faits non seulement négatifs mais également de nature esclavagiste : « traite de blanches » – est-il nécessaire de souligner le parallèle avec la traite des noirs ? – « menaçaient », « séquestrer », « faire subir », « odieuses violences ». Nous le voyons, en très peu de lignes, la liste de termes terrifiants est importante.

L'association des deux notions ne devient intéressante que s'il y a métamorphose de l'espace et du temps et que cette métamorphose opère une complémentarité notable. C'est sans doute Michel Leiris qui en offre une vision des plus imagées dont le caractère, cette fois-ci ouvertement sexuel, n'est pas sans se rapprocher de la citation d'Aimé Césaire :

Mon cher Apollonius, la chrysalide de l'absolu vient de s'ouvrir, cédant à la poussée de deux jambes blanches : l'espace et le temps. Les deux jambes se sont écartées l'une de l'autre dans deux directions perpendiculaires entre elles, et instantanément

⁵⁹ *Ibid.* : 114.

⁶⁰ Michel Leiris. *Grande fuite de neige. Op. cit.* : 42.

j'ai vu le jour, ma vie jaillissant comme une foudre rectiligne de l'angle droit sexuel
et s'orientant tout de suite selon la bissectrice.⁶¹

L'espace et le temps restent bien deux entités distinctes mais inséparables car c'est l'association des deux qui crée la vie, « l'absolu », c'est la liaison du temps et de l'espace qui permet de faire jaillir le vivant.

Indissociables mais distinctes, les deux notions sont mises sur le même plan, évoquées conjointement sans que pour autant elles se réfèrent à la même chose. La même idée se retrouve dans une citation d'André Breton :

Bismarck me disait l'autre jour : « Prends ton temps, moi j'ai bien pris l'Alsace. »⁶²

Le jeu repose sur la similitude grammaticale des deux propositions pour que celles-ci soient mises sur le même plan sémantique. Le temps et l'espace sont donc à égalité ; il est possible de se saisir de l'un comme de l'autre avec la même évidence.

Senghor perturbe également l'association du temps et de l'espace dans ses poèmes. Il ne s'agit plus d'une notion agglomérée mais de deux concepts coexistant dont chacun apporte sa part. Ainsi il écrit :

Voici le Temps et l'Espace, entre nous précipice et altitude⁶³

Le Temps est un « précipice », l'Espace une « altitude ». Les deux, ensemble, paraissent contradictoires et mettent le lecteur mal à l'aise. Ils le confrontent à l'état du poète, torturé entre l'horreur dans laquelle le jette le Temps et l'ouverture du regard et de l'être qu'offre l'Espace. L'utilisation des majuscules souligne le caractère universel et inaltérable de ces deux notions. Elle leur confère une dimension presque divine. De nouveau associés mais toujours de façon bancale, le temps et l'espace se partagent la composition d'un être :

Car je suis les deux battants de la porte, rythme binaire de l'espace, et le troisième
temps⁶⁴

⁶¹ *Ibid.* : 14.

⁶² André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1. Paris: Gallimard, 1988 : 852.

⁶³ Léopold Sédar Senghor. « Chant d'ombre ». *Op. cit.* : 41.

⁶⁴ Léopold Sédar Senghor. « Le Kaya-Magan ». *Op. cit.* : 105.

Impossible, encore une fois, de retrouver ses repères dans cette citation. Le poète évoque les deux battants d'une porte, mais sa décomposition se fait sur deux plans à l'issue desquels le lecteur se retrouve sur un rythme ternaire. En effet, l'espace et le temps, qui sont les deux battants de la porte comme ils étaient les deux jambes de la vie chez Michel Leiris, font à eux deux un rythme bancal. L'espace, par son rythme binaire, renvoie à lui tout seul au chiffre deux des battants de la porte et le temps qui arrive en dernier avec le chiffre trois rend boiteux la dualité qui était jusqu'alors évoquée.

L'espace et le temps ne semblent en fait s'accorder, dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor, que lorsqu'il s'agit d'évoquer l'éloignement :

C'était très loin dans le temps et l'espace, et la mer était pacifique.⁶⁵

Notons également cette autre citation :

Voici que le temps et l'espace créent la distance favorable, le mètre même et le verset de l'orgue.⁶⁶

Dans les deux cas, nous notons que ce double éloignement aboutit à la création d'un espace-temps presque idyllique – « pacifique », « favorable » – comme s'il permettait de se déplacer dans un lieu presque imaginaire, irréel où tout serait possible.

Ainsi les surréalistes s'interrogent sur la possibilité d'interagir sur l'une des deux notions en modifiant l'autre. Nous pouvons rappeler à cet effet la citation d'André Breton qui reprend l'idée de Jacques Rigault :

Jacques Rigault sur le temps : il pense qu'en allant assez vite dans le sens opposé au mouvement de la terre, on pourrait revenir en arrière, arriver au temps de César, à la Genèse. Il en tire toutes sortes de conséquences merveilleuses : dans un lieu où l'on a déjà passé on se retrouverait à un autre âge, aux pieds de la même femme par exemple, et que l'on pourrait devenir jaloux de soi-même. Qu'arriverait-il aussi si l'on tirait un coup de revolver sur celui qu'on était autrefois ? Mourrait-on du même coup ?⁶⁷

⁶⁵ Léopold Sédar Senghor. « Retour de Popenguine ». *Op. cit.* : 206.

⁶⁶ Léopold Sédar Senghor. « Elégie pour Jean-Marie », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 276.

⁶⁷ André Breton. « Carnet 1920-1921 », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 615.

Nous le voyons bien, la citation est présentée comme portée sur le temps, néanmoins, la modification du cours du temps passe par une action d'ordre spatial : marcher ou courir dans le sens inverse de la rotation de la Terre. Cette idée à elle seule est purement spatiale mais c'est elle qui permet de revenir dans le passé. André Breton aime penser que l'espace permet d'avancer ou de reculer dans le temps, que l'espace est en quelque sorte le véhicule du temps puisqu'il écrit à propos des bas féminins :

Ils ont été portés dans le temps par l'espace
Par l'espace féminin très distinct de l'autre et c'est tout ⁶⁸

L'espace et le temps apparaissent donc, aussi bien chez les surréalistes que chez les auteurs africains, comme deux notions revisitées, qui doivent être libérées des visions préétablies. L'un comme l'autre sont matérialisés, imagés, rendus saisissables par le biais de métaphores. Les symboliques du temps viennent s'associer à celles de l'espace pour créer des univers uniques où tout devient possible. L'espace et le temps se confondent, parfois, mais sont le plus souvent co-existants. Ils sont la source de la vie, pour Michel Leiris, une tromperie pour Philippe Soupault, une expérimentation pour André Breton, un autre monde pour Léopold Sédar Senghor. Nous le voyons donc, si chacun des auteurs interroge cette double notion, chacun aussi s'en fait une représentation personnelle plongeant l'espace et le temps dans une conception subjective, loin de l'assurance scientifique.

c. La symbolique des lieux

L'imaginaire de l'espace et du temps nous a conduits à aborder l'idée de la création poétique de lieux spécifiques, comme le « Royaume d'enfance » de Léopold Sédar Senghor. La poétique des auteurs est ainsi traversée par des lieux typiques, marqués symboliquement par une représentation de soi et du monde qu'il est nécessaire d'étudier. Il y a de fortes chances pour qu'une fois encore surréalistes français et écrivains noirs se divisent. Il est évident que l'imaginaire des lieux ne peut être le même dans une civilisation occidentale qui commence à être marquée par la vie urbaine et la modernité et une civilisation africaine encore fortement rurale et traditionnelle. Néanmoins, nous voulons profiter de cette prétendue différence pour confronter justement les deux univers. Ainsi, nous ne nous interdirons pas,

⁶⁸ André Breton. « Arcane 17 ». *Op. cit.* : 82.

loin s'en faut, les passerelles entre surréalistes français et auteurs africains afin de mieux souligner les divergences de regard ou les similitudes si elles se présentent.

Le Royaume d'enfance de Léopold Sédar Senghor et l'enfance chez les surréalistes

Léopold Sédar Senghor cultive à travers toute son œuvre poétique le culte du « Royaume d'Enfance ». Baïdi Dioum l'analyse, à juste titre, comme un cadre spatio-temporel :

La notion de Royaume d'Enfance renvoie, littéralement, à une réalité spatio-temporelle. [...] Par sa construction métaphorique, le Royaume d'Enfance traduit toute la félicité vécue par le poète, durant son enfance, au pays natal. Aussi assimile-t-il cet espace à un royaume, son royaume où il règne comme un roi et un seigneur. L'association des termes « royaume » et « enfance » laisse deviner que, pour le poète, l'espace et l'époque se confondent et traduisent la même réalité géographique, culturelle et mythique.⁶⁹

Les deux termes qui constituent l'image suffisent à eux-seuls à définir la réalité dans un espace donné « Royaume » dont les valeurs sont idéalisées par la projection du souvenir du temps de l'« enfance ». Léopold Sédar Senghor lui-même revient sur cette formule :

[...] je parle souvent du « Royaume d'Enfance ». C'était un royaume d'innocence et de bonheur : il n'y avait pas de frontières entre les Morts et les Vivants, entre la réalité et la fiction, entre le présent, le passé et l'avenir.⁷⁰

La description qu'il fait ici de ce Royaume semble résumer la pensée surréaliste, il est l'espace où se trouvent réunis les contraires, il est l'espace de tous les temps. Nous y retrouvons d'autant plus l'esthétique surréaliste qu'elle tendait à associer cette capacité, encore intacte chez l'enfant, à associer les opposés. Chez les surréalistes, l'enfance est un accès privilégié à ce monde surréel où les espaces et les temps ne se trouvent plus éloignés ni dissociés par l'esprit critique et logique :

⁶⁹ Baïdi Dioum. *Op. cit.* : 45.

⁷⁰ Léopold Sédar Senghor. *La poésie de l'action : conversations avec Mohamed Aziza. Op. cit.* : 37-38.

Le seul domaine exploitable par l'artiste devenait celui de la *représentation mentale pure*, tel qu'il s'étend au-delà de celui de la perception vraie, sans pour cela ne faire qu'un avec le domaine hallucinatoire. [...] [Cette recherche] tend à libérer de plus en plus l'impulsion instinctive, à abattre la barrière qui se dresse devant l'homme civilisé, barrière qu'ignorent le primitif et l'enfant.⁷¹

De même que le primitif, l'enfant est libre de créer les associations mentales les plus improbables car leur esprit est en quelque sorte épuré de l'emprisonnement de la socialisation. Ils sont les être privilégiés de l'accès au monde surréel que les surréalistes cherchent à retrouver. Adhérer au Surréalisme, c'est s'offrir la possibilité de retrouver ce regard encore originel sur le monde :

C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent.⁷²

Les surréalistes souhaiteraient voir cet état propre à l'enfant conservé, protégé de l'influence de l'adulte, de celle de la morale et de la famille. Les surréalistes qui ont tant dénigré la pensée militariste, y voient tout de même un moyen de sauvegarde pour les hommes, du moins tel que l'énonce Louis Aragon :

[...] il faut savoir gré à la loi militaire, grotesquement appuyée sur l'idée de l'honneur, de la gloire et de la défense nationale, sans parler de la patrie et de ses petits joujoux [...] d'arracher les enfants du sexe mâle, c'est toujours ça, à la tendresse crétinisante des familles.⁷³

L'enfance, et l'imaginaire qu'elle représente, paraît donc, aux yeux des surréalistes comme une étape précieuse dans laquelle il faudrait pouvoir rester. À défaut d'échapper à l'évolution de l'homme, les surréalistes cherchent à retrouver un état d'esprit avoisinant le plus possible celui de l'enfant. Néanmoins, à l'inverse de Senghor, les surréalistes ne

⁷¹ André Breton. « Position politique du surréalisme ». *Op. cit.* : 490.

⁷² André Breton. « Manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 340.

⁷³ Louis Aragon. « La Défense de l'infini », in *Œuvres romanesques complètes*, 1. *Op. cit.* : 549.

développent pas une représentation marquante de l'enfant, de son domaine et de son imaginaire dans leur œuvre.

Quant à lui, le Royaume d'Enfance apparaît à travers toute l'œuvre poétique de Senghor comme un endroit paisible, apaisant et idyllique. Il est une sorte d'espace-temps protégé et protecteur. Ce sentiment de protection est sans doute dû au fait qu'il suffit au poète de se replonger dans cet univers pour retrouver son état d'enfant, état innocent et encore inconscient des dangers du monde :

Nuit alizéenne élyséenne
Nuit joaliennne, Nuit qui me rends à la candeur de mon
enfance⁷⁴

Retourner en enfance c'est aussi retrouver les plaisirs de l'époque, les joies simples :

Au labyrinthe, nous revivrons les jeux et les rires du Royaume d'Enfance.⁷⁵

Candeur, rire et jeux sont les trois principales ressources de l'enfant face au monde. Mais nous le voyons, l'accès à cet espace-temps qu'est le Royaume d'enfance se fait par des voies spécifiques : à travers la nuit et le labyrinthe. Ce royaume ne semble subsister que dans des lieux ou espaces à connotations merveilleuses. La nuit comme le labyrinthe sont des domaines largement associés à l'enfance, car ils permettent tous les deux d'accéder à un univers isolé de celui de la réalité, nourri par l'imaginaire et qui se construit hors du temps et de l'espace quotidiens. C'est sans doute cette coupure avec la réalité qui permet de faire du Royaume d'Enfance un espace idyllique :

Été toi toi Été, Été du Royaume d'Enfance
Eden des matins trempés d'aube et splendeur des midis, comme le vol de l'aigle
étales.⁷⁶

Encore une fois, le Royaume d'Enfance se construit dans un espace irréel, l'« Eden », et dans un temps qui renvoie à l'enfant « Été » – période de vacances par excellence – où les temps de la journée semblent se mélanger. Le poète évoque successivement le matin et le midi, le tout au pluriel comme si seules ces deux étapes se succédaient, immuablement. La

⁷⁴ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des alizés », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 267.

⁷⁵ *Ibid.* : 291.

⁷⁶ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des eaux ». *Op. cit.* : 206.

localisation « Eden » et la qualification « splendeur » suffisent à faire de ce Royaume un lieu à caractère idyllique. Ceci, ajouté à l'opportunité que le Royaume d'Enfance permet de retrouver les joies rassurantes du passé, tend à en faire l'espace idéal pour apaiser les tourments du poète :

Contre le désespoir, mon refuge mon seul, le royaume d'Enfance.
Je marche sur la plage, à Joal-Popenguine
Le sable sous la paume de mes pieds : le baiser de la terre maternelle.⁷⁷

Le Royaume d'Enfance ici se matérialise en un lieu concret : Joal. La ville de Joal symbolise à elle seule l'enfance de Léopold Sédar Senghor. Il y a vécu ses jeunes années les plus marquantes. Le Royaume d'Enfance s'y symbolise de plus par la figure féminine et rassurante de la mère. Le Royaume d'Enfance est donc à la fois un espace-temps imaginaire, un refuge de l'esprit qui s'évade dans des lieux échappant à la réalité et un lieu bien ancré dans le réel associé à des souvenirs d'enfant et à des personnes qui ont transmis le savoir au poète.

En quelque sorte, le Royaume d'Enfance est aussi marqué par les ancêtres qui l'ont habité.

Dyôb ! lui ai-je dit, Beleup de Kaymôt ! Je te respire parfum de gommier, et
proclame ton nom
Surgi du Royaume d'enfance et des fonds sous-marins des terres ancestrales.⁷⁸

La terre du Royaume d'enfance est comme un palimpseste qui garde la mémoire géographique et humaine du lieu. Elle est un espace inqualifiable et peut-être non localisable à la fois aquatique et terrestre, un espace jeune et ancien en même temps. Pour retourner sur cette terre si particulière et si riche, il faut passer par la figure de la mère, dont le statut se transmet de génération en génération :

Chez ta mère à la vigne vierge, avec le rouge-gorge domestique, les merles et
mésanges dans les framboises ?
Ou chez la mère de ta mère au chef de neige sous les Ancêtres poudrés de lys
Pour retourner au Royaume d'Enfance ?⁷⁹

⁷⁷ Léopold Sédar Senghor. « Ta lettre », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 247.

⁷⁸ Léopold Sédar Senghor. « Messages », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 106-107.

Comme la terre, la descendance est construite comme un palimpseste où se succèdent les mères sans qu'il soit plus possible de distinguer celle qui ramène à la terre nourricière.

Il paraît donc presque logique, du moins compréhensible que cet espace-temps, à la fois hors du temps et de l'espace réels mais plongé dans les racines ancestrales, soit le lieu de rencontre entre la vie et la mort. Apparaît ici une nouvelle condition d'accès à ce Royaume : celle de l'étape de la mort. Le poète doit être mort pour pouvoir renouer avec ce Royaume qui, de nouveau, se retrouve placé dans un espace-temps irréel :

Toi seigneur du Cosmos, fais que je repose sous Joal-l'Ombreuse
Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves ⁸⁰

Cet espace-temps est de nouveau associé à la nuit par les « rêves » qui en surgissent. L'association de l'enfance et de la mort se retrouve chez Olympe Bhêly-Quenum comme nous l'avons déjà vu avec son personnage Codjo. Il apparaît d'ailleurs dans un espace onirique qui lui permet d'accéder au monde des morts. Nous l'avons vu le temps qui s'écoule semble isolé de celui des vivants. Dans *La naissance d'Abikou*, Abikou est lui-même fortement associé à la mort, il est le vivant qui fait revivre les décédés comme le prouve le dialogue des adultes qui suit sa venue au monde :

- C'est le portrait tout craché de l'un des deux autres.
- Il ressemble étrangement au garçon.
- Il a quelque chose de la fille aussi : il est l'un et l'autre.
- Pour sûr, ce sont les jumeaux qui nous sont revenus en un seul...
- C'était prévu : *ils* devaient revenir et il faut *les* maintenir, conserver en *les* fixant solidement en lui. Il faut lutter contre lui pour l'empêcher de nous échapper ! Ah, ces ABIKOU !!! ⁸¹

De même, Éluard plonge également l'enfant dans la mort, le faisant ainsi échapper au temps :

⁷⁹ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des alizés ». *Op. cit.* : 271.

⁸⁰ Léopold Sédar Senghor. « Élégie de Minuit », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 200.

⁸¹ Olympe Bhêly-Quenum. « La naissance d'Abikou ». *Op. cit.* : 36.

[...] cet enfant rêve qu'il est mort, l'assurance du lendemain fait le pont sur le gouffre qui le sépare de la veille. Toute l'autorité avec laquelle je me retranche de ma faiblesse mêle les constructions des hommes et du temps.⁸²

L'accès à cet espace hors du temps, qui réunit veille et lendemain et vient ainsi perturber les conceptions du temps préétablies par l'homme, se fait encore une fois par l'intermédiaire de cet espace-temps qu'est le rêve. Néanmoins, la mort n'est pas directement liée, dans le cas de ces deux auteurs à un lieu de l'enfance mais se présente plutôt par le cheminement inverse. Nous entendons par là que c'est l'enfance, à travers le rêve, qui permet l'accès au monde de la mort et non la mort qui marque un retour au pays d'enfance. Dans « Calendrier » de Philippe Soupault, l'enfance est également rejetée dans un espace-temps symbolisé par l'île – lieu du rêve et de l'imaginaire enfantin mais aussi lieu inaccessible et isolé – et un mélange de la temporalité. La mort y est réduite à une activité banale comme celle de courir. Elle est ramenée à son état d'insouciance :

Nous passons avec notre rire
pour mieux voir les bonheurs des dames
et le paradis des enfants
Nous ne savons pas qu'il existe quelque part
une île
un désert
pour les petits
Aujourd'hui et demain
comme deux mains croisées
supportent malgré tout la chaleur des années
Nous pouvons courir
et nous pouvons mourir⁸³

Chez Philippe Soupault, il y a ce double rapport à l'enfance. Dans un premier imaginaire, l'enfance renvoie à un monde figé, proche de celui de la mort. Ainsi dans son poème « Westwego » où le poète erre à Whitechapel, « pèlerinage de [son] enfance », Philippe Soupault parle de son enfance comme un espace-temps immuable et enfermant :

⁸² Paul Éluard, André Breton. « L'Immaculée conception », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 878.

⁸³ Philippe Soupault. « Calendrier », in *Poèmes et Poésies*. *Op. cit.* : 45.

mon enfance en cage
 dans ce musée sonore
 chez madame Tussaud⁸⁴

Dans le souvenir du poète, l'enfance est donc un temps d'éducation, une période entravée par la présence des adultes. Mais d'un autre côté, elle est aussi l'espace imaginaire qui permet un refuge au poète devenu adulte. Elle permet de renouer avec l'esprit du jeu, notamment celui du langage, et de retrouver un espace imaginaire où tout est possible. Sylvie Cassayre interprète dans ce sens le poème « Danser la capucine » qui renoue avec l'esprit des comptines. La succession rapide de l'inventaire de la première strophe évoque en effet le rythme enfantin :

J'en ai tout de même assez de jouer
 au plus fin
 J'en ai vraiment assez de jouer
 au bourgeois
 au prolétaire
 au poète maudit
 à l'académicien
 à la petite semaine
 aux quatre saisons⁸⁵

De plus, les deux derniers vers ne sont pas sans faire écho aux jeux d'enfants – association permise par la présence du verbe jouer, deux fois répétés, au début de la strophe –. Enfin, le poème se clôt sur une formule habituelle des fins de comptine :

Et puis et puis et puis
 il faut ensuite dormir
 Bonsoir bonne nuit bonne année⁸⁶

La triple répétition de « et puis » renvoie au langage enfantin de l'impatience de connaître la suite d'une histoire et qui est réfrénée par l'obligation de dormir. Le passage de

⁸⁴ Philippe Soupault. « Westwego ». *Ibid.* : 35.

⁸⁵ Philippe Soupault. « Danser la capucine » [1953], in *Georgia, Epitaphes, Chansons*. Paris : Gallimard, nrf, coll. « Poésie », 1984 : 259.

⁸⁶ *Ibid.* : 259.

« bonne nuit » à « bonne année » est un jeu de dérivation également propre à l'enfant qui assimile des formules construites sur la même structure.

L'enfance peut également se trouver fréquemment reliée à la mort. Que ce soit son souvenir qui évoque la mort ou la mort qui permette de retrouver cet espace-temps, elle ne semble pouvoir exister sans cette réalité. Léopold Sédar Senghor semblait en effet solliciter la mort pour retourner dans son Royaume. Mais même une fois la mort atteinte, retrouver son Royaume d'Enfance demande de la patience :

Or notre attente fut encore de neuf nuits et neuf jours pour nous entrer au Royaume
d'Enfance.
Mais nous voici tout neufs, ressuscités au jardin de l'enfance.⁸⁷

Le Royaume d'enfance est donc un royaume riche en matière poétique. Espace paradisiaque au sens propre comme au sens figuré, il réunit tout ce qui nourrit le poète et son imaginaire. C'est pourquoi cette thématique se retrouve également associée au thème de la création. Le Royaume d'Enfance abrite le poète :

Je dis le fort je dis bien le généreux de ton sexe
L'amant de la Nuit aux cheveux d'étoiles filantes, le créateur des paroles de vie
Le poète du Royaume d'enfance.⁸⁸

Faut-il encore le souligner, la nuit fait de nouveau surface. Elle est le temps de l'union qui fait jaillir l'étincelle du verbe. Elle est l'espace qui inspire car elle relie le poète au Royaume d'Enfance. En toute logique, c'est dans celui-ci que le poème surgit ou, à l'image du poète, resurgit :

Avant la nuit, une pensée de toi pour toi, avant que je ne tombe
Dans le filet blanc des angoisses, et la promenade aux frontières
Du rêve du désir avant le crépuscule, parmi les gazelles des sables
Pour ressusciter le poème au royaume d'Enfance.⁸⁹

⁸⁷ Léopold Sédar Senghor. « Élégie pour la reine de Saba », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 331.

⁸⁸ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 130.

⁸⁹ Léopold Sédar Senghor. « Avant la nuit », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 244.

Les thématiques sont toujours les mêmes : la nuit et le rêve, la notion de frontière traversée, la deuxième vie.

Le Royaume d'Enfance est donc un espace-temps particulièrement riche poétiquement : empreint de l'imaginaire de l'enfance, de celui de la notion de descendance, envahi par des univers variés et des temps éloignés. Espace nocturne, paradisiaque et apaisant, il conduit vers des temps infinis et immortels. Mais c'est aussi plus qu'un espace-temps lié uniquement à l'imaginaire. Il est ancré, comme nous l'avons déjà souligné rapidement précédemment, dans un lieu géographique précis et réel qui est la ville de Joal. La présence de l'un implique souvent l'apparition de l'autre. Tout au moins, l'évocation de Joal conduit souvent à faire un lien avec l'enfance.

Il ne s'agira pas ici de faire l'analyse détaillée de toutes les apparitions de Joal dans l'œuvre de Senghor mais plutôt d'en souligner les similitudes de champ sémantique avec les références du Royaume d'Enfance. Joal apparaît donc comme un lieu tout aussi positif que le Royaume d'Enfance. Ainsi le nom même de Joal résonne dans les oreilles du poète comme un doux son :

Je pense à toi. Popenguine Rufisque et Toubab-Dyalaw, Joal Portudal Palmarin
Les noms splendides des forts blancs, et qui chantent bas à mes songes.⁹⁰

C'est un également le lieu des beautés surréelles :

Joal !
Je me rappelle.
Je me rappelle les signares* à l'ombre verte des vérandas
Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève.⁹¹

Cette description des femmes aurait par ailleurs très bien pu être écrite par un surréaliste. Senghor rassemble dans ses yeux toute la force étrange du Royaume d'Enfance dont le lieu n'était beau que par les forces contraires qui l'habitaient – insouciance de l'enfance et présence des morts entre autre –. Joal semble également marqué par cette présence fantomatique, mais pas de manière tragique :

⁹⁰ Léopold Sédar Senghor. « Sur la plage bercé », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 238.

⁹¹ Léopold Sédar Senghor. « Joal », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 15.

L' *Ave Maria* de Joal et les voix lointaines et proches
 A six heures par le tann de Dylôr – les choses sont sans épaisseur ni poids.
 Sont-ce les voix des anges peuls ou des chanteuses mortes à vingt ans ?⁹²

De même que Senghor voulait trouver la paix en mourant au Royaume d'Enfance, il désire finir sa vie à Joal :

Et je reposerai longtemps sous une paix bleu-noir
 Longtemps je dormirai dans la paix joalienne⁹³

Enfin, notons que le poète semble avoir besoin de Joal pour retrouver sa voix :

Nuits Alizés du Royaume d'Enfance, qui chantiez à Joal
 Jusqu'au milieu de l'hivernage – mouraient moustiques et moutous-moutous*
 J'ai besoin de vos palmes pour continuer mon chant, refroidir ma poitrine la gorge.⁹⁴

Symbolisé par la ville de Joal, le Royaume d'Enfance est un endroit parti de la réalité du poète pour se reconstruire dans l'imaginaire. Il caractérise un lieu paisible qui rend au poète sa sérénité et sa joie d'antan. C'est donc un espace-temps et un lieu qui permet l'évasion du poète par le retour dans le passé. Nous comprenons, dès lors que Senghor utilise principalement les temps du passé pour évoquer un temps positif alors que Césaire opte pour le futur. En effet, ce dernier ne peut trouver dans son enfance de source d'apaisement. Lorsque Césaire se remémore le lieu de sa jeunesse, la maison de la rue Paille, le souvenir est triste et renvoie à la dure réalité du pays. Ainsi, nous pouvons citer le passage désormais très connu de la description de sa maison d'enfance que Césaire fait dans son *Cahier d'un retour au pays natal* :

Au bout du petit matin, une autre petite maison qui sent très mauvais dans une rue très étroite, une maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri des dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et sœurs, une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fins de mois et mon père fantasque grignoté d'une seule misère [...]. Au bout du petit matin, au-delà de mon père, de ma mère, la case gerçant d'ampoules, comme un pêcher tourmenté de la cloque, et le toit aminci,

⁹² Léopold Sédar Senghor. « D'autres chants... ». *Ibid.* : 153.

⁹³ *Ibid.* : 174.

⁹⁴ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des alizés ». *Op. cit.* : 267-268.

rapiécé de morceaux de bidon de pétrole, et ça fait des marais de rouillure dans la pâte grise sordide empuantie de la paille, et quand le vent siffle, ces disparates font bizarre le bruit, comme un crépitement de friture d'abord puis comme un tison que l'on plonge dans l'eau avec la fumée des brindilles qui s'envole...⁹⁵

Dès le début, la maison de la rue Paille de Césaire s'oppose au Royaume d'Enfance de Senghor. En effet, nous l'avons vu, Senghor développe autour de cette période qu'est l'enfance un espace-temps et un lieu illimités dans le temps – plongeant aussi bien dans le passé que ressourçant le futur – et dans l'espace. Ce Royaume se perd dans les labyrinthes et la nuit, il s'inscrit dans un lieu vaste, celui d'une ville. À l'inverse, Césaire restreint son enfance dans un endroit clos, caractérisé tout d'abord par son étroitesse – « petite maison » répété deux fois, « rue très étroite », « maison minuscule », « toit aminci » –. La plupart de ces qualificatifs sont rassemblés sur les premières lignes, rendant le lieu encore plus étouffant comme si le lecteur était emprisonné dans un espace qui empêche toute possibilité d'évasion. Histoire d'accroître le sentiment d'espace réduit, le poète précise, immédiatement après ces successions de petitesse, que logent dans cette maison, près de dix-neuf êtres vivants : dix rats – qui ne sont pas pour redorer le lieu –, mis sur le même plan que la présence de ses six frères et sœurs, son père et sa mère et bien sûr lui. Le lecteur, qui s'efforce depuis le début de la description de visualiser un espace ridiculement petit, peine à y faire rentrer tous ces personnages, lui y compris. Autre différence incontestable entre le Royaume de Senghor et la maison de Césaire : la beauté du lieu. En effet, un espace petit n'entraîne pas inévitablement un espace écœurant. Senghor vantait la beauté de son Royaume en l'assimilant à un endroit paradisiaque, Césaire, lui, semble vouloir accumuler en un espace confiné l'intégralité du pire. Rien ne paraît pouvoir être sauvé aux yeux du poète : les odeurs aussi bien que les bruits ne font qu'accentuer la désintégration visible à l'œil nu du lieu. En effet, le poète évoque une maison malade composée de « bois pourri » et « d'ampoules », dont les couleurs – « rouillure », « pâte grise sordide » – renvoient à un univers lugubre et morose. Univers lui-même marqué par un mélange d'odeurs nauséabondes qui sont directement mentionnées par le poète : « sent très mauvais », « empuantie », ou suggérées par les éléments présents : « pétrole », « friture ». Ces deux derniers mots évoquent inévitablement des odeurs bien spécifiques et peu ragoutantes. Les bruits se font trop présents : « le vent siffle », « crépitement de friture », et étranges : « bizarre le bruit ». Malgré sa taille minuscule, la

⁹⁵ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 17-18.

maison, en plus des êtres vivants semble vouloir réunir tous les éléments de la nature : végétal : « pêcher », eau : « marais », « l'eau avec la fumée », terre : « bois pourri » et même modernité ou trace de l'homme : « bidon de pétrole ». Le tout forme, non un lieu idyllique, mais un lieu presque destructeur : « une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fins de mois ». Nous le comprenons, le Royaume d'Enfance de Senghor ne peut trouver d'équivalent de l'imaginaire poétique de Césaire qui puise dans son enfance, et plus particulièrement dans les lieux de son enfance, la source de sa révolte.

Senghor semble donc construire son identité à travers ce Royaume qu'il s'est forgé. Royaume à double niveau dont le premier tend à retrouver l'imaginaire enfantin. Il se construit alors dans un espace-temps proche de celui des contes merveilleux, lieu idyllique où temps et espaces se mélangent sur le plan syntagmatique et paradigmatique, et dont l'accès est conditionné par l'approche d'états avoisinants la mort comme le rêve, si ce n'est la mort elle-même. Le deuxième niveau se veut plus concret, il est le souvenir lié à sa vie d'enfant à Joal, sa ville d'origine et dont les caractéristiques se mêlent à celles du Royaume d'Enfance. Un tel développement du monde de l'enfance ne se retrouve chez aucun autre auteur même si le thème n'est pas non plus totalement absent de leur œuvre. L'enfant renvoie plus, chez les surréalistes, à un état, une capacité de regarder et de penser qu'il faut parvenir à retrouver une fois adulte, à un espace-temps à annihiler chez Aimé Césaire, à un temps d'initiation à la mort chez Olympe Bhély-Quenum. Jamais nous ne retrouvons la création d'un lieu construit rien que pour abriter l'enfance comme l'a fait Léopold Sédar Senghor.

Parcours identitaire dans la ville : le Paris des surréalistes et la ville des auteurs africains

L'identité chez les surréalistes se construit davantage à travers les déambulations, le plus souvent nocturnes, dans la ville et plus particulièrement, dans Paris. Le Paris des surréalistes est le lieu par excellence de la déambulation intérieure. Arpenter ses rues c'est arpenter son esprit avec tous ses recoins, ses zones d'ombres, ses découvertes. C'est en tout cas ce que semblent signifier les mots d'André Breton dans *Nadja* :

Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre, et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié. ⁹⁶

⁹⁶ André Breton. « *Nadja* ». *Op. cit.* : 647.

Il est étonnant de rencontrer ici une pensée bretonienne qui se tourne vers le passé quand nous avons vu précédemment que les surréalistes se caractérisaient par leur ancrage dans le présent. L'être s'ancre dans le présent mais l'espace semble devenir le gardien des strates temporelles. Errer dans les rues de Paris, ce n'est que revisiter notre parcours, réinvestir son esprit, redécouvrir qui on est. Christine Dupoun interprète l'errance urbaine chez André Breton comme « une auto-analyse, où l'on ne fait que redécouvrir ce qui était enfoui. »⁹⁷ Et il est vrai que le poète erre dans la ville tout comme il laisse vagabonder son esprit, en l'absence de logique, de parcours prédéfini et prédéterminé :

Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que passera *cela* (?).⁹⁸

Ou encore plus loin dans le texte :

[...] sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra.⁹⁹

L'errance dans la ville devient alors une métaphore de l'esthétique surréaliste. L'esprit libère les pieds et les laisse aller au gré de leur désir, construisant ainsi un parcours sans début ni fin, tout au moins sans étapes préétablies, sans lien logique.

Chez Philippe Soupault, la ville échappe aussi, d'une certaine manière, à sa caractéristique de lieu parcouru ou visité où la marche est ancrée dans un point de départ et dans l'objectif d'une destination finale. Dans *En joue !* nous voyons le personnage principal, Julien, à la merci des caprices de Paris, et d'un chauffeur qui n'a pas le sens de l'orientation. Alors qu'il demande à un taxi de le mener à la Madeleine, il se retrouve à l'Opéra puis au lieu d'arriver aux Halles, le voilà à la Porte Maillot et Julien s'y adapte, comme si le hasard des déambulations déterminait au final les activités et le lieu de leur déroulement :

Tout à coup, le taxi s'arrête. Julien regarde, ne reconnaît pas les Halles, descend de voiture et s'aperçoit qu'il est à la Porte Maillot. Indignation. Le chauffeur explique.

⁹⁷ Christine Dupoun. *La question du lieu en poésie : du surréalisme jusqu'à nos jours*. Amsterdam – New York : Rodopi, coll. « Faux titre », 2006 : 52.

⁹⁸ André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 661-663.

⁹⁹ *Ibid.* : 683.

« Vous m'avez dit : Allez ! Alors... » « Faux départ, ajoute Julien. Nous déjeunerons ici, Berthe. »¹⁰⁰

Par ailleurs, Sylvie Cassayre souligne que l'espace de la ville, dans l'œuvre de Philippe Soupault, est le plus souvent associé à un espace de passage. Bogotá est ville d'arrivée :

Et voici qu'une étoile celle qui brille pour les prisonniers
voici qu'une étoile m'a conduit
vers un sommet qu'on nomme Bogotá
la ville ornée de nuages ¹⁰¹

Elle n'est pas non plus un point final du parcours du poète qui parle déjà de Paris :

Bientôt de Paris vous entendrez cet appel
Allô Bogotá Ici Paris
La poésie est vivante la honte est morte¹⁰²

Autre point d'arrivée : New York que le poète décrit dans la mouvance. La ville, décrite par Soupault, devient elle-même déambulation en cela qu'elle force, tel un aimant, à aller toujours au plus profond d'elle-même. Dans son poème *Manhattan*, Soupault énonce cette attraction magnétique :

Impossible de reculer désormais
Il faut avancer vers cet aimant¹⁰³

Le lecteur est lui aussi forcé d'avancer dans cette ville-poème par la présence d'un lexique – verbes et substantifs – qui illustre cette progression : « avancer », « nous entrons », « nous sommes au seuil » et qui se concentre sur peu de vers :

Il faut avancer vers cet aimant
vers cette cloche vers ce cri

¹⁰⁰ Philippe Soupault. *En joue !* Paris : Lachenal & Ritter et Philippe Soupault, coll. « J'ai lu », 1975 : 30.

¹⁰¹ Philippe Soupault. « Ode à Bogotá », in *Poèmes et poésies. Op. cit.* : 155.

¹⁰² *Ibid.* : 156.

¹⁰³ Philippe Soupault. « Manhattan », in *Poèmes et poésies. Op. cit.* : 116.

et nous entrons dans ce temple
 construit par la mère des pieuvres
 vers cette maladie cette fièvre
 qui miaule et gronde
 et nous sommes au seuil de cette espérance¹⁰⁴

La double présence de la conjonction « et » au début des vers préfigure une sorte de halètement, d'urgence de la pénétration dans la ville et la suite du cheminement du poète se fera dans cette précipitation, donnant ainsi au lecteur, et le sentiment de précipitation dans la déambulation, et le sentiment de foisonnement dans ce qu'il y a à voir. Ainsi, nous pouvons noter les vers suivants où les verbes d'action soulignent la vitesse qui parcourt le poème et essouffle le lecteur : « Une hâte merveilleuse s'emparait des passants / Tout fuyait vers cet inconnu »¹⁰⁵, « Je te poursuis / dans les squares »¹⁰⁶, « Car ceux qui entrent par ces portes d'ombre et de feu / ne se reposeront plus »¹⁰⁷, « comme le feu qui s'élance »¹⁰⁸.

La ville, plus particulièrement chez Soupault, mais on le verra également dans les parcours parisiens de Breton, se dote donc d'une double caractéristique à la fois attractive et répulsive. En effet, nous le voyons déjà dans le poème « Manhattan », le poète ne peut échapper à son attrait malgré quelques éléments répulsifs – « cri », « maladie », « fièvre », « crainte », « incendie », « angoisse » et la liste pourrait être encore longue –. Dans « Reminiscencias de Mexico », nous retrouvons cette confrontation entre la pulsion de vie et la pulsion de mort :

Mequiquo
 c'est le cri que j'entends en prononçant ton nom
 celui des nuits d'amour et son écho
 celui qui accompagne le choc de la vie et de l'amour
 et cette seconde où l'on sait que tout est fini
 quand on sait que tu te dresses comme un fantôme¹⁰⁹

La ville s'annonce donc comme un lieu de perdition où ce que l'on croyait connaître semble se redéfinir, où le flâneur semble perdre ses propres repères. Elle est l'espace qui

¹⁰⁴ *Ibid.* : 116.

¹⁰⁵ *Ibid.* : 116-117.

¹⁰⁶ *Ibid.* : 117.

¹⁰⁷ *Ibid.* : 117.

¹⁰⁸ *Ibid.* : 118.

¹⁰⁹ Philippe Soupault. « Reminiscencias de Mexico », in *Poèmes et poésies. Op. cit.* : 264.

confronte la vie et la mort, la présence et l'absence, et c'est pourquoi elle se dessine dans la fugacité. Le poète ne reste que rarement sur le même lieu, il avance toujours plus attiré vers l'ailleurs et l'inconnu.

Nous pourrions être tentés de rapprocher le poème « Manhattan » de Soupault de « À New York » de Senghor, bien que les deux auteurs adoptent d'emblée un point de vue différent. Soupault fait de Manhattan la ville protagoniste du poème en s'effaçant du champ d'énonciation tandis que Senghor reste le centre du poème en s'inscrivant dans la ville par le pronom personnel « je ». Nous retrouvons tout de même chez Senghor les thématiques de l'angoisse : « Et l'angoisse au fond des rues à gratte-ciel »¹¹⁰ ou encore « l'angoisse bouchée de tes larmes »¹¹¹, ou de la fièvre : « C'est au bout de la troisième semaine que vous saisit la fièvre en un bond de jaguar »¹¹² mais le New York de Senghor, s'il passe aussi par Manhattan : « Mais quinze jours sur les trottoirs chauves de Manhattan »¹¹³, se concentre davantage sur le quartier de Harlem : « J'ai vu dans Harlem bourdonnant de bruits »¹¹⁴. Ce qui ressort davantage du New York de Senghor est donc une forte dimension auditive et musicale comme l'annonçait l'indication au début du poème : « pour un orchestre de jazz : solo de trompette »¹¹⁵. Si toute la première partie du poème, se déroulant à Manhattan, semble marquée par l'absence de son : « Pas un rire d'enfant »¹¹⁶, « Pas un mot tendre en l'absence de lèvres »¹¹⁷ – comment produire du son sans lèvre ? – elle se clôt sur un éclatement sonore : « tandis que les klaxons hurlent des heures vides »¹¹⁸ qui annonce l'entrée dans Harlem, ville de la musique. Le champ lexical se spécifie et l'orchestre de jazz se compose progressivement avec « les trombones de Dieu »¹¹⁹, « [...] ta voix mâle de cuivre ta voix vibrante de hautbois [...] »¹²⁰, le « [...] le rythme et sang du tam-tam, tam-tam sang et tam-tam. »¹²¹, « un rire de saxophone »¹²² et s'accompagne d'un public avec la récurrence du verbe « écouter » et de l'allusion à l'« oreille ». Il serait faux de dire que le Manhattan de Soupault soit muet mais les sons sont plus ceux d'une ville que ceux d'une musique. Si l'on excepte l'allusion à « cette

¹¹⁰ Léopold Sédar Senghor. « À New York », in *Oeuvre poétique. Op. cit.* : 115.

¹¹¹ *Ibid.* : 117.

¹¹² *Ibid.* : 115.

¹¹³ *Ibid.* : 115.

¹¹⁴ *Ibid.* : 116.

¹¹⁵ *Ibid.* : 115.

¹¹⁶ *Ibid.* : 116.

¹¹⁷ *Ibid.* : 116.

¹¹⁸ *Ibid.* : 116.

¹¹⁹ *Ibid.* : 116.

¹²⁰ *Ibid.* : 117.

¹²¹ *Ibid.* : 117.

¹²² *Ibid.* : 117.

trompette »¹²³ et à « une chanson qui fait sourire »¹²⁴, les sons semblent plus agressifs : « vers cette cloche vers ce cri »¹²⁵, « qui miaule et gronde »¹²⁶, « au son d'un orgue de Barbarie »¹²⁷, « une sirène jetait un cri / éveillait l'énorme mugissement »¹²⁸, « l'océan crie ton inquiétude »¹²⁹. Nous le voyons, lorsque le son pourrait être plaisant – « cloche », « miaule » – il est aussitôt accompagné d'un double qui vient le dévaloriser – « cri », « gronde » –. Le cri est le plus présent et fait du lieu un espace rongé par la peur. Si la dimension sonore apparaît dans les deux poèmes, leur connotation varie. Il s'agit chez Senghor d'un retour à sa terre natale. La musique qui s'élève de Harlem est un pas vers l'Afrique. Ainsi, Harlem se retrouve être la terre d'accueil de « masques fabuleux »¹³⁰, « mangues de l'amour »¹³¹, « ruisseaux de rhum blanc »¹³², de « sorciers »¹³³, « tam-tam »¹³⁴, « sang noir »¹³⁵, « caïmans musqués et de lamantins »¹³⁶. C'est cette présence africaine dans New York qui donne une nouvelle impulsion à la ville :

New York ! je dis New York, laisse affluer le sang noir dans ton sang
Qu'il dérouille tes articulations d'acier, comme une huile de vie¹³⁷

La ville est donc l'espace où se transpose l'identité du poète. Il y reflète ce qui, pour lui, en est la force, il la décrypte selon les codes de son intériorité, il y retrouve ce qui est enfoui en lui : l'Afrique pour Senghor, une forte présence de l'angoisse et de la perte de contrôle de soi chez Soupault. En revanche, chez Césaire, la ville semble le reflet de la perte de l'identité nationale, ou tout au moins, le reflet d'une passivité mortuaire, destructrice. Dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, la ville devient un protagoniste à l'apparence désolante :

¹²³ Philippe Soupault. « Manhattan ». *Op. cit.* : 117.

¹²⁴ *Ibid.* : 116.

¹²⁵ *Ibid.* : 116.

¹²⁶ *Ibid.* : 116.

¹²⁷ *Ibid.* : 116.

¹²⁸ *Ibid.* : 116.

¹²⁹ *Ibid.* : 117.

¹³⁰ Léopold Sédar Senghor. « À New York ». *Op. cit.* : 117.

¹³¹ *Ibid.* : 117.

¹³² *Ibid.* : 117.

¹³³ *Ibid.* : 117.

¹³⁴ *Ibid.* : 117.

¹³⁵ *Ibid.* : 117.

¹³⁶ *Ibid.* : 117.

¹³⁷ *Ibid.* : 117.

Au bout du petit matin, cette ville plate – étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante, indocile à son sort, muette, contrariée de toutes façons, incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore.¹³⁸

La ville natale du poète se caractérise par une immobilité qui la ronge car elle se fige sur la tragédie du passé vécue comme un châtiment – « fardeau », « croix » – dont il faut se repentir. La ville ne parvient pas à trouver la force dans ses racines, à faire valoir ses fondements – « incapable de croître selon le suc de cette terre » –. Elle n'est en réalité que le reflet de ses habitants qui forment un tout bruyant mais inefficace :

Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul [...].¹³⁹

La ville devient la métaphore d'une identité bafouée, non assumée et non portée au-devant de la scène, à bras le corps et fièrement. Elle devient le support de l'image d'une révolte bouillonnante dans l'esprit du poète.

S'il est une ville qui nourrit le plus l'imaginaire des surréalistes, c'est par-dessus tout, Paris¹⁴⁰. Les titres des romans de Philippe Soupault – *Les dernières nuits de Paris* – et de Louis Aragon – *Le paysan de Paris* – pourraient en témoigner mais il ne faut pas omettre le célèbre texte d'André Breton, *Nadja* qui se déroule au sein des rues de Paris même si, comme Christine Dupoun le rappelle, la ville n'est pas le premier plan du récit :

[...] l'accent est mis sur l'humain plutôt que sur le cadre. *Nadja* est le sphinx et à en croire Breton le lieu ne serait que contingence méprisable.¹⁴¹

Il s'agira dès lors d'essayer de définir, en de grandes lignes, la valeur poétique de Paris dans l'imaginaire de ces trois auteurs.

¹³⁸ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 10.

¹³⁹ *Ibid.* : 10.

¹⁴⁰ La thématique de Paris dans les écrits surréalistes a été beaucoup traitée. Nous nous contenterons de soulever les grandes lignes de ces caractéristiques et invitons le lecteur à consulter, entre autres les ouvrages de Marie-Claire Bancquart, Kiyoko Ishikawa ou encore de Marie-José Hoyet Marsigli référencés dans notre bibliographie.

¹⁴¹ Christine Dupoun. *Op. cit.* : 52.

Porter son attention sur Paris n'est pas en soi une grande nouveauté. Dès le XIX^e siècle, les naturalistes, tel Zola, et le mouvement réaliste décrivent la ville comme cadre déterminant pour la psychologie des personnages. Les surréalistes semblent vouloir échapper à la facilité qui consiste à faire de Paris l'image de la modernité. Il ne s'agit plus tant de dépeindre les virtuosités de la montée de la technologie humaine. Si les poètes s'attardent sur les lieux modernes de la ville, comme le fait Soupault, au début des *Dernières nuits de Paris*, ils le font de manière marginale. Soupault décrypte en effet la modernité dans les banlieues qui se sont construites et n'y trouve que la laideur ainsi que l'explique Sylvie Cassayre :

Mais Soupault ne rejoint pas Cendrars ou Apollinaire dans le choix des éléments qui composent le paysage urbain : pas ou peu de références à la modernité technique, peu d'attirance pour les réalisations de la civilisation industrielle, trains, machines ou mécanismes dont les Futuristes ont fait, par exemple, le ferment de l'esprit moderne. [...] Quand Soupault décrit la civilisation industrielle dont le paysage des banlieues est le reflet, il s'attarde surtout sur la laideur qui s'en dégage.¹⁴²

Les premières pages des *Dernières nuits de Paris* ne semblent pas faire de cadeau au paysage parisien :

La rue de Vaugirard, à sa naissance, pue le livre. L'odeur sort de partout. [...] La nuit, le Sénat ne ressemble à rien du tout. On ne peut distinguer qu'un gros disque qui hurle avec une voix de basse : Ralentir [...].¹⁴³

Les surréalistes sont donc plus à l'affût des lieux insolites, ou plus exactement ils sont plus à l'écoute du ressenti qui les habite en pénétrant dans un lieu parisien. Ainsi, André Breton, arrivant sur la place Dauphine aux côtés de Nadja, ressent cette double pulsion de l'attirance et de la répulsion que Soupault décrivait dans « Manhattan » :

Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu

¹⁴² Sylvie Cassayre. *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*. Paris : Lettres Modernes, n°40, 1997 : 199.

¹⁴³ Philippe Soupault. *Les dernières nuits de Paris*. *Op. cit.* : 9.

argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante.¹⁴⁴

La place Dauphine y est décrite comme un espace repoussant – « un des pires terrains vagues » - et pourtant elle opère sur le poète une attraction telle qu'il ne parvient que difficilement à s'en extirper tant les sensations qu'il y ressent sont attractives – « étreinte très douce » - voire exagérément envoûtantes – « trop agréablement insistante » -.

C'est également un double Paris que décrit Senghor dans son triste et mélancolique poème « Neige sur Paris ». Le poète ouvre son poème sur un Paris à la fois vicié et sauvé par le geste de Dieu :

Seigneur, vous avez visité Paris par ce jour de votre naissance
Parce qu'il devenait mesquin et mauvais
Vous l'avez purifié par le froid incorruptible
Par la mort blanche.¹⁴⁵

Ce Paris apaisé, comme en trêve, permet au poète de soulager également son cœur, d'oublier pour un temps ces haines :

J'oublie
Les mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui croulèrent les empires
Les mains qui flagellèrent les esclaves, qui vous flagellèrent
[...]
Seigneur, je ne sortirai pas ma réserve de haine, je le sais, pour les diplomates qui
montrent leurs canines longues
Et qui demain troqueront la chair noire.¹⁴⁶

Face à Paris, métamorphosé par ce paysage enneigé et le jour du 25 décembre, Senghor retrouve la paix intérieure et les accusations du début font place à de meilleurs sentiments gouvernés par la douceur :

¹⁴⁴ André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 695.

¹⁴⁵ Léopold Sédar Senghor. « Neige sur Paris », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 21.

¹⁴⁶ *Ibid.*: 22.

Mon cœur, Seigneur, s'est fondu comme neige sur les toits de Paris
 Au soleil de votre douceur.
 Il est doux à mes ennemis, à mes frères aux mains blanches sans neige¹⁴⁷

La sérénité retrouvée dans le cœur de Senghor transforme, par ailleurs, sa propre vision des choses puisque les ennemis se transforment aussitôt en frères « aux mains blanches sans neige », c'est-à-dire, qu'ils n'ont pas besoin de manteau, de couverture jetée par le Seigneur pour que leur statut de frère soit mis au jour. Il est également possible de prendre l'expression dans un sens juridique. Elle viendrait alors laver le Blanc d'une culpabilité qui lui est associée.

C'est justement Paris dans ses métamorphoses subjectives qui intéresse le plus les surréalistes. Paris, pour eux, au fil de leurs déambulations, recouvre des aspects différents, se transforme au gré de leurs rencontres et de leur imaginaire. Les métamorphoses s'opèrent par le biais de l'intervention d'éléments naturels, plus particulièrement dans l'œuvre de Philippe Soupault, ou encore par le biais des rencontres humaines, notamment chez Louis Aragon, et plus particulièrement par la présence de la femme comme cela est évidemment sensible dans l'œuvre d'André Breton mais aussi dans celle de Philippe Soupault.

Dans *Anicet*, que la critique a déjà associé à Arthur Rimbaud, le poète Arthur invite à transformer Paris dans la description qu'il en fait :

Paris devint pour moi un beau jeu de constructions. J'inventai une sorte d'Agence Cook bouffonne qui cherchait vainement à se reconnaître, un guide en main, dans ce dédale d'époques et de lieux où je me mouvais avec aisance. L'asphalte se remit à bouillir sous les pieds des promeneurs ; des maisons s'effondrèrent ; il y en eut qui grimpèrent sur leurs voisines. [...] L'Obélisque fit pousser le Sahara place de la Concorde, tandis que des galères voguaient sur les toits du Ministère de la Marine [...]. On habita sans inquiétude dans des immeubles en flamme, dans des aquariums gigantesques. Une forêt surgit soudain près de l'Opéra... Je changeai de quartier les Abattoirs et le canal Saint-Martin [...].¹⁴⁸

Le poète invite à une relecture de Paris comme un lieu muable où chaque élément est à sa disposition et où il suffit de se laisser porter par le nom des lieux et par son imagination pour créer l'insolite dans la ville et la doter d'un pouvoir poétique. Les éléments naturels

¹⁴⁷ *Ibid.* : 22.

¹⁴⁸ Louis Aragon. « Anicet ou le panorama, roman ». *Op. cit.* : 17.

participent fortement à la transformation des lieux – l'eau, évoquée par les « galères », le « Ministère de la Marine » et les « aquariums », et le feu par les « immeubles en flamme » et son dérivé, la chaleur par la présence du « Sahara », ainsi que la verdure avec une « forêt » –. Arthur invite à recréer un équilibre, les éléments de l'eau et du feu ne s'opposent plus mais se complètent – c'est l'aquarium qui abrite les immeubles en feu –, les espaces se côtoient indépendamment de la plausibilité – le Sahara et la forêt ne semblent pas répondre aux mêmes critères climatiques –, les lieux ne sont plus que des espaces interchangeable au gré de nos désirs – « Je changeai de quartier les Abattoirs et le canal Saint-Martin » –. Le poète est donc une des figures aptes à métamorphoser la ville en la pliant à ses fantaisies et à son imagination. Se nourrissant des espaces urbains, il cherche à créer une vie qui leur est propre, détachée de leur contexte premier, qui les arrache à la gangrène de ce qui les détermine *a priori*.

Quant à eux, André Breton et Philippe Soupault parcourent Paris sous l'emprise de l'attraction d'une femme, Nadja, pour le premier et Georgette pour le second. L'osmose récurrente entre la ville et la femme se nourrit d'un double sens de rapprochement. Dans un sens, la ville est elle-même par essence féminine. Elle devient la nouvelle égérie du poète comme le souligne Sylvie Cassayre :

Il apparaît que Soupault se place ainsi dans ce mouvement, qui de Baudelaire aux Surréalistes, va faire de la ville le centre d'une poétique nouvelle, comme il l'énonce dans « *Westwego* ». ¹⁴⁹

En effet, dans « *Westwego* », Soupault écrit dans sa première strophe ces vers on ne peut plus explicites :

Villes des continents
vous êtes des drapeaux
des étoiles tombées sur la terre
sans très bien savoir pourquoi
et les maîtresses des poètes de maintenant¹⁵⁰

¹⁴⁹ Sylvie Cassayre. *Op.cit.* : 199.

¹⁵⁰ Philippe Soupault. « *Westwego* ». *Op. cit.* : 33.

La ville-femme, ainsi que nous pourrions la qualifier puisque les caractéristiques de l'une semblent fusionner avec celles de l'autre, se retrouve également chez Senghor, de nouveau dans « À New York » et ce, dès les premières lignes également :

New York ! D'abord j'ai été confondu par ta beauté, ces grandes filles d'or aux
jambes longues.
Si timide d'abord devant tes yeux de métal bleu, ton sourire de givre
Si timide.¹⁵¹

Si la ville est telle une femme aux yeux des poètes, espace de mystère et de beauté à la fois, nous comprenons que la femme qui la parcourt ne fasse plus qu'un avec elle, que ville et femme se confondent aux yeux d'un narrateur qui ne parvient plus à savoir si sa fascination tient de la fille, de la ville ou justement de cette impossibilité de séparer l'une de l'autre. Le personnage de Georgette, dans *Les dernières nuits de Paris*, en est une parfaite représentation, puisque le narrateur écrit :

Et Georgette elle-même devenait une ville.¹⁵²

Nulle surprise, donc, à ce que le rapport entre les femmes et la ville soit intimement lié au point que la ville ne semble livrer ses secrets qu'à travers la figure de la femme.

À la question « Qui êtes-vous ? »¹⁵³ d'André Breton, Nadja répond « Je suis l'âme errante. »¹⁵⁴ Cette première caractérisation de la femme la place comme citadine surréaliste. Elle est celle qui hante les rues, celle qui les parcourt sans destination prédéfinie. Elle est donc celle qui est la plus à même de révéler au poète les signes que Paris recèle. Découvrir les secrets de Paris, son rythme, ses vies, nécessite, comme le fait Nadja, de laisser ses divagations les plus profondes s'imprégner ou imprégner les lieux et les espaces de la ville. Il s'agit, plus exactement, de faire coexister ou coïncider un état d'esprit, une pensée, et un lieu. Ainsi Nadja fait une démonstration de ses prédictions à André Breton comme si elle était elle-même Paris, qu'elle en connaissait toutes ses habitudes et son histoire passée et à venir :

¹⁵¹ Léopold Sédar Senghor. « À New York ». *Op. cit.* : 115.

¹⁵² Philippe Soupault. *Les dernières nuits de Paris*. *Op. cit.* : 43.

¹⁵³ André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 688.

¹⁵⁴ *Ibid.* : 688.

Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice (elle me montre de quel endroit du palais, un peu à droite du perron blanc) et contourne l'hôtel Henri-IV. Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore. Où ne se perdent en ce moment dans l'ombre que deux ou trois couples, elle semble voir une foule. « Et les morts, les morts ! » [...] Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. « Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. » La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. [...] J'avoue qu'ici a peur me prend, comme aussi elle commence à prendre Nadja. « Quelle horreur ! Vois-tu ce qui se passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu. C'était là, d'une fenêtre de l'hôtel Henri-IV, et mon ami, le second dont je t'ai parlé, allait partir. Il y avait aussi une voix qui disait : Tu mourras, tu mourras. [...] »¹⁵⁵

Nadja semble avoir une vision extralucide de Paris, elle voit ce qui est caché à la vue de tout un chacun – « un souterrain », « une foule », là où il n'y a que très peu de passants et des couleurs non encore présentes – « Elle sera rouge » – ou inexistantes *a priori* – « le vent bleu ». Ces visions s'associent à un événement passé – « Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place » ou encore « C'était là, d'une fenêtre de l'hôtel Henri-IV, et mon ami, le second dont je t'ai parlé, allait partir. » – pour projeter Nadja vers un futur dont elle seule définit les bornes : « ce qui s'y passera encore », « Elle sera rouge ». Certaines de ses visions opèrent une perte de repère temporel ; elles ne sont plus positionnables sur la ligne du temps. Lorsque le narrateur évoque les visions, l'emploi du présent place évidemment la vision dans l'immédiateté mais il est évident que l'action ne se déroule pas au moment de l'énonciation. Étant donné que les visions de Nadja se nourrissent du passé pour se projeter dans l'avenir, il est difficile de préciser si elle voit les morts liées au passé ou si elle prédit celles à venir. C'est face au même trouble temporel que Nadja décide de quitter les lieux, craignant d'être de nouveau confrontée à la mort :

Je crois qu'il est grand temps de quitter ces lieux.¹⁵⁶

Sans Nadja, André Breton n'aurait pas pu avoir accès à cette dimension de la place parisienne. Il le reconnaît d'une certaine manière lorsqu'il écrit :

¹⁵⁵ *Ibid.* : 695-697.

¹⁵⁶ *Ibid.* : 697.

Je suis, tout en étant près d'elle, plus près des choses qui sont près d'elle.¹⁵⁷

Lorsque André Breton arpentera les rues à la recherche des lieux dans lesquels il s'était promené avec Nadja pour les photographier, c'est un tout autre Paris qu'il rencontrera, comme si sans Nadja, Paris s'était transformé :

J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire ; je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés. A cette occasion, j'ai constaté qu'ils se défendaient plus ou moins contre mon entreprise [...] : Becque entouré de palissades sinistres, la direction du Théâtre Moderne sur ses gardes, Pourville morte et désillusionnante comme aucune ville de France, la disparition de presque tout ce qui se rapporte à *L'Etreinte de la Pieuvre* [...]. Tandis que le boulevard Bonne-Nouvelle, après avoir, malheureusement en mon absence de Paris, lors des magnifiques journées de pillage dites « Sacco-Vanzetti » semblé répondre à l'attente qui fut la mienne [...] ; tandis que le boulevard Bonne-Nouvelle, les façades de ses cinémas repeintes, s'est depuis lors immobilisé pour moi comme si la Porte Saint-Denis venait de se fermer, j'ai vu renaître et à nouveau mourir le Théâtre des Deux-Masques, qui n'est plus que le Théâtre du Masque [...]. [...] Ce n'est pas moi qui méditerai sur ce qu'il advient de « la forme d'une ville », même de la vraie ville distraite et abstraite de celle que j'habite par la force d'un élément qui serait à ma pensée ce que l'air passe pour être la vie. Sans aucun regret, à cette heure je la vois devenir autre et même fuir. Elle glisse, elle brûle, elle sombre dans le frisson d'herbes folles de ses barricades, dans le rêve des rideaux de ses chambres où un homme et une femme continueront indifféremment de s'aimer. Je laisse à l'état d'ébauche ce paysage mental, dont les limites me découragent, en dépit de son étonnant prolongement du côté d'Avignon [...].¹⁵⁸

Nous nous permettons de citer un long passage de la fin de *Nadja*, pour sa beauté et parce qu'il révèle les incessantes métamorphoses que subit une ville. Ce long passage est assez révélateur de l'influence de Nadja sur la vision de Paris tout au long du récit mais aussi de l'appropriation surréaliste de la ville. Essayons de mettre tout cela à plat. André Breton, dans cet extrait, semble personnifier les lieux de Paris et la ville elle-même. Les lieux se portent en embuscade contre ses projets photographiques : « j'ai constaté qu'ils se défendaient

¹⁵⁷ *Ibid.* : 701.

¹⁵⁸ *Ibid.* : 746-749.

plus ou moins contre mon entreprise », ils sont placés en tant que sujets dans les phrases comme s'ils en portaient eux-mêmes l'action. André Breton attribue à la ville un qualificatif humain : « ville distraite » et la définit dans le mouvement : « je la vois devenir autre et même fuir. Elle glisse, elle brûle, elle sombre ». La ville et ses lieux sont donc des espaces dotés d'une certaine autonomie, d'un pouvoir de transformation et de mutation qui échappe à l'homme. Autre élément frappant de ces descriptions, l'acharnement, en dépit de cette vie indépendante attribuée à la ville, de l'omniprésence d'un lexique non pas lié à l'immobilité mais à la notion de fin, dans le sens de mort. André Breton décrit un paysage lugubre, dépourvu de vie : « sinistres », « Pourville morte et désillusionnante », « la disparition », « malheureusement », « journées de pillage », « immobilisé », « se fermer », « j'ai vu renaître et à nouveau mourir », « elle brûle, elle sombre ». C'est comme si, en l'absence de Nadja, la ville de Paris avait perdu de sa vitalité, comme si ses lieux étaient devenus ou redevenus communs aux yeux du poète, comme si l'identité de la ville s'était effacée. Or, nous le voyons bien, ce Paris, à la fois mort et déjà autre, est très fortement lié, dans l'esprit d'André Breton aux souvenirs de Nadja. La dernière partie de cette citation le montre. Toute la phrase : « Elle glisse, elle brûle, elle sombre dans le frisson d'herbes folles de ses barricades, dans le rêve des rideaux de ses chambres où un homme et une femme continueront indifféremment de s'aimer. » Tous les symboles liés à Nadja se trouvent réunis : le glissement pour la démarche aérienne de Nadja, le feu qui fait écho à sa vision d'une « main qui flambe »¹⁵⁹ sur la Seine, le « frisson d'herbes folles de ses barricades » renvoie à la fois aux nombreux tremblements de Nadja¹⁶⁰ et à la folie révélée à la fin du récit de Nadja, internée. Enfin, la dernière partie de la phrase – « dans le rêve des rideaux de ses chambres où un homme et une femme continueront indifféremment de s'aimer. » – n'est pas sans évoquer le fameux passage de la prouesse médiumnique de Nadja qui annonce à l'avance l'apparition de la lumière rouge à une fenêtre. En somme, l'homme et la femme deviennent André Breton et Nadja dont la liaison oscillait entre amour et fascination.

Dans l'imaginaire poétique d'André Breton, la ville vient donc se superposer à celui de l'esprit de Nadja et c'est pourquoi, arpentant de nouveau les rues de Paris avec, en tête, cette rencontre avec Nadja, il cherche, en vain, à y retrouver les signes qu'elle lui avait faits découvrir. La ville surréaliste est donc cet espace physique qui vient se surajouter, se

¹⁵⁹ *Ibid.* : 697.

¹⁶⁰ « En me rapprochant d'elle, je m'effraie de constater qu'elle tremble, mais littéralement, « comme une feuille » ». *Ibid.* : 708.

superposer à l'espace mental du sujet comme le stipule André Breton dans la dernière phrase de notre citation.

Dans *Les dernières nuits de Paris*, de Philippe Soupault, ce n'est plus seulement une faculté de voir au-delà qui est attribuée à Georgette, que le narrateur file la nuit pour découvrir plus en profondeur qui elle est – Georgette ou la ville ? telle est la question qui se pose par ailleurs –, mais l'art de se fondre en elle, d'absorber Paris pour la faire vibrer par le biais de sa propre existence et c'est par cette fusion que le narrateur parvient à avoir un autre regard sur la ville :

Cette nuit-là, tandis que nous poursuivions ou plus exactement que nous filions Georgette, je vis Paris pour la première fois. La ville n'était donc pas la même. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume [...]. Et Georgette elle-même devenait une ville.¹⁶¹

Et pour cause, à l'image de Paris, Georgette s'adonne à une double vie, *a priori* sage le jour et plus mystérieuse et provocatrice la nuit, à moins que ce ne soit la ville qui ne suive les fluctuations du personnage phare du récit. L'arrivée du jour semble effacer toute la force d'attraction de Georgette :

Le jour filtrait. [...] Je la vis, mais elle n'était plus la même. C'était une femme éteinte, mécanique et courageuse. Sans doute ne savait-elle pas plus sourire. Elle était mêlée à toute la foule et en faisait partie. Jamais je ne l'aurais distinguée.¹⁶²

Et lorsqu'il passe la voir chez elle, il la trouve affairée comme n'importe quelle femme :

Sous la lumière d'une lampe à pétrole, devant une table couverte d'une toile cirée qui me parut fort propre, Georgette cousait.¹⁶³

À l'inverse, la nuit la magnifie et l'individualise :

¹⁶¹ Philippe Soupault. *Les dernières nuits de Paris*. *Op.cit.* : 43.

¹⁶² *Ibid.* : 53.

¹⁶³ *Ibid.* : 55-56.

Elle n'aimait que la nuit qu'elle semblait épouser chaque soir, et son allure même ne devenait réelle que lorsqu'elle s'éloignait de la lumière pour pénétrer dans l'obscurité. En la regardant attentivement on ne pouvait l'imaginer vivant pendant le jour. Elle était la nuit même et sa beauté était nocturne.¹⁶⁴

La métamorphose de la ville ne peut avoir lieu que par la présence de Georgette et parce que celle-ci elle-même change de figure, entraînant avec elle la modification de ce qui l'entoure. Mais il est un autre élément qui entre en compte dans cette transformation, un élément extérieur et naturel : l'espace-temps qu'est la nuit. En effet, le narrateur précise bien que la traque a lieu la nuit et il n'aura de cesse d'associer Georgette à cette période temporelle :

Georgette reprit sa marche à travers Paris et la nuit confondus. [...] C'est à cette heure surtout qu'apparut son étrange pouvoir : celui de transfigurer la nuit. Grâce à elle qui n'était qu'une des cent mille, la nuit de Paris devenait un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d'oiseaux, de regards et d'étoiles, un espoir jeté dans l'espace.¹⁶⁵

Transfigurant la nuit et transfigurée par la nuit, Georgette ne peut que modifier la vision que le narrateur a de Paris. Cette ville devient un espace conquis par des vestiges de la nature – « fleurs », « oiseaux », « étoiles » –. L'attention du narrateur semble attirée par les éléments qui, habituellement, se fondent dans la suprématie de l'architecture humaine et par un espace dans lequel nous sommes peu amenés à nous attarder, à savoir le ciel. Mais il faut, pour que Georgette transfigure Paris, qu'elle s'associe à la nuit comme si toute sa force de transmutation était puisée dans cet espace-temps particulier, ouvert aux rêves et à un univers unique et surréel.

L'élément naturel joue donc également un rôle non négligeable dans la métamorphose de Paris comme si la prise de conscience de son existence venait perturber les codes de décryptage préétablis dans l'esprit du promeneur. Deux grands éléments, *a priori* opposés, interviennent dans cette métamorphose : l'eau et le feu. Nous précisons *a priori* car, à en croire Nadja, l'un et l'autre sont en réalité similaires, ou tout au moins équivalents :

¹⁶⁴ *Ibid.* : 46.

¹⁶⁵ *Ibid.* : 42.

Bien sûr ce n'est pas la fortune : le feu et l'eau, c'est la même chose ; le feu et l'or c'est tout différent.¹⁶⁶

D'une certaine manière, dans la mesure où l'un comme l'autre participent à la transformation de Paris, ils peuvent être considérés comme équivalents.

L'eau semble être, pour Nadja, l'image des flots de la pensée. Elle est en quelque sorte la matérialisation de l'esprit et le jet d'eau dans le jardin des Tuileries symbolise la fusion de l'esprit de Nadja et de celui d'André Breton :

Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. « Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élancement brisé, cette chute...et comme cela indéfiniment. »¹⁶⁷

L'eau transforme donc la ville en espace de la pensée, preuve qu'on y déambule comme notre esprit vagabonde, preuve également que la ville est l'espace qui permet la rencontre, rencontre intime s'entend, avec autrui et avec soi-même.

Le feu, dans l'œuvre de Philippe Soupault prend cette symbolique de la passion, passion qui exacerbe les sens comme le stipule Sylvie Cassayre :

L'image de l'incendie est aussi le signe de l'amour fou porté à la ville de Paris, ville d'ivresse et de vertige où brûle le grand soleil de la passion, quand on se donne à elle comme à un corps de femme.¹⁶⁸

Cet amour incendiaire de Paris se retrouve dans *En joue !*, où Julien, après s'être exilé à la campagne, se réapproprie son cher Paris :

Il dit encore : « Paris, c'est le plus bel incendie que je connaisse. » Et il se donne corps et âme à cette ville dont il prononce le nom avec une tendresse folle. C'est Paris qui tourne et qui brûle. Paris comme un soleil, ruche et rayons et cris, Paris comme une ville sans frontières.¹⁶⁹

¹⁶⁶ André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 698.

¹⁶⁷ *Ibid.* : 698.

¹⁶⁸ Sylvie Cassayre. *Op. cit.* : 207.

¹⁶⁹ Philippe Soupault. *En joue ! Op. cit.* : 180.

Toute la terminologie du feu s’y retrouve – « incendie », « brûle », « soleil », « rayons » et la « ruche » dont la couleur jaune ocre peut faire penser également au feu – ainsi que celle de la passion amoureuse – « corps et âme », « tendresse folle » –, l’association des deux faisant s’entrecroiser les champs sémantiques des mots. Les termes renvoyant au feu se retrouvent également associés à l’imaginaire amoureux par dérivation. Nous pourrions réutiliser les mots de ce paragraphe pour expliciter ce sens sous-jacent en formulant une phrase du genre : L’incendie qui prend au cœur fait brûler d’amour l’amant pensant à sa dulcinée, douce comme du miel, qui est son rayon de soleil.

Mais cette passion demeure dévastatrice, une dévastation nécessaire pour accéder au renouveau :

[...] dans « *Reminiscencias de Mexico* » (SP), la ville est parcourue par le feu [...].
Le thème de l’apocalypse et de la destruction de la ville par les flammes traverse l’œuvre [...].¹⁷⁰

Ce feu, à l’image des paroles de Nadja, se couple à l’eau pour redessiner le portrait de Mexico :

Mequiquo
et que tu flottes comme les rêves
comme une fleur de pierre sur un lac
fleur de pierre ensanglantée
fleur de sang qui flotte comme les rêves
en offrant ton odeur de clair de lune
ton auréole qui n’est que de la fumée
cette pluie de cendre et de soleil
ton allure d’astre
ta joie en feu¹⁷¹

Malgré la présence tragique du feu à laquelle s’ajoute celle du sang, qui offre de la ville une image visuelle aux tons chauds tels que le rouge, une certaine douceur se dégage de ces vers, apportée par la présence de l’eau – « tu flottes », « un lac », « pluie » –.

¹⁷⁰ Sylvie Cassayre. *Op. cit.* : 207.

¹⁷¹ Philippe Soupault. « *Reminiscencias de Mexico* », in *Poèmes et poésies. Op. cit.* : 264.

L'association du feu – réalité tragique – et de l'eau – irréalité – fait se coexister deux strates visuelles de la ville qui la conduit dans un espace-temps surréel, celui du rêve, plusieurs fois répété, et matérialisé par l'univers céleste – « clair de lune », « astre » –. C'est encore le feu qui clôt la description de Mexico. Il est cette fois dépourvu de l'apport aquatique :

au moment où l'on se jette à la vie à la mort
et que tu commences à flamber
braises dorées d'où jaillissent les flammes et le sang
à la clarté des sacrifices silencieux¹⁷²

Le paysage de feu garde cependant l'art de métamorphoser la ville, qui en dépit de la destruction en cours, garde une beauté apparente – « braises dorées », « clarté » – et un calme serein – « sacrifices silencieux » –. La ville se tait, en la présence du feu, elle devient une vision, un tableau où les couleurs et le sens de la vue l'emportent sur les sons.

La ville comme élément poétique est donc bien plus important dans l'œuvre des surréalistes que dans celle des écrivains noirs. Pour ces derniers, elle apparaît le plus souvent dans sa matérialité la plus concrète : reflet d'une société en perdition ou d'une identité bafouée pour Césaire, image des racines africaines et de son histoire pour Senghor. Chez les surréalistes, la ville devient l'axe central de l'esthétique poétique permettant d'interroger non seulement sa propre identité et de transposer les aléas de son esprit dans des déambulations sans but, mais aussi l'identité d'autrui et de prendre conscience de l'incessante transformation qui nous habite tous. La ville est sujette aux transformations du temps ; elle change d'aspect selon la période de la journée et selon les éléments ou êtres vivants qui la parcourent à vos côtés ; elle est tout entière un foisonnement de signes qu'il faut apprendre à repérer et à interpréter, qu'il faut saisir pour comprendre les mystères qui la sous-régissent. Les femmes, personnages visiblement les plus aptes à s'imprégner de cette dimension cachée de la ville, parviennent à habiter la ville différemment grâce à l'appui, semble-t-il des éléments ou des événements naturels tels que l'eau, le vent, le feu ou la nuit. Éléments qui eux-mêmes assujettissent la ville à des transformations. La nature serait donc un atout non négligeable pour pénétrer dans le monde surréel.

¹⁷² *Ibid.* : 265.

La nature : symboliques africaines et imaginaires surréalistes

Les surréalistes sont moins portés à mettre en scène la nature que la ville. Aragon énonce même un certain rejet de la campagne dans *Anicet* par Anicet lui-même et Baptiste Ajamais :

Ils se sentaient voisins par les cent détails qui distinguent une génération des précédentes. Leurs mœurs, leurs sensibilités, leurs goûts étaient contemporains. Leurs aînés vivaient dans les cafés et demandaient à des philtres divers l'embellissement de leurs jours. Eux, ne se plaisaient que dans la rue et si, par hasard, ils s'arrêtaient à des terrasses, ils n'y buvaient que de la grenadine pour la belle couleur de cette boisson. Comme ils trouvaient, par les boulevards, le plein air à Paris même, ils n'éprouvaient aucun besoin d'aller à la campagne.¹⁷³

Ainsi, la ville est bien, comme nous l'avons vu, l'espace de la modernité, symbole de la nouvelle génération qui se détache peu à peu des lieux ruraux. Mais nous avons pu apercevoir à travers *Nadja*, entre autres, que le milieu naturel trouve parfois sa place au sein de la ville. Christine Dupoun souligne même que toute l'originalité surréaliste, dans les descriptions du monde urbain, repose sur ce cadrage axé sur les restes de la nature dans cette société. Pour elle, l'exemple le plus évident se trouve dans *Le paysan de Paris* d'Aragon :

Que ce soit dans la première ou la deuxième partie du livre, Aragon est à la recherche de la modernité, et le plus intéressant est peut-être lorsqu'il s'interroge sur « le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », car le caractère moderne d'un environnement urbain va en quelque sorte de soi, alors qu'il est beaucoup plus audacieux de revenir sur une notion romantique par excellence pour se demander quel a été son devenir. Aragon tout d'abord, même s'il ne s'y attarde pas, présente un visage inédit de la campagne, marqué par l'automobile et ses nouveaux totems.¹⁷⁴

Ainsi, nous pouvons lire dans *Le paysan de Paris* :

Si je parcours les campagnes, je ne vois que des oratoires déserts, des calvaires renversés. Le cheminement humain a délaissé ces stations, qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Ces Vierges, les plis de leur robe supposaient un

¹⁷³ Louis Aragon. « Anicet ou le Panorama, roman ». *Op. cit.* : 82.

¹⁷⁴ Christine Dupoun. *Op. cit.* : 19-20.

procès de la réflexion point compatible avec le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage. Devant qui s'arrêtera-t-elle donc, la pensée contemporaine, le long de ces routes où des dangers nouveaux la limitent, devant qui humiliera-t-elle la vitesse acquise et le sentiment de fatalité ? Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement.¹⁷⁵

La nature n'est plus l'espace où s'enrichit la pensée. Elle va à présent au rythme de la modernité que même la présence de la campagne ne suffit pas à effacer. Cette nature est totalement imprégnée de la vie moderne et urbaine. Elle se fait peu à peu ronger par cet univers tant et si bien que la promenade en campagne n'apparaît plus comme un havre de paix, un retour aux sources :

Mais le peuple des passants et des promeneurs dans ces grandes villes qui n'en finissent pas où il bouge, et meurt, n'a pas le choix de sa nostalgie. Rien ne lui est offert que ces mosaïques de fleurs et de près ou ces réductions arbitraires de la nature, qui constituent les deux types de paradis courants. Ce sont ces derniers qu'il préfère, parce qu'il est ivre encore de l'alcool romantique. Il se jette à cette illusion, tout prêt à réciter aux Buttes-Chaumont *Le Lac* de Lamartine, qui fait si joli en musique. Une fois qu'il s'y est jeté, ce n'est pas à la rumeur des torrents que son esprit chavire : le chemin de fer de ceinture est là, et le halètement des rues borne l'horizon.¹⁷⁶

Arriver dans une zone d'apparence naturelle n'est pas sortir de l'univers habituel urbain qui s'impose partout, à l'orée de la campagne, comme un refrain incessant et entêtant et c'est sa présence qui l'emporte sur le calme rural. Même en campagne, le promeneur garde un pied dans la ville.

En somme, ce qu'il reste de la nature dans la ville, c'est l'espace des jardins publics que Christine Dupoun qualifie de « *locus amoenus*, [de] paradis perdu »¹⁷⁷ :

Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond, et d'égaré, sans doute pourrait-il tenir dans ces deux syllabes : jardin. Jamais qu'il se pare de diamants ou souffle dans le cuivre, une proposition plus étrange, une plus déroutante idée ne lui

¹⁷⁵ Louis Aragon. « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 229.

¹⁷⁶ *Ibid.* : 249.

¹⁷⁷ Christine Dupoun. *Op. cit.* : 21.

était venue que lorsqu'il inventa les jardins. Une image des loisirs se couche dans les gazons, au pied des arbres. On dirait que l'homme s'y retrouve avec son mirage de jets d'eau et petits graviers dans le paradis légendaire qu'il n'a point oublié entièrement.¹⁷⁸

Ces espaces de nature au sein d'une ville restent cependant des espaces artificiels ; ils sont le fruit de la création de l'homme pour se donner l'illusion de vivre encore dans un espace originel.

Cette dimension presque onirique, qui fait du jardin un lieu de repos et d'oisiveté, contribue à faire de ces espaces une porte d'accès à une autre réalité. Ces jardins construits au cœur de la ville permettent d'échapper au temps et à l'espace quotidiens, ils « [...] sont le lieu du rêve et de l'infini. »¹⁷⁹ :

Les jardins, ce soir, dressent leurs grandes plantes brunes qui semblent au sein des villes des campements de nomades. Les uns chuchotent, d'autres fument leurs pipes en silence, d'autres ont de l'amour plein le cœur. Il y en a qui caressent de blanches murailles, il y en a qui s'accourent à la niaiserie des barrières et des papillons de nuit volent dans leurs capucines. Il y a un jardin qui est diseur de bonne aventure, un autre marchand de tapis. Je connais leurs professions à tous : chanteur des rues, peseur d'or, voleur de prairies, seigneur pillard, pilote aux Sargasses, toi marin d'eau douce, toi avaleur de feu, et toi, toi, toi, colporteurs de baisers, tous charlatans et astrologues, les mains chargées de faux présents, images de la folie humaine, jardins de mousse et de mica. Ils reflètent fidèlement les vastes contrées sentimentales où se meuvent les rêves sauvages des citadins.¹⁸⁰

Les jardins réunissent une population très variée, remplie de rêves dont l'espace de la nature leur ouvre toutes les possibilités. Ils sont également vus comme des espaces d'illusion où tout ce qui semble être n'est qu'irréalité comme si la nature cachait la réalité du monde et des gens.

C'est à une sorte de voyage que la nature rescapée dans la ville invite André Breton lorsque celui-ci arrive sur le quai aux Fleurs. Le poète se laisse envahir par un parfum de séduction qui semble le faire voyager dans le temps :

¹⁷⁸ Louis Aragon. « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 231.

¹⁷⁹ Christine Dupoun. *Op. cit.* : 21.

¹⁸⁰ Louis Aragon. « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 232.

Le bon vent qui nous emporte ne tombera peut-être plus puisqu'il est dès maintenant chargé de parfums comme si des jardins s'étagaient au-dessus de nous. Nous touchons en effet le quai aux Fleurs à l'heure de l'arrivage massif des pots de terre roses, sur la base uniforme desquels se prémédite et se concentre toute la volonté de séduction active de demain. [...] Toutes les fleurs, à commencer même par les moins exubérantes de ce climat, conjuguent à plaisir leur force comme pour me rendre toute la jeunesse de la sensation.¹⁸¹

Cette influence des fleurs sur les sens, qui retrouvent leur force des premières heures, ne peut se faire qu'à une période précise de la journée, au sortir de la nuit tôt le matin car le poète précise :

Les passants matinaux qui hanteront dans quelques heures ce marché perdront presque tout d'émotion qui peut se dégager au spectacle des étoffes végétales lorsqu'elles font vraiment connaissance avec le pavé de la ville.¹⁸²

Dans le poème « Jardin des Prébendes » de Léopold Sédar Senghor, le jardin apparaît bien, lui aussi au cœur de la ville, comme un appel à voyager, un appel au sens strict puisque c'est le jardin lui-même qui attire l'attention du poète :

Jardin des Prébendes
 Tu m'as touché l'épaule
 Comme je passais le long de tes grilles vertes,
 Indifférent...¹⁸³

Et cet espace dans lequel entre le poète le conduit, ou plus exactement le transporte dans un tout autre univers, le sien, c'est-à-dire l'Afrique, en créant un espace-temps confus qui permet cette identification entre le jardin de Tours et le pays de Senghor :

- Il est nuit, il est jour dans les rues et les sous-bois -,
 En cet après-midi d'Octobre
 Où j'entends à peine, comme en un mirage coutumier,
 Qui cherche son chemin et se lamente dans quelque clairière perdue de moi

¹⁸¹ André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 720.

¹⁸² *Ibid.* : 720.

¹⁸³ Léopold Sédar Senghor. « Jardin des Prébendes », in *Œuvre poétique*. Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1990 : 223.

Une trompette bouchée.

Que tu m'es ami,

Pathétiquement pareil

A l'âpre passion des plaines rousses, immobiles là-bas, en Sénégal.¹⁸⁴

Nous le voyons, l'heure à laquelle le poète pénètre dans le jardin est indéterminable bien que située dans l'après-midi. L'appel à retrouver son Afrique, est avant tout sonore mais également imprécis – « une trompette bouchée » – avant de devenir visuelle – « plaines rousses » –. Ce voyage vers l'Afrique s'accompagne d'un ressentiment du sujet, il y a bien association entre la nature objective et le subjectif du poète – « âpre passion » –. C'était le même phénomène d'assimilation que l'on retrouvait dans le poème « Jardin de France »¹⁸⁵ étudié précédemment.

Sauvegarde de la nature en ville, le jardin semble prédisposer l'esprit à recevoir de nouveaux signes, à percevoir un univers caché, superposé. Ainsi, c'est en approchant du jardin du Palais-Royal que Nadja est prise d'une inspiration fulgurante :

Après dîner, autour du jardin du Palais-Royal, son rêve a pris un caractère mythologique que je ne lui connaissais pas encore. Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine.¹⁸⁶

La nature, et l'on semble rejoindre ici la conception lyrique de la poésie, est source d'inspiration. Non pas qu'elle le soit tellement en tant que sujet mais en tant qu'espace optimisant l'esprit poétique. Cette conception de la nature ressort principalement dans l'œuvre d'André Breton.

André Breton semble plus inspiré dans la nature, dans des espaces isolés. En effet, c'est au Manoir d'Ango qu'il rédige *Nadja*. Manoir isolé dans la campagne comme il le décrit lui-même :

[...] le Manoir d'Ango où l'on m'a offert de me tenir, quand je voudrais ne pas être dérangé, dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un

¹⁸⁴ *Ibid.* : 223.

¹⁸⁵ *Ibid.* : 225.

¹⁸⁶ André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 711-713.

bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand duc.¹⁸⁷

Et c'est encore dans un espace isolé, dans la nature, que Breton écrira *Arcane 17*, au Canada. Il y explique le lien entre l'accession à la pensée poétique et l'espace isolé, qui surgit, le plus souvent, dans des espaces de pleine nature :

La pensée poétique [...] est l'ennemie de la patine et elle est perpétuellement en garde contre tout ce qui peut brûler de l'appréhender : c'est en cela qu'elle se distingue, par essence, de la pensée ordinaire. Pour rester ce qu'elle doit être, conductrice d'électricité mentale, il faut avant tout qu'elle se charge en milieu *isolé*. L'isolement, sur cette côte de la Gaspésie, aujourd'hui, est aussi inespéré et aussi grand qu'il se puisse.¹⁸⁸

Philippe Soupault, d'ailleurs, raille dans *En joue !* l'image de l'écrivain isolé pour parvenir à écrire. Julien, qui n'arrive plus à écrire à Paris, décide de s'exiler dans la campagne. Dans un premier temps, celle-ci semble l'inspirer :

[...] Julien sifflait en cherchant ses mots. Il imitait ses compagnes, les poules. Il picorait un mot, une phrase et gloussait de plaisir. *Ça marchait*.¹⁸⁹

Elle a tôt fait de devenir contre-productive tant elle recèle d'attraits qui distraient le poète :

Julien écrivait de moins en moins. La lecture des journaux l'énervait. Il se sentait abandonné. Il faisait de longues promenades et flânait dans la campagne.¹⁹⁰

Cette campagne qui semblait l'appeler pour retrouver l'inspiration, il la voit finalement « d'un œil cruel »¹⁹¹. Elle ne lui apporte que des désagréments et le renvoie à son isolement, loin de l'activité frénétique qu'il menait à Paris. Paris qui continue de vivre sans lui.

¹⁸⁷ *Ibid.* : 653.

¹⁸⁸ André Breton. « Arcane 17 enté d'Ajourns ». *Op. cit.* : 38.

¹⁸⁹ Philippe Soupault. *En joue ! Op. cit.* : 37.

¹⁹⁰ *Ibid.* : 41.

¹⁹¹ *Ibid.* : 41.

La nature est, en revanche, comme nous l'avons déjà aperçu précédemment, un espace d'inspiration pour Nadja. Notons encore, à ce propos, cet autre épisode :

Nadja a inventé pour moi une fleur merveilleuse : « la Fleur des amants ». C'est au cours d'un déjeuner à la campagne que cette fleur lui apparut et que je la vis avec une grande inhabileté essayer de la reproduire.¹⁹²

La nature se retrouve également en étroite collaboration avec le poète dans l'œuvre de Senghor. À l'image d'une plante, le poète se nourrit de la lumière :

Été splendide
Été, qui nourris le Poète du lait de ta lumière
Moi qui poussais comme blé de Printemps,
qui m'enivrais de la verdure de l'eau, du
ruissellement vert dans l'or du Temps¹⁹³

Le poète s'assimile à une plante et il ne peut grandir et enrichir sa poésie qu'en perpétuel contact avec le milieu naturel représenté par la lumière du ciel et l'eau des rivières. Senghor emploie un autre chemin pour associer nature et poésie, et plus largement littérature. L'aventure littéraire emprunte la métaphore de la nature, comme si elle était à elle seule voyage au cœur de la nature :

J'ai retrouvé mon sang, j'ai découvert mon nom l'autre année à Coïmbre, sous la brousse des livres.
Monde scellé de caractères stricts et mystérieux, ô nuit des forêts vertes, aube des plages inouïes !
J'ai bu – murs blancs collines d'oliviers – un monde d'exploits d'aventures d'amours violents et de cyclones.¹⁹⁴

L'œuvre littéraire se nourrit de la nature – « brousse », « forêts vertes », « plages », « collines d'oliviers » – tout comme la nature renferme tout le potentiel de la création littéraire, elle est le cadre de l'aventure humaine – « exploits », « aventures », « amours violents » –. Tout semble y être, d'ailleurs, surdéveloppé. Et c'est bien au cœur de la nature que le poète paraît trouver les règles de sa poésie :

¹⁹² André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 719.

¹⁹³ Léopold Sédar Senghor. « Élégie de Minuit ». *Op. cit.* : 198.

¹⁹⁴ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des Saudades ». *Op. cit.* : 203.

Mais s'il faut choisir à l'heure de l'épreuve
 J'ai choisi le verset des fleuves, des vents et des forêts
 L'assonance des plaines et des rivières, choisi le rythme de sang de mon corps
 dépouillé¹⁹⁵

Les éléments naturels sont à l'origine des fondements du rythme poétique, de l'essence de la vie.

La nature prend toute sa puissance lorsque, justement, elle s'accompagne de ce sentiment puissant qu'est l'amour :

Elle n'est sujette, la nature, à s'illuminer et à s'éteindre, à me servir et à me desservir que dans la mesure où montent et s'abaissent pour moi les flammes d'un foyer qui est l'amour, le seul amour, celui d'un être.¹⁹⁶

Si elle peut en elle-même favoriser le sentiment de l'amour :

Comment ne pas se surprendre à vouloir aimer ainsi, au sein de la nature réconciliée ?¹⁹⁷

c'est surtout quand le poète est sous l'emprise du sentiment amoureux qu'il peut prendre conscience de toute la richesse poétique de la nature :

J'ai connu, en l'absence de cet amour, les vrais ciels vides, les flottaisons de tout ce que je me préparais à saisir sur la mer Morte, le désert des fleurs. La nature me trahissait-elle ? non je sentais que le principe de sa dévastation était en moi.¹⁹⁸

La nature se retrouve alors fortement liée à l'idée d'érotisme. Les poètes y transposent toute la sensualité de l'amour, elle devient le spectacle de leurs pulsions. Ceci est parfaitement explicite dans un texte d'André Masson, au sein de *Martinique charmeuse de serpents* :

Fourrure arborescente de la terre éventrée éventail de désir élan de sève oui c'est la roue de lourde feuille dans l'air fruité. Interroge la sensitive elle répond non mais rouge au cœur de l'ombre vaginale règne la fleur charnelle du balisier – le sang s'est

¹⁹⁵ Léopold Sédar Senghor. « Que m'accompagnent kôras et balafong », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 30.

¹⁹⁶ André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 762.

¹⁹⁷ *Ibid.* : 744.

¹⁹⁸ *Ibid.* : 762-763.

coagulé dans la fleur insigne. Lave spermatique il t'a nourri pétrissant le verre banal
la main du feu l'irisait de mortelle nacre. La grande main caresse le sein du morne à
moins que ce ne soit ta croupe. Vénus d'antracite elle irrite le crin des palmes
soulève la plume des frondaisons et se glisse sous la toison amoureuse de l'énorme
Sylve.¹⁹⁹

Nous voyons très bien dans cet extrait comment le lexique de la nature s'entremêle étroitement à celui de la sexualité allant parfois jusqu'à se fondre de sorte que la présence simultanée des deux champs lexicaux invite à réinterpréter chaque mot. Ainsi, le « désir » mis aux côtés de la « sève » tend à concevoir ce dernier terme dans son sens métaphorique. Placée dès le début du paragraphe, cette association permet de construire tout un réseau métaphorique.

Césaire et U Tam'si joueront également avec ce pouvoir sensuel de la nature mais de façon plus anecdotique si l'on conçoit le terme de « nature » dans son sens strict, lié au paysage végétal. Cela n'est en revanche peut-être pas anecdotique si cette tendance est développée dans un poème tel que « Les Armes miraculeuses », pour Aimé Césaire, issu du recueil éponyme et écrit plus particulièrement sous l'influence surréaliste, comme nous l'avons démontré précédemment. Nous y trouvons, mêlé dans des phrases enchaînées sans ponctuation, le passage suivant :

les fornications de l'herbe à ne pas contempler sans précaution les copulations de
l'eau reflétées par le miroir²⁰⁰

Tchicaya U Tam'si développe quant à lui cette thématique dans un espace-temps particulier qu'est celui de la nuit. L'accouplement végétal s'opère dans une autre dimension, celle du rêve nocturne :

la nuit m'a menacé
et j'ai rêvé
de la luxuriance du baiser matrice
aux végétations carnassières cela
quand la chair fut encore bonne²⁰¹

¹⁹⁹ André Masson. « Martinique charmeuse de serpents », in André Breton, *Op. cit.* : 369.

²⁰⁰ Aimé Césaire. « Les armes miraculeuses ». *Op. cit.* : 95.

²⁰¹ Tchicaya U Tam'si. « Chant interrompu », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À triche-cœur*. *Op. cit.* : 74.

Il y a dans ces vers une certaine violence non négligeable – « menacé », « carnassières » – qui s’associe à un thème souvent douloureux chez Tchicaya U Tam’si qu’est celui de la maternité, et qui apparaît peut-être ici plus largement sous l’idée de la création originelle. La sensualité – présentée par la présence du « baiser » – semble à la fois à l’origine de l’enfantement et de la destruction. Cette double association se retrouve en quelque sorte dans le « rêve raconté à André Breton » d’Olympe Bhêly-Quenum. En effet, c’est au cœur de la forêt, donc dans un espace naturel, que l’enfant Codjo se trouvera initié à la sexualité. En outre, cette initiation se fait dans le monde des morts dans lequel il a été conduit en suivant un fantôme et dans un état de sommeil :

Une douce lumière pénétrait dans l’ancre en s’intensifiant et je humais l’air chargé de parfums des champs quand m’emporta soudain un long sommeil où je me vis dans un lieu dont le gardien murmura le nom à mon oreille :

« Wassai²⁰²...

Ô Wassai ! Wassai ! troublant paradis frétilant de corps enlacés. On était au début d’un chemin divisé en cinq voies dont chacun menait à un endroit précis. Sur un bord du chemin principal se dressait une haie d’hibiscus, de bougainvillées et de campêche séparant le chemin d’un vaste terrain planté de kolatiers dominés par des irokos et des kapokiers ; au creux de ces arbres gigantesques nichaient des oiseaux nocturnes ; leurs cris lugubres ne m’effrayaient pas ; de minces fumées blanches s’élevaient du pied des arbres. Leur origine et leur signification m’importaient peu ! Les sorciers pouvaient se livrer à leurs orgies en dévorant les âmes de leurs victimes. J’étais à Wassai, petite maison close sans propriétaire sur l’autre bord du chemin. J’entraî. Ravissantes jeunes filles aux seins durs, peau noire, corps athlétiques. Les jambes agiles joliment musclées rapidement mêlées me précipitèrent doucement dans de voluptueuses profondeurs. Et je connus à Wassai d’inoubliables petites secousses procurées par des jeunes filles que je ne connaissais point ; j’ignore leurs noms ; j’ai oublié leurs séduisants visages ; mais la forme de leurs corps souples et sveltes reste dans mes bras ; la fraîcheur de leur peau de jais parcourt mes nerfs. J’ai fait parmi elles ma propre éducation sexuelle jusqu’à l’épanouissement en moi de toutes les fleurs du monde [...].²⁰³

²⁰² Le Wassai est un palmier dont le fruit est très recherché pour la saveur de sa pulpe et qui entre dans des préparations crémeuses mais qui, mal conservé ou trop longtemps conservé peut devenir très nocif. L’auteur a peut-être voulu jouer sur ce double tableau à la fois délicat et savoureux mais également dangereux pour ce pays imaginaire que visite l’enfant au cœur du monde des morts.

²⁰³ Olympe Bhêly-Quenum. « Le rêve raconté à André Breton ». *Op. cit.* : 22-23.

Ce n'est plus, avec Olympe Bhêly-Quenum, la nature qui est sensualité mais elle est le lieu qui favorise l'éveil des sens, elle abrite les secrets de la sexualité et en cela elle pourrait rejoindre la nature telle que la conçoit André Breton, dans la mesure où elle favorise le sentiment de l'amour, ici de l'amour charnel. De plus, cette découverte de la sexualité se fait dans un lieu cher aux surréalistes qu'est la forêt.

En effet, la nature comme espace isolé et espace d'isolement semble prévaloir dans l'écriture surréaliste et c'est pourquoi la forêt entre dans les lieux privilégiés de cette catégorie aux côtés de l'île. Ces deux lieux sont l'image d'espaces où l'homme se retrouve seul, confronté à lui-même et à l'état primitif du monde.

La forêt d'Olympe Bhêly-Quenum, espace qui revient fréquemment dans son œuvre et toujours avec les mêmes caractéristiques, aurait fait un lieu idéal pour la création poétique d'André Breton en cela qu'elle possède cette dimension fortement isolante du reste du monde et de son déroulement temporel habituel. Elle n'offre que peu de repères avec le monde extérieur :

La brousse les engloutit dès qu'ils y pénétrèrent ; soutenus dans leurs luttes contre les intempéries par leurs pieds compartimentés en contreforts cloisonnés, les arbres dressaient dans l'espace leurs fûts et leurs branches, entrelacées comme aux prises les unes avec les autres, formaient une immense voûte profonde. Ciel invisible, mais traversant le dôme végétal en s'infiltrant dans les interstices parmi les feuilles, de rares rayons solaires tremblotaient le long des arbres.²⁰⁴

Les arbres de la forêt semblent s'allier pour isoler l'espace du reste de l'univers, laissant à peine au ciel de quoi affirmer sa présence. Nous retrouvons cette même obscurité sylvestre dans la poétique de Senghor mais qui s'accompagne souvent d'une forme de dégoût :

Pas de palétuviers : une forêt dans le déluge, sur la vase grouillant des reptiles du
Troisième Jour
Et parmi les oiseaux-trompettes, les singes aux cris de cymbales, la levée des odeurs
mortelles
Et d'autres, suaves comme des hautbois.²⁰⁵

²⁰⁴ Olympe Bhêly-Quenum. « Des lois de la forêt », in *Promenade dans la forêt. Op. cit.* : 79.

²⁰⁵ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des Saudades », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 204.

Cette laideur de la forêt qui en fait un espace peu accueillant peut venir mettre en relief les désirs du poète :

Ah ! rêver de jeunes filles là-bas, comme on rêve de pures fleurs
 Dans le vert horrible de la forêt. Dans la ténèbre de la forêt vierge
 Croire qu'il y a des yeux de printemps, yeux de lumière et qui s'étonnent²⁰⁶

Pour le poète, l'espace de la forêt est un prétexte pour mettre en valeur la beauté des femmes. Tandis que chez Olympe Bhêly-Quenum, elle est un espace plus concret, sans repère, très entremêlé et qui peut paraître dangereux à première vue :

Mon oncle m'avait dit que la forêt n'était pas dangereuse ; nous vîmes cependant plus d'un couple de lions et de panthères [...].²⁰⁷

Codjo peine à croire les paroles de son oncle, en observant de ses propres yeux les habitants du lieu. La forêt se fait tout aussi peu accueillante chez Césaire, où elle est également le sanctuaire des morts – ce qui est en soi assez courant dans l'imaginaire des cultures noires et particulièrement africaines puisque la forêt est l'espace des esprits – :

Et vous fantômes 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 lacinis de
 lanières découpées dans le beau sisal* d'une peau d'homme [...].²⁰⁸

Tout l'imaginaire poétique de la forêt césairienne est réuni dans cette strophe. La forêt est l'espace de la mort, espace également de la poursuite armée, poursuite de l'homme par l'homme où tout est voué à se détériorer. La forêt est aussi liée au thème de l'eau. Espace à part, elle peut créer des passerelles vers les autres univers tels que celui de la mer :

Sans heure autre que la voix fabuleuse des forêts qui gonflent subitement leur
 voilure dans les radoubs* du marais et du coke* [...].²⁰⁹

ou encore :

²⁰⁶ Léopold Sédar Senghor. « Chants pour signare », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 180.

²⁰⁷ Olympe Bhêly-Quenum. « Le rêve raconté à André Breton ». *Op. cit.* : 19-20.

²⁰⁸ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 20.

²⁰⁹ Aimé Césaire. « Les oubliettes de la mer et du déluge ». *Op. cit.* : 133.

Grand navire fou démâté fou dans la salle des naufrages forêt couchées sur tes flancs
de houille [...] ²¹⁰

Entrer dans une forêt, c'est pénétrer dans un tout autre univers. La forêt, en effet, se construit selon ses propres lois, ce qui justifie toutes ces dérives sémantiques, et c'est en s'adaptant à ses lois et uniquement sous ces conditions, qu'elle peut devenir un allié comme le comprend Codjo :

[...] je décidai, non seulement de ne pas regarder en arrière, mais aussi de m'adapter à la forêt, de comprendre son langage, de me plier à ses lois, sans pour autant oublier que j'étais un homme : la seule créature à laquelle il ne sera pas pardonné de s'être asservi. ²¹¹

Il s'agit donc d'entrer en communication avec la forêt pour la comprendre sans pour autant se laisser envahir par celle-ci, en connaître les lois pour mieux y évoluer.

La forêt peut aussi se montrer inquiétante chez André Breton :

Montre en main, mais la montre des forêts, celle qui marque éternellement l'heure de mourir, la montre des forêts de cinématographe. ²¹²

Elle est un espace où le temps est bloqué sur l'image de la mort. En cela, elle semble rejoindre la forêt d'Olympe Bhêly-Quenum. Univers régi également par ses propres lois qui pour André Breton sont plus exotiques que pour Olympe Bhêly-Quenum :

La forêt nous enveloppe ; elle et ses sortilèges, nous les connaissions avant d'être venus. ²¹³

La forêt est un espace mythique dont la force peut étourdir l'homme et le perdre :

²¹⁰ Aimé Césaire. « L'Irrémédiable », in *La Poésie. Op. cit.* : 141.

²¹¹ Olympe Bhêly-Quenum. « Le rêve raconté à André Breton ». *Op. cit.* : 17-18.

²¹² André Breton. « Poisson soluble [II] », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 519.

²¹³ André Breton. « Martinique charmeuse de serpents ». *Op. cit.* : 371.

Nous croyons pouvoir nous abandonner impunément à la forêt et voilà tout à coup que ses méandres nous obsèdent : sortirons-nous de ce vert labyrinthe, ne serions-nous pas aux portes Paniques ?²¹⁴

D'une certaine façon, la forêt d'Olympe Bhêly-Quenum est elle aussi labyrinthique. En effet, alors que Codjo fuit la vision de la femme en blanc, il se surprend à ne pas retraverser la rivière. Son oncle qui ne le croit pas, se retrouve face, lui aussi, à ce même constat étrange :

Mon oncle déposa ses corbeilles de manioc et de poulets sous un hallier, me mit à califourchon sur ses épaules et nous prîmes le sentier que j'avais emprunté, voie qui, peut-être n'existerait pas si je n'avais pas été la première personne qui, de la clairière jusqu'aux rails, avait, dans sa course d'apeuré, farouchement abattu l'herbe à cet endroit. [...] Oncle Akpôtô, qui imaginait la source de la rivière quelque part dans la forêt, fut abasourdi de n'avoir pas eu à en passer la bifurcation, comme il en avait l'habitude depuis plus de trente-cinq ans [...].²¹⁵

Ainsi, la forêt semble en perpétuelle mutation, ouvrant de nouvelles trajectoires pour en supprimer d'autres à l'insu des êtres vivants tel un labyrinthe mouvant. Nous comprendrons alors que la forêt, aussi bien chez André Breton que chez Olympe Bhêly-Quenum puisse faire perdre la raison ainsi que perdre pied avec sa réalité. Les « portes Paniques » prennent cependant une figure surréelle chez André Breton. La majuscule évoque un sentiment poussé à son apogée. Les portes marquent un espace existant, celui de l'esprit que la forêt pousse dans son retranchement et qui paraît potentiellement aussi fatal que l'espace qui est caché par les portes de l'Enfer. Quant à lui, Codjo ne parvient plus à faire la part des choses entre ce qu'il a réellement vu et ce qui est le fruit d'un dérèglement passager de son esprit. Il cherche, après avoir rencontré le squelette la première fois, à se raisonner, faisant passer toute cette vision pour une hallucination. Il ne peut cependant pas s'empêcher d'aller vérifier que cela en était bien une, preuve que l'enfant, malgré une apparente certitude, n'est plus apte à faire la part des choses :

« Un squelette qui marche, ça n'existe pas. Aucun mort ne revient vivre parmi les hommes ; ma grand-mère et mon arrière-grand-père paternels se sont succédés à un

²¹⁴ *Ibid.* : 378.

²¹⁵ Olympe Bhêly-Quenum. « Le rêve raconté à André Breton ». *Op. cit.* : 16.

mois d'intervalle dans la mort ; personne n'a dit les avoir rencontrés depuis trois ans qu'ils ont cessé de me choyer. » Ainsi pensais-je, convaincu que ma rencontre avec le squelette n'était que l'effet d'une hallucination. Je voulus vérifier cette illusion : profitant d'un moment d'inattention de mes parents je fuis notre domicile où je m'ennuyais [...].²¹⁶

Mais chez André Breton, la forêt est aussi synonyme d'une force vitale surprenante :

[...] des racines d'une force inconnue se lovent et se distendent jusqu'à paraître ramasser en elles tout le surplus de vigueur des forêts tropicales et d'elles croît à vue d'œil en pleine maturité l'arbre auquel il échoit d'enfermer le coffre dans son tronc, de par l'ordre exceptionnel de la nature.²¹⁷

De cette force, l'homme peut en tirer une alliée pour sa pensée :

Au cœur de la forêt, que j'aime cette expression ! Oui, notre cœur est au centre de cet enchevêtrement prodigieux. Quelles échelles pour le rêve, ces lianes implacables ! Ces branches, quels arcs tendus pour les flèches de notre pensée !²¹⁸

La forêt est l'espace idéal pour atteindre le surréel car elle permet d'accéder à l'état onirique à partir duquel l'esprit devient libre de jeter toutes les voies possibles de l'imagination. C'est en cela aussi qu'elle peut être dangereuse. En effet, la forêt ouvre tant de portes que l'homme peut s'y perdre. Ce n'est sans doute pas par hasard que c'est à la métaphore de la forêt qu'André Breton fait appel dans *l'Amour fou* pour prévenir du danger de l'interprétation des signes du quotidien :

Le délire d'interprétation ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette forêt d'indices.²¹⁹

La forêt, dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si prend une toute autre symbolique. S'il est possible de s'y perdre également, ce n'est plus son esprit qui est en jeu mais ses racines. Elle est le lieu où l'on cherche ses antécédents comme l'on cherche à

²¹⁶ *Ibid.* : 17.

²¹⁷ André Breton. « Arcane 17 ». *Op. cit.* : 83.

²¹⁸ André Breton. « Martinique charmeuse de serpents ». *Op. cit.* : 377.

²¹⁹ André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 685.

construire son arbre généalogique. Dans son poème « Au sommaire d'une passion », Tchicaya U Tam'si s'interroge donc :

O ma généalogie improbable !
De quel arbre descendre ?²²⁰

La question revient fréquemment, elle hante le poète qui ne parvient pas à la résoudre :

De quel arbre descendre ?
Je me fais un deuil de cet arbre improbable.
La nuit est-ce bien mon deuil ?...
Je cherchais quand même pillant la forêt vierge [...] ²²¹

L'image de l'arbre comme moyen de remonter le temps de l'homme se retrouve également chez André Breton :

L'arbre immense, qui plonge ses racines dans la préhistoire.²²²

Mais nous n'y retrouvons pas cette douloureuse vérité de l'impossibilité de trouver une réponse claire et nette à la recherche de ses racines :

la forêt m'a revêtu de nuit
sans la lumière
de ce qui fait famille
de ce qui fait lien
de ce qui fait chair sans cœur tendre ²²³

L'obscurité de la forêt prend chez Tchicaya U Tam'si une toute autre valeur que chez les autres auteurs de notre corpus. Si d'une certaine manière elle isole également le poète, ce n'est plus du réel du quotidien. Il s'agit d'une isolation plus intime, isolement de l'être par rapport à son passé et par rapport aux autres êtres car il ne parvient pas à faire la lumière sur les liens qui l'unissent aux autres.

²²⁰ Tchicaya U Tam'si. « Au sommaire d'une passion ». *Op. cit.* : 33.

²²¹ *Ibid.* : 34.

²²² André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 739.

²²³ Tchicaya U Tam'si. « Debout », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse et À triche-cœur*. *Op. cit.* : 91.

La forêt surréaliste, espace poétique par excellence, lieu du merveilleux et du foisonnement de la pensée, devient une prison pour les auteurs africains. Elle isole de l'univers et se dote de caractéristiques inquiétantes. Elle laisse dans l'incertitude, met à mal l'esprit. Il n'y a guère que chez Olympe Bhêly-Quenum qu'elle devient ambivalente. La forêt est un espace dangereux seulement si on ose y pénétrer sans en connaître les règles qui la régissent. C'est la preuve de l'existence de règles propres qui font que la forêt est bien, telle que la perçoivent les surréalistes, un espace hors du réel en cela qu'elle possède un fonctionnement interne propre et qu'il faut savoir déchiffrer. Elle est en quelque sorte un espace surréel par excellence.

Autre espace atypique qui nourrit l'imaginaire surréaliste : l'île. L'image de l'île revient fréquemment dans l'œuvre poétique de Philippe Soupault. Elle apparaît comme un espace de refuge, permettant d'échapper à la frénésie humaine mais il ne s'agit pas pour autant d'un isolement au sens d'enfermement. Effectivement, Aimé Césaire en fait un espace ouvert :

Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette Polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie dorsale et de même misère que nous [...].²²⁴

L'île de la Martinique est une porte ouverte sur d'autres cultures voisines, une passerelle vers d'autres îles. Il ne s'agit pas d'un espace fermé sur lui-même, espace isolé et qui isole car il ouvre à la pensée d'autrui.

À propos de l'œuvre de Philippe Soupault, Sylvie Cassayre précise :

[...] l'espace insulaire créé par le poète est à la fois figure de l'isolement et figure du refuge. L'île ne dessine pas un véritable espace clos, mais plutôt un lieu où l'on peut se retirer, s'éloigner, mettre une distance entre le moi et le monde.²²⁵

L'île est donc le lieu où l'on peut se retrouver et prendre conscience de soi, tout en permettant une prise de distance avec l'horreur qui nous entoure :

je suis seul sur cette île que j'ai découverte
un jour de tempête et de dégoût²²⁶

²²⁴ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 23.

²²⁵ Sylvie Cassayre. *Op. cit.* : 57.

Mais le poète n'est pas dupe et l'île n'est qu'un maigre refuge artificiel car il ne suffit pas de s'y abriter pour que tout ce qu'on fuit disparaisse. Dans « Ode à Paris », le poète continue de ressentir un malaise physique et n'a fait qu'emporter avec lui les souvenirs indésirables :

Te souviens-tu de l'île
 [...]
 Notre île trop vieux bateau où nous avons si mal au cœur
 quand tout tournait autour de nous
 [...]
 île peuplée de souvenirs inévitables
 et qui imposait à notre jeunesse la poussière de la mélancolie
 à l'ombre mortelle de Notre-Dame lourde ²²⁷

Et la réalité se ramène bientôt à lui, le poursuivant jusque sur son île de refuge dans « Message de l'île déserte » :

l'océan autour de moi est rouge
 la grande marée qui apporte l'écume
 les odeurs de pourriture et de souffrance
 les épaves des naufragés d'hier les os blancs les os gris ²²⁸

Ouverte sur les autres mondes, l'île de Césaire n'apparaît cependant pas comme un espace de refuge, paisible :

Iles cicatrices des eaux
 Iles évidences des blessures
 Iles miettes
 Iles informes
 Iles mauvais papier déchiré sur les eaux
 Iles tronçons côte à côte fichés sur l'épée flambée du Soleil ²²⁹

²²⁶ Philippe Soupault. « Message de l'île déserte », in *Poèmes et Poésies. Op. cit.* : 135.

²²⁷ Philippe Soupault. « Ode à Paris ». *Ibid.* : 152.

²²⁸ Philippe Soupault. « Message de l'île déserte ». *Ibid.* : 135.

²²⁹ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 48-49.

Au contraire, l'île est, de nouveau, la trace physique de la douleur et de la déchéance humaine. L'île, en tant qu'espace, est le symbole de ce qui est inabouti, bâclé, ruiné. Loin de l'imaginaire exotique que peut évoquer cet espace, elle n'est que l'image de la souffrance. Elle est le constat d'une tragique réalité humaine.

Nous retrouvons dans la poésie de Tchicaya U Tam'si une image de l'île qui répond aux mêmes champs sémantiques que celle de Philippe Soupault mais qui, en même temps, s'en démarque fortement :

Sur une île fragile
 il y a un cri un seul
 l'homme tendait ses yeux
 s'y décharne ses bras
 qu'il veut rendre à la terre
 [...]
 Poisseux déjà ce cri
 parce qu'on ne vit jamais
 non jamais pareille île
 au cœur d'un homme aimable
 Ile cernée de sang !
 [...]
 L'île c'est ce corps
 avec du sang dehors²³⁰

Avec Tchicaya U Tam'si, l'île reste un repaire instable – « fragile » – dans lequel l'homme ne parvient guère à trouver la paix. Il y apparaît tendu physiquement et dans une volonté de destruction pour espérer un retour aux sources. L'île, de nouveau, est un endroit cerné par le sang comme s'il était impossible pour l'homme, dans un recoin aussi reculé et isolé qu'il soit, de s'extraire des tragédies humaines et pour cause, la tragédie humaine est en l'homme, elle s'incarne dans son être et c'est pourquoi, en se réfugiant sur une île, l'homme ne fait que se retrouver encerclé en lui-même car comme le dit la fin de la citation : « L'île c'est ce corps avec du sang dehors ». Et il faut dire que la nature, en général, dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si n'est pas associée à un lieu de paix. Elle est bien souvent la métaphore de la perte de l'homme, de sa violence et de son absurdité. Ainsi, il décrit, dans

²³⁰ Tchicaya U Tam'si. « Paradoxe », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. *Op. cit.* : 107-108.

« Équinoxiale », les viols des périodes de guerre ou d'invasion, l'homme agresseur, devenant une herbe dont sa fausse apparence de douceur se transforme en arme incisive :

une herbe galopante
chevauchée par des djinns
une herbe baïonnette
au canon des orages
elle pensa que c'est là peut-être
une herbe des savanes
simplement polissonne
l'herbe montra ses griffes
c'est une herbe vandale
en témoigne la lune
et cette herbe
envahissant le corps
de cette femme mère
ouvrant large ses bras
sur le champ de son corps
son sexe musicien devant
noir soleil ardent
la guerre commença
par une tiède saison de labour²³¹

À l'inverse, l'île dans l'imaginaire bretonien renvoie davantage à un univers mythique et légendaire, un monde d'où resurgit le merveilleux. Ainsi, l'île Bonaventure, « un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde »²³², offre un nouvel élan aux pensées d'André Breton :

Le claquement des drapeaux nous avait accompagnés tout du long, au moment près où notre attention avait été captée par l'aspect, bravant l'imagination, qu'offrait l'abrupte paroi de l'île, frangée de marche en marche d'une écume de neige vivante et sans cesse recommencée à capricieux et larges coups de truelle bleue. Oui, pour ma part, ce spectacle m'avait embrassé : durant un beau quart d'heure mes pensées avaient bien voulu se faire tout avoine blanche dans cette batteuse.²³³

²³¹ Tchicaya U Tam'si. « Équinoxiale ». *Op. cit.* : 128.

²³² André Breton, « Arcane 17 ». *Op. cit.* : 35.

²³³ *Ibid.* : 35.

Nous le voyons, la description même de l'île porte à en faire un lieu autonome, se construisant en dehors de l'intervention humaine, y compris de son imagination, créant d'elle-même sa parure surréelle. Elle mêle dureté – « abrupte », « coups de truelle » – et délicatesse – « écume de neige » –. La mer qui heurte les marches de l'île réunit différents états de la nature à savoir l'eau – « écume » et « neige », son état solidifié, dont l'association semble également confronter les saisons, et donc le temps –, la terre représentée par l'île qu'elle balaie et le ciel puisque le « bleu » de la truelle peut aussi bien être celui de la mer que celui du ciel. L'île de Tenerife que Breton décrit dans *L'Amour fou* se dote également d'un paysage atypique et ambivalent :

Lorsque, lancé dans la spirale du coquillage de l'île, on n'en domine que les trois ou quatre premiers grands enroulements, il semble qu'il se fende en deux de manière à se présenter en coupe une moitié debout, l'autre oscillant en mesure sur l'assiette aveuglante de la mer.²³⁴

L'île se départage entre des habitations, symboles de la figure humaine au milieu de la nature, marquées principalement par un caractère enjoué, très coloré et lumineux :

Voici, dans le court intervalle de succession des superbes hydres laitières, les dernières maisons groupées au soleil, leurs façades crépies de couleurs inconnues en Europe comme une main de cartes aux dos merveilleusement dépareillés et baignés pourtant de la même lumière, uniformément déteints par le temps depuis lequel le jeu est battu.²³⁵

et l'état premier de l'île, sa nature, s'inscrivant dans l'obscurité, comme en retrait préservant ses trésors :

Toute l'ombre relative, tout le cerné des cellules bourdonnant de jour qui vont toujours se réduisant vers l'intérieur de la crosse, repose sur les plantations de bananiers noirs, aux fleurs d'usine d'où partent les cornes des jeunes taureaux. Toute l'ombre portée sur la mer est faite des grandes étendues de sable plus noir encore qui composent tant de plages comme celle de Puerto Cruz, voilettes interchangeables entre l'eau et la terre, pailletées d'obsidienne sur leur bord par le flot qui se retire.²³⁶

²³⁴ André Breton. « L'Amour fou ». *op. ci.* : 738.

²³⁵ *Ibid.* : 738.

²³⁶ *Ibid.* : 738.

Ces paysages complexes qui se façonnent inlassablement sous la houle de la mer sont fortement liés au merveilleux. À propos de l'île de Tenerife, toujours, André Breton écrit :

A la première approche de la fraîcheur, il est permis de s'arrêter et, de ce point où tout commence âprement à manquer, de faire surgir par enchantement le point le plus follement favorisé de l'île, de s'y reposer à vol d'oiseau.²³⁷

La notion d'espace sur l'île n'est plus la même que sur un continent. Malgré les grandes variétés de lieux offertes par l'île, y compris des espaces *a priori* hostiles, tout est à portée de main et il suffit de se transporter ailleurs pour retrouver un espace favorable. Le merveilleux repose ici par l'abolition des distances, favorisant, du même coup l'abolition des frontières spatiales et imaginaires. Tout cela repose dans cet « enchantement » évoqué par André Breton.

Le merveilleux de l'île peut également s'exprimer par l'intermédiaire des histoires légendaires et populaires qu'elle abrite. Ainsi, l'île devient un espace d'imagination :

L'île Bonaventure, à quelques milles, garde son mirage : la légende veut qu'elle ait été le repaire d'un ogre qui, franchissant d'une enjambée ce bras de mer, venait de faire main basse sur les femmes et les jeunes filles de la côté, dont il garnissait ses vastes poches. De retour chez lui, son repas terminé, il lavait son linge à grande eau et le mettait à sécher sur les hautes falaises. L'imagination populaire ne pouvait mieux rendre compte de la persistance accusatrice et rayonnante des maculations de la roche, des efforts surhumains et de la prodigieuse quantité de mousse de savon en perpétuel rejaillissement figurée par ces plumages blancs qui ont été impuissants à les faire disparaître. Quelle lessive non moins laborieuse parviendra à effacer de l'esprit des hommes les grandes cicatrices collectives et les souvenirs lancinants de ces temps de haine !²³⁸

L'aspect de l'île est ce qui a conduit à créer la légende comme si le paysage lui-même avait cherché à projeter cette histoire inventée dans l'esprit de l'homme.

Nous pourrions être tentés de voir dans l'imaginaire de l'île deux tendances générales. Dans la première, il s'agirait de voir, à travers l'espace isolé et reculé de l'île, une introspection de soi et du monde. Soit il y a eu espoir vain de pouvoir se retirer du monde et

²³⁷ *Ibid.* : 739.

²³⁸ André Breton, « Arcane 17 ». *Op. cit.* : 50.

de soi en arrivant sur une île, soit l'île elle-même est l'image d'une réalité médiocre. Dans la deuxième tendance, l'île ouvre sur un imaginaire presque mythique où l'espace se trouve mû par une vie interne qui lui est propre et qui fait naître du lieu des histoires légendaires. Il n'est cependant pas possible de distinguer un pôle propre aux surréalistes et un propre aux écrivains noirs. En effet, si la première mouvance correspond davantage aux écrivains noirs – Césaire et U Tam'si –, nous ne pouvons que rabattre Soupault de ce côté. En revanche, l'île mythique répond à un imaginaire propre à André Breton.

D'une façon globale, il est possible de distinguer des espaces imaginaires plus propres aux surréalistes et d'autres plus spécifiques aux écrivains noirs. Ainsi, les premiers s'épanchent plus particulièrement sur les zones urbaines, la ville et les jardins qui la traversent ou qui en déterminent la périphérie. Ces espaces répondent à une errance qui pousse le poète à se laisser porter par le hasard des rencontres – rencontres humaines et rencontres avec des lieux –. S'il est possible de trouver des traces de parcours urbain dans l'œuvre africaine, il prend une toute autre dimension. Les villes – étrangères ou natales – sont des lieux qui ramènent le poète à son origine, que ce souvenir soit positif ou négatif. La nature devient pour les surréalistes le lieu par excellence du développement poétique surréaliste surtout s'il s'agit d'une nature à caractère primitive, telle que la forêt ou l'île, non atteinte par le phénomène de la civilisation humaine. Quant à eux, les seconds se retrouvent dans la nature – et plus particulièrement dans la forêt et dans l'île – en territoire non exotique. La nature est l'espace métaphorique de leur questionnement identitaire, plus particulièrement chez Césaire et U Tam'si. Senghor développe son propre espace surréel, le « Royaume d'Enfance » construit à la fois dans un espace imaginaire et dans un lieu réel. La superposition des deux aboutit à la création d'un espace surréel. S'il est possible de retrouver des passerelles de l'imaginaire poétique entre les surréalistes et les écrivains noirs, nous constatons tout de même une forte divergence quant à la place accordée dans l'une ou l'autre des tendances soit à la ville soit à la nature, à la notion de racines généalogiques et à la période de l'enfance, confirmant par là que la symbolique des lieux n'a pas pu se développer entièrement de façon similaire entre des auteurs africains et des auteurs européens même si, il est vrai, il nous a semblé que Philippe Soupault, de ce côté-là, avait un imaginaire plus africain qu'européen.

Les surréalistes français et les écrivains africains s'accordent sur la nécessité d'appréhender l'espace et le temps sous un angle nouveau, plus marqué par la subjectivité. Si chacun semble explorer sa voie, de grandes lignes se développent, d'un temps qui échappe à sa structure linéaire, d'un espace insaisissable bien que matérialisé, au final d'une association

temps et espace qui vient perturber les repères. Ce nouveau rapport au temps et à l'espace conduit au développement de lieux ou espaces poétiques spécifiques, eux aussi marqués par la transformation, l'ouverture sur des espaces imaginaires surréels et merveilleux, l'interrogation de soi et de son être-au-monde, l'abolition des frontières spatiales et temporelles.

Il est apparu que les métamorphoses de l'espace, du temps et des lieux, bien que dépendantes de la subjectivité du poète, sont favorisées par la présence d'entités extérieures telles que le cadre temporel de la nuit, la figure féminine et le sentiment qui lui est associé, à savoir, l'amour. C'est donc sur ces trois éléments que va porter à présent notre étude.

3. L'imaginaire poétique

En étudiant la représentation et la symbolique de l'espace et du temps dans les œuvres de notre corpus, nous avons déjà commencé à nous intéresser à ce qui nourrit l'imaginaire poétique de nos auteurs. En effet, en abordant l'espace et le temps, nous avons été forcés de constater que ces représentations ne peuvent être appréhendées qu'en les mettant en contact avec d'autres grands thèmes qui jalonnent la poésie et l'écriture de nos différents auteurs. Les espace-temps imaginaires ou réinventés se découvrent le plus souvent dans un monde onirique ou y conduisent. Leurs secrets ne sont révélés que par le biais d'une passerelle le plus souvent féminine tout comme l'intensité des lieux se nourrit de la force de l'amour. Il est donc temps, à présent, d'approfondir ces trois grands thèmes poétiques que sont le rêve, la femme et l'amour.

a. Le rêve

Le rêve est un élément central du mouvement surréaliste tout comme dans les traditions africaines. Il importe, avant d'entamer une étude de la place du rêve chez les différents auteurs de notre corpus, de revenir sur un historique de la symbolique du rêve en Occident et en Afrique.

Le rêve en Occident et en Afrique

Il n'est *a priori* pas étonnant de retrouver chez les surréalistes et chez les auteurs noirs une forte présence du rêve bien que les raisons de celle-ci risquent d'être différentes pour les uns et pour les autres, le rapport au rêve variant d'une culture à l'autre.

Le rêve apparaît comme l'espace où les contraires sont possibles, où les contraires cohabitent, car ils cessent, en fait, de s'opposer :

Le rêve est un messager entre la nature sociale de l'homme et sa construction. Il se colore de multiples teintes, devenant parfois un médiateur entre la mort et l'immortalité, entre le fini et l'infini, la raison et la déraison, entre la nature et la

culture, parfois une simple récréation de l'esprit fatigué, bref, en tout cas, un tiers anthropologique qu'il soit ou non contaminé par son environnement culturel.¹

Mettre le rêve au service de la révolution comme ont cherché à le faire les surréalistes n'est pas anodin. Il s'agit de redonner au rêve sa valeur première, nous pourrions même dire primitive et mythique. Revaloriser le rêve, c'est reconnaître l'impact qu'il a sur l'individu et sur la société et libérer les tensions de l'être en démarginalisant une partie de ce qui le construit lui et son rapport à la vie de tous les jours. Roger Bastide note à ce propos :

Le rêve devient alors, en particulier chez Novalis en Allemagne et chez Gérard de Nerval en France, une « méthode de connaissance » supérieure à celle de la Raison, et qui va jusqu'à l'essence des choses. Le surréalisme a la même préoccupation, mais se sert du rêve plus comme « machine infernale » [...] que comme forme d'intuition du transcendant ; ce qui nous empêche d'atteindre la surréalité, c'est notre moi, façonné par la société ; il faut le faire sauter et le rêve est la charge de dynamite qui libère les choses du carcan de la réalité pour leur redonner la souveraineté – pour les désaliéner, pourrions-nous dire, de leur exploitation par notre Moi colonialiste, puisque notre Moi ne considère le Monde que comme objet seulement d'exploitation et de domination.²

Le rêve permet à l'homme de se redéfinir dans un univers dont les codes auront été modifiés selon de nouvelles grilles de décryptage, celles du rêve. Il s'agit alors de rétablir un lien entre la phase de sommeil et celle d'éveil. Or, il se trouve que ces deux phases n'ont pas toujours été dissociées dans la civilisation occidentale. Si nous remontons à l'Antiquité, nous dit Sarane Alexandrian, le rêve est un élément à part entière de la vie de la société, car on y voit « le messager d'un dieu, qui avertissait ainsi un mortel de ses intentions générales, ou du destin qu'il lui réservait. »³ C'est Macrobe qui, divisant les activités oniriques par catégories, commence à rompre le lien entre certaines de ces activités et la réalité, reléguant à l'oubli le rêve, *insomnium*, car non prophétique. Si nous en croyons la synthèse de la définition qu'en fait Sarane Alexandrian, l'*insomnium* est, anachronisme mis à part, une conception freudienne du rêve :

¹ Patrick Legros. « Narrations oniriques et interactions sociales : épistémologie d'un objet sociologique : le rêve ». in Jean-Pierre Corbeau [coord.]. *Rêve et sociétés. Bastidiana*, n° 41-42, janvier-juin 2003 : 72.

² Roger Bastide. *Le rêve, la transe et la folie*. Paris : Flammarion, 1972 : 50-51.

³ Sarane Alexandrian. *Le surréalisme et le rêve*. Paris : Gallimard, NRF, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974 : 18.

En effet, Macrobe précise que le rêve reproduit simplement les peines et les passions de la veille [...].⁴

La distinction entre rêve humain et rêve divin commence à s'estomper à la fin du XVIII^e siècle pour tendre vers cet éloignement du rôle du rêve dans le déroulement de la société.

Alfred Maury, fort apprécié des surréalistes malgré une dépréciation d'André Breton dans les *Vases communicants*⁵, inaugure de nouvelles expériences sur le rêve, signe d'un intérêt moderne et novateur naissant. Il est le premier à mettre en place l'observation à deux des rêves. Le coéquipier permettait ainsi de noter les réactions du dormeur durant son sommeil : agitations, paroles, respiration... Il est également le premier à établir un lien entre le rêve, l'hallucination hypnagogique et la folie. Symbiose qui sera reprise par les surréalistes qui notent dans les récits de rêves automatiques de singulières ressemblances avec les récits de personnes aliénées. À la suite d'Alfred Maury, Hervey de Saint-Denys énonce l'idée, qui sera reprise, en partie, par l'esthétique du rêve surréaliste, que « les éléments du rêve naissent en désordre, l'ordre se faisant au stade préconscient du réveil. »⁶

Les surréalistes ont donc compris que la société moderne a relégué le rêve au second plan alors que les études de plus en plus nombreuses sur ce sujet révèlent qu'il est le reflet d'une face libérée et libératrice de l'être et que c'est par la reconnaissance des codes du rêve que l'opposition au monde bourgeois se fera, d'où une volonté de le retranscrire le plus fidèlement selon ses structures. André Breton note en effet, dans son *Manifeste du surréalisme*, l'absurde mise au second plan du rêve dans la société moderne :

C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique (puisque, au moins de la naissance de l'homme à sa mort, la pensée ne présente aucune solution de continuité, la somme des moments de rêve pur, celui du sommeil, n'est

⁴ *Ibid.* : 19-20.

⁵ « Le premier des cas est celui de Schopenhauer, de Fischer ; le second, celui de Spitta, de Maury. Ce dernier observateur et expérimentateur, un des plus fins qui se soient présentés au cours du XIX^e siècle, reste une des victimes les plus typiques de cette pusillanimité et de ce manque d'envergure que Lénine a dénoncé chez les meilleurs naturalistes en général et chez Haeckel, en particulier. Pourquoi faut-il qu'après s'être livré, dès les premières pages de son livre : *Le Sommeil et les rêves* (1862), à une attaque en règle contre l'emploi inconsidéré par Jouffroy du mot âme, principe auquel, dit-il, ce dernier a tort de recourir puisqu'il n'en peut définir nettement le caractère, Maury nous inflige, page 320, la perspective des conditions qui peuvent nous être attribuées « par Dieu dans la vie future » ; pourquoi, page 339, faut-il que ce soit « le Créateur » qui nous communique leurs impulsions aux insectes ? C'est véritablement désolant. » André Breton, « *Vases communicants* », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 110.

⁶ Sarane Alexandrian. *Le surréalisme et le rêve. Op. cit.* : 40.

pas inférieure à la somme des moments de réalité, bornons-nous à dire : des moments de veille) ait encore si peu retenu l'attention. L'extrême différence d'importance, de gravité, que présentent pour l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil, a toujours été pour m'étonner. C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu'à l'état normal celle-ci se plaît à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, à priver ce dernier de toute conséquence actuelle, et à faire partir le seul déterminant du point où il croit, quelques heures plus tôt, l'avoir laissé : cet espoir ferme, ce souci. Il a l'illusion de continuer quelque chose qui en vaut la peine. Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit. Et pas plus qu'elle, il ne porte conseil.⁷

Relier le rêve et la réalité, c'est aussi renouer avec l'essence primitive du rêve et tenter de recréer un mythe collectif, voire universel, puisque comme le souligne Jeannine Solotareff :

C'est autour des mythes de l'Antiquité que se sont constituées les cultures, à l'aube de toutes les civilisations. Le mythe antique rassemble et unit autour de lui le peuple en son entier.⁸

Cette mémoire collective se retrouve dans les rêves individuels pour nourrir et enrichir les civilisations en leur donnant des clés pour déchiffrer le réel. Ainsi, Patrick Legros explique :

Le rêve est alors un régulateur social notamment lorsqu'il est divinatoire : quelles que soient les sociétés qui les réceptionnent, qu'il soit acteur ou simple passeur noctambule, il prévient, il soigne, il enseigne ; il sert l'homme comme sa communauté. [...] Voilà bien la fonction essentielle du rêve dans les sociétés traditionnelles. Le rêve y est institution. Le rêve en Occident est, par contre, privé de sa communauté générative. Il appartient à l'individu et porte rarement l'empreinte d'un quelconque message. Le rêve est un horoscope individuel non médiatique, un message inconscient personnalisé.⁹

⁷ André Breton. « Manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 317.

⁸ Jeannine Solotareff. « Mythes, rêves et société », in Jean-Pierre Corbeau (coord.). *Rêve et sociétés. Op. cit.* : 75.

⁹ Patrick Legros. « Narrations oniriques et interactions sociales : épistémologie d'un objet sociologique : le rêve ». *Ibid.* : 68.

Pour autant, peut-on dire que les surréalistes cherchent à retrouver ce que Roger Bastide nomme la fonction sociale du rêve ?

Dans les sociétés antiques et chez les peuples non civilisés, l'état de rêve n'est pas brutalement séparé de l'état de veille. Les fantaisies nocturnes s'insèrent au contraire dans la trame de l'existence et se mêlent aux perceptions du monde extérieur. [...] C'est que le rêve fournira au non-civilisé la solution des problèmes que lui pose le type de société dans lequel il vit [...].¹⁰

Au regard de ce qui vient d'être dit, nous pouvons déjà comprendre que pour les auteurs africains, encore attachés et nourris des valeurs traditionnelles, la place du rêve, tout aussi importante que chez les surréalistes, prend une toute autre symbolique. En effet, les civilisations africaines se nourrissent aussi du rêve mais celui-ci y occupe une place bien moins marginalisée qu'en Occident, il est le tissu même de leur société :

Bref, dans ces sociétés dites primitives, un certain nombre de relais ont été institués qui rattachent solidement les fils qui vont se croisant entre les mondes. Le rêve est pris dans les filets de l'organisation sociale et il y a une unité réelle entre les deux moitiés de l'homme, ainsi qu'entre le monde des mythes ou du sacré auquel le rêve est attaché, et le monde social dans lequel l'individu vit à l'état de veille. La structure sociologique du rêve n'est pas alors un reflet, comme chez nous, ou le verso de la structure sociale ; elle en est une partie intégrante.¹¹

Les surréalistes doivent redéfinir les « limites » du rêve ; les auteurs africains, quant à eux, prolongent ou témoignent de celles qu'ils connaissent. Encore une fois, tandis que d'un côté il y aura un mouvement d'opposition au préexistant, de l'autre on se situera dans la continuité.

En outre, Roger Bastide note que le sommeil en Occident et en Afrique est auréolé de deux perceptions différentes :

Le sommeil est considéré dans notre monde comme un premier simulacre de la mort, c'est-à-dire comme une expérience de la néantisation. [...] Les primitifs

¹⁰ Roger Bastide. *Le rêve, la transe et la folie*. *Op. cit.* : 15-16.

¹¹ *Ibid.* : 38.

considèrent au contraire le sommeil comme une plus-vie, puisqu'il est le moment des rêves et que les rêves nous font accéder à une sur-réalité.¹²

Néanmoins, cela n'exclut pas la possibilité que les surréalistes et les auteurs africains pourraient s'accorder sur la capacité du rêve à ouvrir les portes du surréel. Notons tout de même, une fois encore, qu'il semble apparaître une prédisposition des Africains au regard surréel. En effet, les surréalistes vont chercher à retrouver la passerelle entre le rêve et le surréel en simulant ou en stimulant l'un tandis que les Africains ont déjà en eux, dans leur culture, inscrit ce cheminement. Il est naturel pour eux que le rêve mène à la vision surréelle du monde puisque celui-ci permet, selon les dires de Lévy-Bruhl, à l'âme des peuples « primitifs », selon les termes de l'auteur, de passer du monde « sensible » à celui des esprits :

Pour la mentalité primitive, comme on sait, le monde visible et le monde invisible n'en font qu'un. La communication entre ce que nous appelons la réalité sensible et les puissances mystiques est donc constante. Mais nulle par peut-être elle ne s'effectue d'une façon plus immédiate et plus complète que dans les rêves, où l'homme passe et repasse d'un monde à l'autre sans s'en apercevoir. Telle est en effet la représentation du rêve chez les primitifs.¹³

Rêve et réalité : de l'interaction entre le sommeil et la veille

La question qui se pose, parlant de rêve, est donc d'évaluer la place qui lui est accordée dans le monde dit « réel ». Les surréalistes l'ont bien compris, les limites de l'univers onirique sont floues :

On sait, jusqu'à un certain point, ce que, mes amis et moi, nous entendons par surréalisme. [...] Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter.¹⁴

Cette imprécision autour du rêve permet aux surréalistes de s'inscrire dans sa mouvance. Non emprisonné dans des schémas préétablis, encore à définir, le rêve devient

¹² *Ibid.* : 41-42.

¹³ Lucien Lévy-Bruhl. *La mentalité primitive*. [1922] Paris : Flammarion, coll. « Champs classiques », 2010 : 172-173.

¹⁴ André Breton. « Entrée des médiums », in *Œuvres complètes, I. Op. cit.* : 274.

alors l'espace idéal de la libération de l'esprit, et par là même de l'accès à cette surréalité que les surréalistes cherchent à atteindre :

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.¹⁵

La présumée opposition du rêve et de la réalité, du sommeil et de la veille, peut facilement être controversée comme le suggère Michel Leiris :

veille ou sommeil c'est encore l'épée à deux tranchants¹⁶

Les deux états sont forgés dans le même matériau, l'un et l'autre sont indissociables. Leur antinomie est donc surtout illusoire. Sans aller jusqu'à prôner l'interpénétration du rêve et de la réalité, Michel Leiris penche pour un parallélisme entre les deux états, d'où le fait que l'existence de l'un implique obligatoirement celle de l'autre. Cela transparaît encore dans cette autre citation :

Monde de la veille, monde du sommeil : entités bien distinctes qui, telles deux parallèles, sont faites pour se côtoyer mais sans jamais se rencontrer.¹⁷

Une conception tout d'abord traditionnelle de l'interaction entre rêve et réalité se dessine alors dans les textes aussi bien surréalistes qu'africains. Or, l'interaction la plus avérée est l'insertion de la réalité dans le rêve ou, le rêve nourri par notre vie diurne. Sur ce plan-là, Michel Leiris est sans doute le plus prolifique. Dans ses nombreux journaux ou récits à caractère autobiographique, il n'a de cesse de transcrire ses propres rêves. Dans le passage suivant, il fait part d'un motif onirique récurrent lié à un disque qu'il recherche en vain :

C'est toujours un même gibier que je poursuis : cette chose précieuse et seule réelle qui apparaît fréquemment dans mes rêves sous la forme d'un disque merveilleux de

¹⁵ André Breton. « Manifeste du surréalisme ». in *Œuvres complètes, 1. Op. cit.* : 327.

¹⁶ Michel Leiris. « Failles ». *Op. cit.* : 33.

¹⁷ Michel Leiris. *La règle du jeu, 2 : Fourbis. Op. cit.* : 27.

musique nègre américaine que je me rappelle avoir entendu mais que je ne puis me remémorer que très confusément [...] ¹⁸

Les angoisses du quotidien aussi transparissent dans les rêves de Michel Leiris :

Rêvé qu'une de mes appréhensions se réalise et que je commençais à vraiment devenir chauve.¹⁹

À son tour, Léopold Sédar Senghor semble rêver d'êtres qui l'entourent dans ses phases d'éveil. Ainsi, nous pouvons lire les vers suivants :

Je rêvais d'une jeune fille au cœur odorant
Et quand elle se fâchait, ou délirait, ses yeux jetaient des éclairs
De soufre, comme toi n'est-ce pas ? comme la nuit d'hivernage.²⁰

Le poète établit lui-même le rapprochement entre la créature de ses rêves et celle de sa vie, soulignant en même temps l'étanchéité entre les deux univers ainsi que l'unité de l'homme qui d'un état à l'autre ne fait que poursuivre la même vie.

Néanmoins, le rêve est aussi infiltré dans la réalité et il est utilisé, principalement par les auteurs africains, comme un outil de distanciation. Les vers de Senghor sont particulièrement parlants :

Je voyais dans un songe tous les pays aux quatre coins de l'horizon soumis à la règle, à l'équerre et au compas
Les forêts fauchées les collines anéanties, vallons et fleuves dans les fers.²¹

Ou encore :

Je contemple mes rêves distraits le long des rues, couchés au pied des collines
Comme les conducteurs de ma race sur les rives de la Gambie et du Saloum²²

¹⁸ Michel Leiris, *La règle du jeu. 1, Biffures. Op. cit.* : 24.

¹⁹ Michel Leiris. « L'Afrique fantôme ». *Op. cit.* : 157.

²⁰ Léopold Sédar Senghor. « Il a plu », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 240.

²¹ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Ibid.* : 123-124.

²² Léopold Sédar Senghor. « In Memoriam ». *Ibid.* : 9.

Ces deux passages montrent bien que la teneur de la sphère du rêve n'est autre que la description de la triste réalité. Ce transfert permet à l'auteur de ne pas avoir à faire lui-même l'état des lieux de cette réalité, mais de conduire le lecteur à transcrire les rêves – nous pourrions même dire ici les cauchemars – en réalité, à mettre en adéquation les deux. Le poète cherche-t-il à atténuer, derrière la brume de l'onirisme, la tragédie de l'Histoire ? C'est ce qui pourrait sembler sur une lecture de premier plan, mais nous comprenons bien que cette fausse prise de distance n'est là que pour rendre le discours encore plus poignant.

Lorsque le rêve ne sert pas de filtre pour décrypter le présent, il reprend sa fonction originelle et prévient du futur. Nous le trouvons principalement chez Tchicaya U Tam'si. Dans son poème « Le destin », le titre à lui seul est éloquent, le poète écrit :

j'ai rêvé de revenir ainsi
 dans mon village
 les yeux derrière des verres fumés
 il m'a fallu craindre mon sorcier²³

Le déictique « ainsi » lie le rêve antérieur à la situation d'énonciation actuelle, prouvant par la même occasion qu'il y a adéquation entre ce qui a été vu au cours d'un rêve et ce qui se passe actuellement. Le rêve, de nature prémonitoire, fait donc partie à présent de la réalité. Il y en a néanmoins qui restent à ancrer dans le monde de la veille et l'utilisation du futur permet alors de reléguer ces rêves dans l'irréel :

je m'endormis noyé dans une conque marine
 mon corps pris par la houle du soir tombant
 celle qui m'aimera ai-je rêvé
 aura sept véhémences
 sur la chair de son dos rouge
 l'une près de la nuque
 pour la luxure²⁴

Le rêve apparaît alors comme un outil de décryptage du présent, il est l'intermédiaire entre l'homme et la connaissance du monde, de sa réalité. C'est un peu sous cette forme aussi que Soupault utilise le rêve. Sylvie Cassayre écrit à ce propos :

²³ Tchicaya U Tam'si. « Le destin », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 73.

²⁴ Tchicaya U Tam'si. « L'étrange agonie ». *Ibid.* : 123.

Le rêve reste, jusque dans les poèmes tardifs de Soupault, un instrument d'échanges dans la relation amoureuse, un moyen de connaissance réciproque pour s'approcher l'un de l'autre²⁵

Avec Soupault, le rêve devient davantage un outil de communication, non plus entre l'homme et sa vie ou le monde mais entre les hommes eux-mêmes et plus précisément dans, « Berceuse », entre la femme et l'homme. Mais cela l'éloigne-t-il tellement de Senghor et U Tam'si qui avaient, à travers leurs rêves, une vision de la femme aimée ou à aimer ? En lisant les vers de ce poème, il nous semble possible d'établir une correspondance entre les trois auteurs :

Je vous donne mes rêves
afin que vous sachiez
l'odeur de vos cheveux
Je vous donne mes songes
pour que vous connaissiez
la lumière de vos yeux²⁶

Si le poète lègue ses rêves à la femme aimée afin que celle-ci acquière une meilleure connaissance d'elle-même c'est que les rêves du poète sont nourris de cette figure féminine et qu'ils sont influencés par le regard transcendant de l'homme sur la femme. En cela, Soupault rejoint la poétique du rêve de Senghor et de U Tam'si. Mais chez Soupault le rêve, ou plus précisément le sommeil, possède selon Sylvie Cassayre une autre caractéristique :

Ainsi la plongée dans le sommeil peut découper un espace de protection, une échappatoire où le moi cherche à se défaire de sa propre image.²⁷

Dans *En joue !*, le personnage de Julien, qui ne cesse d'être en proie à des tourments psychiques et/ou physiques, semble passer son temps dans un demi-sommeil. Julien ne pense pas, il songe. Ce dernier verbe est très fréquemment employé dans le texte, bien plus que le verbe « penser ». Le protagoniste a également un fort goût pour le sommeil dans lequel il

²⁵ Sylvie Cassayre. *Op. cit.* : 234.

²⁶ Philippe Soupault. « Berceuse », in *Poèmes et poésies. Op. cit.* : 195.

²⁷ Sylvie Cassayre. *Op. cit.* : 68.

plonge bien souvent. Ainsi, au début du roman, son penchant pour le sommeil est clairement mais subtilement souligné :

Il accroche à sa porte un écriteau qui ordonne à sa femme de ménage de le réveiller à sept heures du matin. [...] Il est dix heures. La femme de ménage qui connaît le vocabulaire de Julien, frappe à la porte une fois, deux fois. Elle crie : « Monsieur, il est sept heures. » [...] Il se dresse complètement engourdi, mais déjà il réclame ses journaux. [...] Une heure plus tard, la femme de ménage frappe à la porte en s'écriant : « Monsieur, monsieur, il est onze heures ! »²⁸

Or le sommeil, qui occupe tant de temps et tant de pensées de Julien, est aussi une échappatoire à sa réalité qu'il trouve de plus en plus maussade. Aussi pouvons-nous lire :

Le sommeil est cette demi-ivresse de miel et de coton le forçaient à s'évader de sa prison de cuir et d'alcool.²⁹

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler que la nuit est un espace à part qui transforme les notions d'espace et de temps, et que le sommeil est un état fortement relié – dans l'imaginaire tout au moins – au monde nocturne. Il se trouve que ce monde de la nuit semble plus amical à Julien que le jour, si l'on en croit les descriptions faites de l'une et de l'autre. La nuit est accompagnatrice et protectrice, tandis que le jour s'imisce sournoisement :

La nuit, fidèle, l'entoure et donne des ailes à son amertume. [...] Voici le jour qui s'infiltré comme le mauvais génie.³⁰

Dans un autre poème, « Le Nageur », la nuit, ou plus exactement le sommeil, apparaît de nouveau comme un état apaisant, tranquille où l'on peut se retrouver avec soi-même et avec les autres :

je descends sans conviction des marches sans but
et je continue sans regret jusqu'au sommeil
dans les yeux des miroirs et dans le rire du vent

²⁸ Philippe Soupault. *En joue ! Op. cit.* : 23-24.

²⁹ *Ibid.* : 119.

³⁰ *Ibid.* : 152-153.

je reconnais un inconnu qui est moi
 je ne bouge plus
 j'attends
 et je ferme les yeux comme un verrou
 Nous ne saurons jamais quand la nuit commence
 et où elle finit
 mais cela en somme n'a pas beaucoup d'importance
 les nègres du Kamtchatka s'endormiront ce soir près de moi
 lorsque la fatigue se posera sur ma tête
 comme une couronne³¹

Une certaine indifférence et placidité semblent définir le poète à l'entrée dans le sommeil. Le champ lexical de ces derniers vers est empreint de sérénité : « sans regret », « rire », « j'attends ». Le poète ne paraît pas angoissé face à lui-même, cet inconnu, et le partage du sommeil avec d'autres personnes a quelque chose de rassurant. Enfin, l'impossibilité de délimiter la nuit ne perturbe pas le futur dormeur, qui se soumet tranquillement à cette absence de frontière spatio-temporelle puisque, finalement, elle « n'a pas beaucoup d'importance ».

Le rêve peut donc aussi protéger de la réalité. Il ne faut pas croire que ce rôle est contradictoire avec celui vu précédemment où il filtrait la réalité. Même si le rêve témoigne d'une situation tragique, sa position de filtre reste, d'une certaine manière, un moyen de s'en protéger, de se positionner comme observateur et donc, en quelque sorte de se mettre à l'abri. Cet abri peut se matérialiser par un univers onirique apaisant :

Et dans nos voix toujours les chansons les lumières
 s'enflammaient rêve ancré dans une belle eau paisible³²

Le rêve paraît cristalliser le réel, le souvenir, dans un espace mémoriel apaisé. Mais un tel lieu de bien-être ne peut se trouver en notre bas monde :

Nous irons à d'autres galaxies. Y vivre une cosmogonie du rêve.³³

Chez Césaire aussi le rêve est abrité dans des espaces accueillants :

³¹ Philippe Soupault. « Le Nageur », in *Georgia, Épitaphes, Chansons. Op. cit.* : 91-92.

³² Tchicaya U Tam'si. « Les crépusculaires ». *Op. cit.* : 38.

³³ Tchicaya U Tam'si. « La prochaine escale », in *Arc musical précédé de Épitomé. Op. cit.* : 146.

voici aux portes plus polies que les genoux de la prostitution –
 le château des rosées – mon rêve
 où j'adore / du dessèchement des cœurs inutiles
 [...]

jaillir
 dans une gloire de trompettes libres [...].³⁴

Mais le rêve devient aussi un lieu d'espoir où l'action qui conduira au changement du réel est possible. Le château rêvé de Césaire est en effet celui de la conquête de la liberté. C'est encore à une volonté d'action, celle de détourner les déchéances humaines, que mène cet autre rêve de Césaire :

Quelle folie le merveilleux entrechat par moi rêvé au-dessus de la bassesse !³⁵

Or les surréalistes eux-mêmes ont cherché à rétablir le lien, jusqu'alors aboli, entre le rêve et l'action, l'un pouvant mener à l'autre. Cette tâche de réconciliation, André Breton l'attribue justement au poète :

Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve.³⁶

C'est à cette même réunion du rêve et de l'action, de l'imaginaire et du réel, que les auteurs de *Tropiques* font écho dans le passage suivant :

Nos rêves vivent de sang quelque fou qu'ils soient. Rien n'est plus réel que l'imaginaire en tant qu'imaginaire. La réalité et l'imaginaire s'opposent non pas comme l'être et le néant mais comme l'être et le devenir. L'imaginaire est ce qui, encore abstrait, tend à devenir réel ou plutôt, plus réel. Et il le devient quand nous avons courage. Au fait, la voie qui s'ouvre devant l'homme dans l'activité poétique si loin qu'elle mène, et elle mène loin, ne saurait conduire hors des limites de l'être. N'ayez aucune crainte, si loin que vous alliez sur cette route éclatante, jamais vous

³⁴ Aimé Césaire. « Conquête de l'aube », in *La poésie. Op. cit.* : 105.

³⁵ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 33.

³⁶ André Breton. « Les vases communicants », in *Oeuvres complètes, 2. Op. cit.* : 208.

ne tomberez de l'autre côté de la vie. Dans le voyage immobile et rêveur, c'est dans le cœur du monde que nous marchons et c'est la vie qui porte nos pas imaginaires.³⁷

Les rêves sont liés à la vie par l'image du sang. Aimé Césaire et René Ménénil stipulent que l'imaginaire – dérivé du rêve – permet d'influer sur la suite du monde, d'agir sur les transformations à venir. L'imaginaire et le rêve sont les meilleurs moyens d'entrer au cœur de la réalité, d'accéder à ce qu'elle cache, d'englober une plus large vue de ce qu'elle représente. Redonner au rêve sa valeur active, c'est admettre que rêve et réalité sont indissociables, que la séparation entre les deux ne peut être celle, aussi tranchée, qui a été établie par la société moderne. Il suffit, par exemple, de prendre de la distance avec un événement et un lieu pour que celui-ci se confonde avec un rêve qui s'éloigne de vous, comme cela est le cas pour Marc Tingo, dans *L'Initié* :

À deux semaines de son retour en France, il avait, en se conduisant à l'égard de Djessou avec une férocité et cynisme inouïs, délibérément « déposé une jarre pleine de scandale au milieu de la rue ». Ses camarades avaient alors la certitude que quelque chose d'inattendu se produirait qui empêcherait son départ. Ceux qui l'avaient accompagné au port comme ceux qui étaient venus lui dire au revoir avaient poussé un soupir de soulagement quand le navire avait levé l'ancre. Le rêve éveillé s'estompa et il les revit disparaître comme des spectres ; mais plus éloignée dans le temps, revint une réalité tout entière occupée par son enfance.³⁸

Dans *En joue !*, les périodes de sommeil et de rêve semblent coexister, soit qu'elles soient incarnées par deux êtres différents qui représentent chacun un état de façon simultanée :

Julien veillait à l'ombre touchante de son amie endormie.³⁹

soit qu'elles cohabitent à l'intérieur d'une même entité, de manière très rapprochée :

Paris endormi s'éveillait en souriant.⁴⁰

³⁷ René Ménénil. « Orientation de la poésie », in *Tropiques* n°2 : juillet 1941. *op.cit.* : 16.

³⁸ Olympe Bhély-Quenum. *L'Initié*. *Op.cit.* : 27-28.

³⁹ Philippe Soupault. *En joue ! Op. cit.* : 111.

⁴⁰ *Ibid.* : 120.

Dissocier veille et sommeil n'est donc pas forcément possible ni aussi évident que cela pourrait en avoir l'air. Chez Césaire, nous retrouvons la formule « entre veille et sommeil » qui témoigne de cet état d'entre-deux où l'espace d'un instant, les deux cohabitent :

merde entre veille et sommeil de sensitive moi debout dans les champs du sang et du couchant tapant leurs chansons d'hernandia sonora ⁴¹

Le recueil de Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*⁴² participe à cette confusion du rêve et de la réalité et va même jusqu'à inverser les valeurs de l'un et de l'autre. En effet, Michel Leiris entremêle dans cet ouvrage récits de rêves et d'événements dits « vécus ». Or ce sont ces événements vécus qui semblent faire intrusion dans le recueil, l'auteur les démarquant par cette annotation en italique et entre parenthèses « (*vécu*) ». Michel Leiris paraît vouloir dissimuler ou atténuer cette annotation à la fois par les parenthèses et par l'italique. Néanmoins, cela contribue, dans un même temps, à en souligner le caractère atypique ou tout au moins différent de la nature du récit par rapport aux autres et à le marginaliser. La réalité se trouve alors reléguée au second plan. Le rêve, quant à lui, porté à l'état brut dans le recueil – c'est-à-dire sans précision de sa nature de rêve –, prend la place de la réalité. Le rêve peut se voir doté, chez Leiris, d'une valeur d'authenticité telle qu'il s'y projette entièrement comme si son corps physique y était et que sa vie dépendait de l'issue de ce rêve. La fin du rêve de la nuit du 10-11 décembre 1924 nous semble un bon exemple :

À ce moment, l'Américaine siffle dans le manche d'un fouet à chien : un groom en livrée se précipite, me saisit à bras-le-corps et me colle contre un mur, dans des fers qui me lient étroitement les bras, les poignets et les chevilles. [...] Prévoyant d'effroyables tortures et m'apercevant que je rêve, je veux m'éveiller. D'ordinaire, quand je désire mettre fin à un rêve qui devient cauchemar, je me jette dans un précipice ou bien par une fenêtre. Mais là, comment m'y prendre puisque je suis ligoté ? Après quelques instants d'angoisse terrible, j'ai l'idée de faire un brusque mouvement avec ma jambe droite, pour me blesser à la chevillière de fer qui me retient. Je donne une saccade soudaine, la douleur m'arrache un grand cri, et je m'éveille.⁴³

⁴¹ Aimé Césaire. « Débris », in *La poésie. Op. cit.* : 106.

⁴² Michel Leiris. *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1961.

⁴³ *Ibid.* : 29-30.

C'est en s'obligeant à agir dans son rêve, où tout son être était prisonnier de cette séance de torture, que Michel Leiris parvient à se réveiller. En lisant un tel passage, il nous paraît que l'auteur s'est retrouvé, le temps d'une nuit, transposé dans un autre univers, dont la réalité équivaut à celle du jour et dont les conséquences sont tout aussi compromettantes que dans la « vraie vie ». Dans un autre récit, Michel Leiris, explicite cette double interpénétration entre le rêve et la réalité. Après avoir raconté un de ses rêves et après en avoir tenté une analyse, il écrit en effet :

Une telle analyse est, certes hasardeuse et ne rend compte, au demeurant que d'une partie des faits. Mais n'intervient-elle pas comme un moyen, en quelque sorte, d'affermir le rêve en lui donnant une certaine logique et d'effacer, en lui découvrant des racines, le clivage entre la vie et lui, selon un mouvement analogue à celui qui m'avait porté à lui trouver un prolongement dans le désordre du plateau sur lequel avait été servi notre thé du matin, succédant à la tasse de café dont je m'étais refusé à sacrifier quelques gouttes ?⁴⁴

Le rêve est donc amené à trouver son écho dans la réalité tout comme celle-ci peut être transposée en lui.

Qu'il s'agisse des auteurs africains ou des surréalistes, chacun attache au rêve une importance telle qu'il l'ancre dans la réalité, soit qu'il en traduise un temps donné – passé, présent ou futur –, soit qu'il projette en lui des repères de la vie éveillée. Ces passerelles entre rêve et réalité témoignent d'une frontière poreuse voire muable. Aussi les auteurs jouent-ils avec cette frontière, en l'abolissant ou en inversant les rapports entre les deux univers.

Récits de rêve

Si les surréalistes se sont intéressés à cette prétendue opposition et incompatibilité entre le rêve et la réalité, une autre de leurs spécificités est cette volonté d'approcher au plus près de l'essence du rêve à travers leurs retranscriptions. Le récit de rêve occupe donc, comme nous l'avons déjà entrevu avec Michel Leiris, une place importante dans la production surréaliste. Il est intéressant, dès lors, d'essayer de voir s'il s'en dégage une ligne stylistique et, pourquoi pas, esthétique. Il serait intéressant aussi de mettre cette écriture du rêve en

⁴⁴ *Ibid.* : 96-97.

comparaison avec les quelques récits de rêve que nous pouvons trouver dans les écrits africains de notre corpus.

Écrire le rêve, c'est, pour les surréalistes, poser la question restant jusqu'alors ignorée qu'André Breton soulève dans les *vases communicants* :

Pas un auteur ne se prononce avec netteté sur cette question fondamentale : *que deviennent dans le rêve le temps, l'espace et le principe de causalité.*⁴⁵

C'est donc principalement autour de ces trois axes que nous analyserons les récits de rêve des différents auteurs du corpus. Nous garderons cependant à l'esprit, que malgré une volonté, plus particulièrement chez les surréalistes, de restituer le rêve le plus fidèlement possible, son écriture implique inmanquablement une prise de position de l'auteur, ou tout du moins une marque de sa subjectivité. André Breton lui-même a reconnu les limites de cette pratique de l'écriture du rêve :

Dans le même ordre d'idées j'avais été conduit à donner toutes mes préférences à des récits de rêves que, pour leur épargner semblable stylisation, je voulais sténographiques. Le malheur était que cette nouvelle épreuve réclamât le secours de la mémoire, celle-ci profondément défaillante et, d'une façon générale, sujette à caution.⁴⁶

L'activité centrale du mouvement surréaliste ayant gravité pour un temps autour du récit de rêve, nous ne serons pas surpris de constater que nombreux sont les exemples dans leurs œuvres, bien plus que dans l'œuvre des écrivains africains. Ceux-ci ne laissent, malgré leurs traditions, que très peu de place au récit, en tant que tel, du rêve. Si le rêve est évoqué, il sert surtout à marquer un désaccord avec la décadence de la vie réelle, de la vie de l'éveil. Rares sont les fois où le poète ou le romancier africain fait du rêve le sujet du texte. Il arrive pourtant que ce soit le cas. Nous pouvons évidemment évoquer de nouveau « Le rêve raconté à André Breton » d'Olympe Bhély-Quenum mais les poèmes de Tchicaya U Tam'si ouvrent aussi parfois la porte au monde onirique, le laissant s'épanouir sur plusieurs vers, empiétant

⁴⁵ André Breton. « Les vases communicants », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 107.

⁴⁶ André Breton. « Entrée des médiums ». *Op. cit.* : 275.

sur l'énoncé de la vie réelle comme c'est le cas dans ses poèmes « À triche-cœur »⁴⁷ et « La joie manquée »⁴⁸.

Dans le premier poème, l'auteur fait accéder le lecteur au rêve d'un sanglier :

un sanglier rêva
il y avait le ciel bleu
il était dans sa bauge
les arbres sont tombés
et leur sève collait
le silence à la chair
sans rien changer au monde ⁴⁹

Il est difficile de déterminer avec certitude si le poète nous restitue le rêve ou la réalité tant les éléments constitutifs du récit collent aux habitudes de la vie d'un sanglier : le ciel, la bauge – abri dans lequel se retire le sanglier le jour –, les arbres. Ces éléments sont bien ceux qui sont symptomatiques de l'environnement du sanglier. Néanmoins, la strophe s'ouvre sur le verbe « rêver » et invite à lire la suite comme un rêve. De plus, après avoir parcouru le cadre familier du sanglier, la nature semble se déchaîner et échapper à la logique. Elle vire dans le chaos – « les arbres sont tombés » –, créant une atmosphère poisseuse – « et leur sève collait » – sans pour autant venir perturber le reste du monde, nous pourrions dire de la réalité. La présence du « silence » par ailleurs, semble indiquer que tout ceci se passe dans un univers répondant à ses propres lois. Enfin, l'enchaînement des vers, dépourvu de liens logiques grammaticaux témoigne d'un univers sans cohérence apparente. En effet, nous ne trouvons pas de conjonction de coordination – excepté un « et » au cinquième vers mais qui ne vient pas apporter d'explication –. Le récit se contente de restituer le rêve comme on plante un décor à l'aide d'une succession de propositions indépendantes dont le lien est restitué par l'esprit du lecteur.

Dans cet autre récit, nous retrouvons un peu le même procédé :

j'ai fait ce rêve
avec l'arc-en-ciel
dans l'autre sens du fleuve

⁴⁷ Tchicaya U Tam'si. « À triche-cœur », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 114-117.

⁴⁸ Tchicaya U Tam'si. « La joie manquée ». *Ibid.* : 85-88.

⁴⁹ Tchicaya U Tam'si. « À triche-coeur ». *Op. cit.* : 115.

couché
 c'était le cerce magique
 des veillées lentes
 les morts avec nous ⁵⁰

Le rêve du poète est un décor, un univers dont les caractéristiques spatiales dérogent au réel. L'esprit peine à imaginer cet arc-en-ciel qui doit se percevoir dans un sens illogique, couché – notons que comme les arbres du rêve du sanglier, l'arc-en-ciel perd sa position verticale – à la fois demi-cercle et cercle entier puisqu'il semble représenter « le cercle magique / des veillées lentes ». Le rêve fait donc accéder à un espace merveilleux qui réunit et abolit les contraires – horizontalité et verticalité, envers et endroit, totalité et partie – et fait se rencontrer deux états : vie et mort.

Cette dimension du rêve qui réunifie la vie et la mort se retrouve évidemment dans la nouvelle d'Olympe Bhêly-Quenum que nous avons déjà étudiée à plusieurs reprises. Nous avons alors pu signaler que c'est au cours de son rêve à caractère initiatique que Codjo accède aux vérités de la mort. L'espace onirique que traverse l'enfant échappe à la notion de temps comme nous l'avons déjà signalé précédemment. Il est intéressant de noter, néanmoins, que le récit n'est pas similaire à ceux de Tchicaya U Tam'si. Le rêve d'Olympe Bhêly-Quenum est très nettement retravaillé pour constituer une nouvelle construite avec un début, des péripéties intermédiaires et une chute. L'auteur nous fait entrer au cœur du personnage Codjo de façon bien trop précise pour qu'il s'agisse uniquement d'une restitution de rêve. En lisant la précision suivante, nous sommes en droit de penser que l'auteur reconstruit de la matière autour du rêve :

[...] je n'allais pas encore à l'école et ne savais rien en français, à la grande indignation de mon père, honorable instituteur qui me voyait toujours malade, incapable de supporter les tracas et les bruits des établissements scolaires.⁵¹

La construction d'une récurrence – signe de l'imparfait – dans le passé d'un état symptomatique ne peut coïncider avec la structure stricte du rêve, dont l'ancrage est caractérisé par son atemporalité. Un autre passage tend à discréditer l'hypothèse d'une transcription pure du rêve. Dans celui-ci, la psychologie du personnage Codjo est analysée, le

⁵⁰ Tchicaya U Tam'si. « La joie manquée ». *Op. cit.* : 87.

⁵¹ Olympe Bhêly-Quenum. « Le rêve raconté à André Breton ». *Op. cit.* : 13-14.

caractère introspectif et rétrospectif ne semble pas pouvoir être compatible avec la nature du rêve :

J'étais un enfant gâté, exigeant, qu'un arrière-grand-père trop bon voulait peut-être exhorter à la patience et à la gentillesse, en lui faisant la morale ; mais il raisonnait en se servant de symboles incompréhensibles pour cet enfant. Ce fut pourtant à cet auguste vieillard que je songeai ce jour-là [...].⁵²

De plus, la précision « ce jour-là » détache le récit de l'esprit onirique annoncé par le titre. Bien que l'enfant semble surpris à plusieurs reprises au cours de son aventure, tous les éléments paraissent racontés avec une grande clarté d'esprit. Trop grande du moins pour imaginer que l'auteur raconte son rêve uniquement selon le souvenir qu'il en a eu. Par comparaison, les récits de Michel Leiris, en effet, offrent de nombreuses approximations et de nombreux doutes sur la nature des événements ou des éléments qui constituent le rêve. Michel Leiris ne parvient pas toujours à distinguer avec précision les objets qui interviennent dans l'action comme dans son rêve de la nuit du 29 au 30 septembre 1957 :

C'est de ce côté-ci que le valet ivre s'occupe d'attraper des ustensiles – assiettes ? plateaux ? – posés, sinon au sommet, du moins vers le haut d'un meuble.⁵³

Dans un autre rêve, le 18-19 mai 1958, il stipule que l'espace devient une entité floue. En effet, il ne parvient pas à localiser spécifiquement le lieu dans lequel s'ancre le songe, tout comme le parcours au sein de cet espace n'est lié à aucune logique :

Errance dont l'absence de plan reflète sans doute (dans le souvenir que je crois en avoir) l'allure à bâtons rompus propre à nombre de rêves, notre promenade nous amène dans une rue assez étroite et sans trottoirs, analogue aux vieilles rues de bien des villes méditerranéennes (encore qu'il soit osé de mettre en jeu ici une comparaison qui est l'amorce d'une localisation, alors que rien de précis n'incline ce fragment de décor urbain vers le sud plutôt que vers le nord et du côté du soleil plutôt que de celui des brumes).⁵⁴

⁵² *Ibid.* : 17.

⁵³ Michel Leiris. *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*. *Op. cit.* : 188-189.

⁵⁴ *Ibid.* : 194-195.

Il n'est donc pas difficile de voir à quel point le récit d'Olympe Bhêly-Quenum défie les lois liées à l'essence du rêve dans lesquelles l'ancrage temporel et spatial échappe à l'entendement. André Breton, racontant un de ses rêves, souligne qu'il est impossible de donner un lieu précis pour déterminer l'origine du médecin :

C'est un homme de moins de trente ans qui, interrogé, se montre plus qu'évasif. Il se donne pour médecin militaire, il est bien en possession d'un permis de conduire. Étranger à la ville où nous sommes il déclare arriver « de la brousse » sans pouvoir autrement préciser.⁵⁵

Le lien entre les différents éléments du rêve ne semble d'ailleurs pas toujours être explicite comme il en va dans le « rêve bleu » d'Aragon :

Les rayons de mes yeux se brisent
La sueur de mon front s'élève dans le ciel
Je tourne mes mains vers les petits oiseaux
Ils sont juste en train de voler des cerises

Je prends des épingles sur la pelote
D'épingles
J'en fais cadeau le long des boulevards
A tous les revers de par-dessus

Je saute d'un refuge à l'autre
J'éclabousse de rire les passants
Devinez qui je suis Pour tout dire
Je porte une lettre à la poste
Des chaussettes qui rappellent parfois les grands espaces polaires
Devinez devinez

Je suis le Bon Roi Dagobert⁵⁶

Nous le voyons dans la structure du poème, que nous avons tenu à restituer telle quelle, Louis Aragon joue avec la nature déstructurée du rêve et du même coup avec le lecteur. En effet, chaque saut de ligne marque une partie du rêve, ce qui tend à renforcer la

⁵⁵ André Breton. « Rêves », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 888.

⁵⁶ Louis Aragon. « Le rêve bleu », in *Œuvres poétiques complètes*, 1. *Op. cit.* : 127-128.

discontinuité des thèmes abordés au cours d'un même rêve. La suite d'action paraît absurde : le rêveur affublé de lasers aux yeux s'en va distribuer des épingles avant de se transformer en un être burlesque. Le lecteur se laisse guider par l'imprévisible du rêve et c'est avec cette attente créée de l'inattendu qu'Aragon va jouer dans sa deuxième strophe. Coupant le premier vers de cette strophe avant la fin, l'auteur invite – le temps de passer au vers suivant – le lecteur à imaginer une suite improbable. Néanmoins, il décide de ne pas répondre à cette attente en répondant, dans le deuxième vers par un complément du nom tout ce qu'il y a de plus logique : les épingles sont prises sur une pelote d'épingles. Reprenant le même système d'intrigue à la fin de son poème, de façon cette fois explicite – « Devinez, devinez » –, le poète aménage un plus long espace de réflexion, marqué par le saut de ligne, durant lequel le lecteur va tenter de trouver la réponse à cette nouvelle énigme. Mais il se peut qu'il soit tenté de trouver une réponse plausible, en regard des premiers vers de la deuxième strophe. Or cette fois-ci la chute atteindra son paroxysme d'absurdité puisque le rêveur se prend pour le Roi Dagobert. Le rêve est bel et bien un univers où rien ne semble déterminé, où tout objet, tout être, tout espace peut être amené à se métamorphoser à tout instant. Il en va de même dans le rêve dont André Breton fait mention dans *Nadja* :

[...] un insecte couleur mousse, d'une cinquantaine de centimètres, qui s'est substitué à un vieillard, vient de se diriger vers une sorte d'appareil automatique ; il a glissé un sou dans la fente, au lieu de deux, ce qui m'a paru constituer une fraude particulièrement répréhensible, au point que, comme par mégarde, je l'ai frappé d'un coup de canne et l'ai senti me tomber sur la tête – j'ai eu le temps d'apercevoir les boules de ses yeux briller sur le bord de mon chapeau, puis j'ai étouffé et c'est à grand-peine qu'on m'a retiré de la gorge deux de ses grandes pattes velues tandis que j'éprouvais un dégoût inexprimable [...].⁵⁷

Si André Breton fait de ce rêve une analyse par rapport aux événements actuels de sa vie, ce qui nous intéresse davantage c'est d'observer comment les situations découlent les unes des autres, avec fluidité en ayant toutes un caractère *a priori* autonome, sans excepté les incongruités propres aux rêves telles que la taille démesurée de l'insecte – « une cinquantaine de centimètres » –. L'excès fait partie intégrante du rêve où la notion de limite semble ne plus exister. La réaction d'André Breton dans le rêve est elle aussi exagérée, d'autant plus qu'elle est liée à un sentiment de morale, étonnamment exacerbé pour un surréaliste qui voulait se

⁵⁷ André Breton. « *Nadja* ». *Op. cit.* : 675.

défaire justement de cette valeur. Le rêve trouve malgré tout une unité en cela qu'il se referme sur lui-même. En effet, l'insecte, qui surgit au début du rêve comme une métamorphose du vieillard, s'engouffre dans la gorge d'André Breton, retrouvant ainsi un lien avec l'humain. Les événements s'enchaînent, nécessitant de suivre les transformations sans se poser de question. Le rêve crée sa propre logique et ses propres lois d'association. Le rêveur ne peut se départir de ses lois qui semblent le mettre à mal, du moins dans les cinq rêves racontés par André Breton au début de « Clair de terre ». Dans ces cinq rêves, nous retrouvons le thème de l'incapacité, perte de ses prédispositions. Dans le premier, André Breton ne parvient plus à écrire :

[...] un fauteuil inoccupé devant la table paraît m'être destiné ; je prends place devant le papier immaculé. J'obéis à la suggestion et me mets en devoir de composer des poèmes. Mais, tout en m'abandonnant à la spontanéité la plus grande, je n'arrive à écrire sur le premier feuillet que ces mots : La lumière...Celui-ci aussitôt déchiré, sur le second feuillet : La lumière... et sur le troisième feuillet : La lumière...⁵⁸

Le rêve semble se jouer du poète. Ce dernier, qui dans la réalité se nourrit du rêve pour sa poétique, se trouve improductif dans son sommeil. De plus, le poète est enfermé dans cette panne sèche, qui paraît pouvoir durer éternellement. Dans le récit suivant, André Breton se trouve sinon inapte, du moins limité :

[...] je demeurai dans la prairie à regarder les joueurs qui avaient repris leur partie. J'essayai bien aussi d'attraper le ballon, mais... je n'y parvins qu'une fois.⁵⁹

La maladresse frappe les personnages des rêves d'André Breton, soit que Paul Poiret ne cesse de briser son monocle :

Dernièrement, comme à son habitude, M. Paul Poiret dansait devant ses clientes, quand brusquement son monocle tomba par terre et se brisa. M. Paul Eluard, qui se trouvait là, eut l'amabilité de lui offrir le sien, mais celui-ci subit le même sort.⁶⁰

soit qu'Éluard ne parvienne pas à tirer ses flèches :

⁵⁸ André Breton. « Clair de terre ». *Op. cit.* : 150.

⁵⁹ *Ibid.* : 150.

⁶⁰ *Ibid.* : 151.

Et je distingue au milieu de l'étang un superbe faisan doré. Eluard décoche dans sa direction plusieurs flèches mais – ici l'idée de la maladresse prend en quelque sorte possession du rêve qu'elle n'abandonnera plus – les flèches portent « trop court ».⁶¹

Les propres lois du rêve entraînent donc les personnages rêvés dans des aventures et des situations dont ils ne peuvent être les maîtres. Chaque auteur de notre corpus prend conscience de ce qui unit le rêve à la réalité – transfert bilatéral de l'un dans l'univers de l'autre – et en même temps de ce qui les différencie.

C'est en partant de ces observations que les surréalistes ont tenté de dépasser le simple récit de rêve pour créer une forme de récit onirique. Il ne s'agit plus, dès lors, de restituer un rêve mais plutôt de créer un récit comme un rêve, un récit dont les fonctionnements se rapprochent de ceux observés dans les rêves. Les textes ainsi constitués ne sont plus explicitement identifiés aux rêves. Ils contribuent donc à entremêler rêve et réalité, à faire fusionner les deux états, en abolissant le besoin de cataloguer, de catégoriser, en empêchant par là même toute séparation entre le réel et l'irréel. Ainsi, le *Poisson soluble* d'André Breton et *Aurora* de Michel Leiris peuvent s'apparenter, dans leur forme, à un récit de rêve bien que rien ne permette d'en attester. Ce sont ce que Sarane Alexandrian nomme, poétiquement, des « textes-rêve »⁶².

L'*incipit* de *Poisson soluble* ouvre sur un univers digne des univers oniriques. Les éléments interagissent entre eux, selon des lois propres non exemptes de sensualité :

Le parc, à cette heure, étendait ses mains blondes au-dessus de la fontaine magique. Un château sans signification roulait à la surface de la terre. Près de Dieu le cahier de ce château était ouvert sur un dessin d'ombres, de plumes, d'iris. Au Baiser de la jeune Veuve, c'était le nom de l'auberge caressée par la vitesse de l'automobile et par les suspensions d'herbes horizontales. Aussi jamais les branches datées de l'année précédente ne remuaient à l'approche des stores, quand la lumière précipite les femmes au balcon. La jeune Irlandaise troublée par les jérémiades du vent d'est écoutait dans son sein rire les oiseaux de mer.⁶³

Chaque élément du cadre semble doté de vie comme si le décor se construisait de lui-même et créait sa propre autonomie. Toute partie de l'environnement est personnifiée, soit par

⁶¹ *Ibid.* : 154.

⁶² Sarane Alexandrian. *Le surréalisme et le rêve. Op. cit.* : 137.

⁶³ André Breton. « Poisson soluble », in *Œuvres complètes, I. Op. cit.* : 347.

l'attribution de traits humains – les mains du parc –, soit par la mise en action de ces parties qui implique une autonomie – le château qui roule, les jérémiades du vent –. Les branches semblent décider d'elles-mêmes si elles bougent ou non, tout comme la lumière agit sur l'être humain en le précipitant, donnant ainsi au lecteur une sensation de puissance physique qui pousse presque de force la femme dehors. *A priori* la description apparaît comme une succession de phrases indépendantes, un collage d'éléments autonomes dont le lien n'est constitué que par l'esprit du lecteur. Car qui dit, en effet, que le parc, le château, l'auberge et le balcon de la femme se trouvent réunis au même endroit ? Aucun indice lexical ou syntaxique ne permet de l'affirmer. Seul notre esprit logique tend à organiser ces éléments entre eux, imaginant, par exemple, un parc au fond duquel apparaît un château et près duquel est implantée une auberge, probablement au bord d'une route – « automobile » – boisée et dans laquelle se trouve une jeune femme. Mais rien n'empêche que ce ne soit qu'une succession de lieux différents rencontrés au cours d'un parcours. Néanmoins la description invite à établir des correspondances entre les éléments et par la même occasion à inviter à l'unification du tableau. En effet, le roulement du château rappelle l'automobile qui roule près de l'auberge, les plumes du cahier font écho aux oiseaux de mer, le nom de l'auberge même pourrait tout aussi bien servir de caractérisation pour la jeune femme sur le balcon. C'est ce nom qui, également, invite à prêter attention à la sensualité du passage. L'univers des sens est bien présent dans ce court passage. Les mains, dès le début, invitent au toucher, sens très présent, toujours à la manière d'un effleurement, comme le prouve l'utilisation des mots « plumes » et « caressée ». De plus, d'autres parties du corps sont évoquées, dont les lèvres avec le « Baiser » et le « sein » de la jeune femme. À ceci se rajoute, enfin, un sentiment de précipitation – « vitesse », « précipite » – qui pourrait être associé à l'érotisme si nous le rapprochons des termes évoquant la position allongée – « suspensions », « horizontales » –. Le tout se conclut sur une insistance du son – « jérémiades », « écoutait », « rire » –. C'est donc plus en créant ses propres associations, et en acceptant d'adhérer à l'idée d'un univers dont les lois dévient de celles communément admises, que le lecteur peut se construire un décor cohérent à partir d'une succession de phrases sans lien syntaxique ni logique apparent entre elles.

Avant d'entrer dans le vif de son récit *Aurora*, Michel Leiris fait précéder son premier chapitre d'un texte qui pourrait faire office de prélude et dont le premier paragraphe semble déjà une invitation à entrer dans le monde du sommeil :

Il était minuit quand j'eus l'idée de descendre dans cette antichambre triste, décorée de vieilles gravures et de panoplies. Les meubles usés sommeillaient dans des coins et les tapis moisissaient doucement, peu à peu rongés par un acide différent de l'eau-forte qui avait mordu les matrices d'où étaient issues les gravures, un acide éparpillé dans l'air comme un suint animal, aigre et mélancolique, à l'odeur d'anciennes lingeres fanées.⁶⁴

Tout comme André Breton, Michel Leiris fait entrer le lecteur dans son texte en commençant par une description. À l'inverse ce que nous remarquons chez André Breton, tout semble organisé – « dans des coins », « d'où étaient issues » –. Il nous faut donc voir quelles sont les spécificités de cette chambre qui en font également un univers à part. Le décor en lui-même n'évoque pas l'image-type que nous nous faisons d'un monde onirique. Il semble plutôt repoussant – « triste », « vieilles gravures », « meubles usés », « moisissaient », « rongés », « acide », « anciennes lingeres fanées » –, néanmoins, de tout cela se dégage une inertie propre à refléter l'état de sommeil où le temps ne vient que modifier l'apparence physique des choses sans en changer l'essence ni l'état, pas plus que le positionnement initial. Par ailleurs, aux côtés de ces objets tombés en désuétude, se dessinent en filigrane, discrètement, des éléments qui relient directement à l'idée de repos, de sommeil et au monde de la nuit : « minuit » – heure de l'éveil du monde merveilleux par excellence –, « sommeillaient », « doucement ». L'odeur d'acide peut également présupposer qu'il étourdit l'esprit jusqu'à le faire plonger, sinon complètement dans le sommeil, au moins dans un état qui le place entre veille et sommeil, entre pleine conscience et inconscience.

Or, le premier chapitre de ce même récit *Aurora* s'ouvre sur un univers qui nécessite de la part du lecteur d'abandonner son raisonnement habituel, de ne plus chercher à maîtriser ni à comprendre logiquement les enchaînements spatiaux et événementiels mais de plutôt se laisser porter par le fil de la parole du narrateur et de se laisser surprendre, à la fin du récit, d'en être arrivé à ce point. Observons donc la première page de ce chapitre un, en regard avec les caractéristiques déjà dégagées du rêve et de son univers :

J'étais debout en face d'une plaque de bois et je voyais ses lignes sinueuses composer des rosaces pareilles aux fleurs de vérité, non loin d'une femme de mise modeste assise sur le banc le plus neuf d'un vieux square empuanti d'enfants qui traînaient derrière eux leurs cerceaux et leurs mères, femme assez peu jolie mais

⁶⁴ Michel Leiris. *Aurora*. *Op. cit.* : 9.

dont les yeux, véritables flambeaux de misère, se miraient dans un nuage échafaudé entre haut et bas.

Je lisais sur la plaque, comme si ses nœuds et veinures avaient été des hiéroglyphes simplifiés à l'extrême, le récit de plusieurs épisodes passés ou à venir et j'avançais parmi ses ondes ligneuses, écartant des deux mains les lianes et les broussailles des faits, pour apercevoir sur le verre dépoli, plan pur et dénudé qui se trouvait à l'intérieur, toute l'histoire du monde reflétée dans sa réalité totale, lorsque la femme, se levant d'un mouvement brusque mais gracieux, après avoir défait les plis de sa jupe fripée à petits coups de sa main fine, s'avança de trois pas vers une pelouse de gazon et salua gravement les vendanges prochaines qui s'avançaient vers elle sous forme de grêlons. Alors j'entendis le mot : *Aurora* [...].⁶⁵

Dès le premier paragraphe, le lecteur doit faire face au déferlement de la pensée du narrateur dont le fil nécessite parfois une attention plus soutenue. La phrase longue de ce paragraphe semble glisser de description en description – de la plaque de bois à la femme au banc du square, puis aux enfants suivis de leurs mères –. Or à ce point, dans la suite logique de la structure du texte, nous nous attendons à avoir une description de ces mères, mais le singulier, « femme assez peu jolie », invite à remonter le fil de la pensée jusqu'à la femme du banc – deuxième élément de la phrase – et donc à déjouer notre esprit logique. Enfin, la fin de ce syntagme semble inverser l'ordre des choses puisque ce ne sont pas les nuages qui se reflètent dans les yeux de la femme, comme nous pourrions nous y attendre, mais les yeux qui se reflètent dans les nuages comme si chaque élément était pourvu d'une nouvelle dimension et d'une nouvelle place conduisant au final au dérèglement des lois qui interagissent l'univers.

Puis le deuxième paragraphe, reprenant les deux données principales du premier – la plaque de bois et la femme – les met en action. Cette plaque est un accès au savoir, dont les chemins s'entremêlent, confondant encore une fois le passé et le futur – « le récit de plusieurs épisodes passés ou à venir » – et permettant ainsi une vision globale du monde – « pour apercevoir sur le verre dépoli [...] toute l'histoire du monde reflétée dans sa réalité totale » –. Par ailleurs, la plaque de bois initiale se métamorphose en une plaque de verre, comme si l'ancestralité du bois ouvrait les portes sur un miroir du monde. La métamorphose, phénomène propre au rêve, se retrouve également à la fin de la citation lorsque les vendanges deviennent grêlons. Cette métamorphose plus que symbolique peut être liée davantage à une association d'idées ou d'images, la forme des grains de raisin pouvant évoquer celle des grêlons. Enfin, notons une dernière particularité liée aussi à ces vendanges. Celles-ci, en effet,

⁶⁵ *Ibid.* : 27-28.

semblent vivantes, tout au moins elles ont la capacité de se mouvoir dans l'espace et paraissent le faire en signe de reconnaissance du salut de la femme. L'idée de l'union entre la nature et la femme se retrouve ici.

Le rêve permet donc d'ouvrir sur une autre façon de décrypter les liens logiques, sur une autre manière d'appréhender les liaisons spatio-temporelles, sur une autre sorte d'approche des lois de la réalité dont il se nourrit, accordant ainsi une grande place à l'image onirique de la femme, qui préoccupe les poètes aussi bien dans la réalité que dans le rêve.

b. La figure féminine

Les surréalistes vouent un réel culte à la femme, bien que ce culte soit très vite devenu sujet à polémique. Des critiques, telle Xavière Gauthier⁶⁶, ont pu leur reprocher une vision trop sexiste de la femme, un culte illusoire de par l'absence ou la rareté des femmes au sein même du groupe. Les surréalistes, néanmoins, ont accordé dans leurs écrits une place importante à la femme et la conçoivent comme intimement liée au monde, comme figure, par excellence de la transformation de celui-ci. Et c'est bien le souci de la réinsertion de la femme dans la société qui arrête Louis Aragon sur l'œuvre de Chrétien de Troyes :

Le culte de la femme... il faut s'en expliquer : la place alors faite à la femme a la valeur d'une réaction contre la barbarie régnante, le traitement inhumain de la femme, bonne à faire des enfants et rien d'autre, telle qu'on la voit encore quelques années avant les premiers romans, dans nos chansons de geste. Si l'amour provençal traitant à sa manière abstraite de cette question renverse purement les valeurs, et donne avec quelque simplicité à la femme cette prééminence, que la vie, et l'abus de la force, donnaient à l'homme dans la société médiévale, on le voit sous la lumière tempérée du Nord, changer de caractère : et ce n'est pas un hasard qui fait si souvent reprendre à Chrétien de Troyes le problème de la récréance de l'amant heureux. [...] la place donnée à la femme implique le devoir féminin, qui est de ne pas diminuer l'homme, et de reconnaître la nécessité de l'aventure, qui est le mouvement même de la vie pour l'homme, le sens de la vie. [...] Il faudrait se garder de croire que j'y vois des « mots d'ordre », comme nous disons dans notre langage moderne, bien que le culte de la femme prenne de nos jours un sens de protestation.⁶⁷

⁶⁶ Xavière Gauthier. *Surréalisme et sexualité*. Paris : NRF, coll. « Idées », 1971.

⁶⁷ Louis Aragon. « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », in *Œuvres poétiques complètes, 1. Op. cit.* : 819.

La femme doit accéder à une autre image que celle qui l'asservit à l'homme. Si elle est la figure par excellence qui s'oppose à l'inhumain, c'est ce qui lui permet de prendre cette valeur de « protestation ». La femme est et doit être l'image de la révolte. Nous comprenons dès lors que la femme est un élément clé de la poétique surréaliste. Elle devient par prolongement figure du surréel par excellence. Les surréalistes la construisent en regard de l'image traditionnelle de la femme littéraire, ne pouvant faire autrement, une fois encore, que se positionner face à toute l'imagerie développée jusqu'alors.

La figure féminine dans la poétique africaine a suivi, par ailleurs, un chemin différent de celle de la poétique occidentale. À l'inverse des surréalistes, les écrivains africains doivent contribuer à donner une place dans la littérature écrite à la femme. En effet, la femme dans l'art africain traditionnel est certes représentée mais jamais en tant qu'individu à part entière. Elle est une image au sens strict, un signifiant. Arlette Chemain-Degrange s'en explique dans sa thèse :

La littérature moderne peut être comparée à l'art traditionnel. Dans la statuaire nègre, la figure féminine souvent stéatopyge*, aux caractères sexuels secondaires proéminents, est utilisée comme un signe pour parler aux Dieux, solliciter leur bienveillance, attirer la fécondité sur un groupe donné. [...] Dans la littérature orale, la femme est présentée avec ses qualités et ses défauts habituels, comme dans la tradition moyenâgeuse occidentale, à des fins d'éducation et pour une meilleure harmonie du groupe. Dans le roman et la poésie écrits en langue française, l'image féminine a sa place dans un schéma conçu en fonction d'une situation politique et pour infléchir celle-ci.⁶⁸

L'image de la femme dans la littérature écrite reste néanmoins à instaurer. C'est l'image dressée par Léopold Sédar Senghor, et conjointement par Aimé Césaire, qui posera les premiers jalons de sa représentation. Si elle s'inspire aussi de la tradition occidentale – notamment de la poésie courtoise et du romantisme –, la femme que dépeint Senghor est une femme à valeur symbolique tout comme dans la tradition africaine. Senghor s'évertue à faire de la femme un portrait élogieux basé principalement sur la mise en évidence de sa beauté. Cette insistance n'est pas entièrement gratuite. Elle s'inscrit dans la logique de l'esprit de la Négritude. Il s'agit d'abord de revaloriser, non seulement aux yeux des Africains mais aussi

⁶⁸ Arlette Chemain-Degrange. *Image de la femme noire dans la littérature négro-africaine d'expression française (poésie et roman)*, 1. Thèse de doctorat de 3^e cycle. Léon Cellier [dir.]. Université de Grenoble, 1973 : 5-6.

aux yeux des Occidentaux, l'image de l'Afrique comme le souligne Arlette Chemain-Degrange :

L'image de la femme est alors idéalisée pour que le monde occidental reconnaisse, à travers la valeur de la femme africaine, la valeur des peuples noirs.⁶⁹

Accorder de l'importance à la beauté de la femme noire c'est aussi la sortir de sa perception traditionnelle qui voit en la femme une force de travail et de fécondité – humaine et matérielle par les mariages –, bien qu'une telle approche incite également à la diminuer au rang de femme-objet. Il sera donc intéressant de mettre en parallèle deux images de la femme, celle des surréalistes et celle des écrivains noirs étudiés, qui découlent en même temps d'un même parcours – la femme dans la littérature occidentale –, et qui semblent dans les deux cas vouloir faire de la femme une force de renversement des perceptions mais qui se séparent aussi sur les sentiers des traditions africaines propres aux poètes noirs du corpus. Ce parallèle sera d'autant plus intéressant que nous pourrons mettre en perspective l'image de la femme dans la littérature africaine dans la mesure où Tchicaya U Tam'si reprend les stéréotypes élaborés par Senghor pour les détourner :

Tchicaya U Tam'si reprendra ce trait caractéristique de la beauté noire, qu'il qualifiera fréquemment « d'impavide » [...]. Ce terme est employé par lui avec humeur et traduit son irritation devant l'indifférence de la sainte aux malheurs du monde.⁷⁰

De façon générale, Tchicaya U Tam'si, tout en reprenant les images de Senghor, dresse de la femme un portrait plus sombre.

De grands thèmes associés à la femme – femme et nature, femme et figure maternelle entre autres – serviront tantôt de points d'accroche entre surréalistes français et écrivains africains, tantôt de points de dissension. Nous prendrons le parti de ne pas nous attarder sur la femme-fée, si chère aux surréalistes mais dont, disons-le d'emblée, la figure ne trouve aucun écho ni pendant quelconque dans la littérature africaine. Les fées, de manière générale, ne semblent pas exister dans l'imaginaire africain. Là où l'Occidental va créer une image fantastique pour introduire une part de magie dans son univers, l'Africain peut trouver

⁶⁹ *Ibid.* : 18.

⁷⁰ *Ibid.* : 41.

l'équivalent dans les éléments de sa vie réelle, notamment les djinns et autres esprits. La magie fait partie intégrante de leur univers, d'où d'ailleurs la qualification que proposait Lilyan Kesteloot de « surréalisme magique ». Mais les auteurs de notre corpus, voulant peut-être échapper à l'exotisme littéraire, ne présentent dans leur œuvre aucune trace d'esprits, de djinns, ni même de figures de sorcières pourtant présentes dans l'imaginaire africain.

La femme et la nature

La femme apparaît dès le préromantisme, pour reprendre les mots de Robert Benayoun, comme la « conscience de la nature »⁷¹. Le mythe de la femme-nature est, pour ainsi dire, indissociable de la poésie. Dans son travail de recherche sur la Grande Déesse, Nadia Shéhérazade Divoort rappelle :

Produit de la mythisation créatrice concrète ou abstraite le « mythe poétique » par excellence est celui de la femme-nature. Il représente la femme mythisée en Déesse au moyen de son identification plus ou moins évidente avec la nature.⁷²

Nous en trouvons un parfait exemple dans le poème déjà étudié précédemment, « Union libre », d'André Breton. Citons les quelques vers suivants en guise d'exemple :

Ma femme aux aisselles de marbre et de fênes
De nuit de la Saint-Jean
De troène et de nid de scalares*
Aux bras d'écume de mer et d'écluse
Et de mélange du blé et du moulin
Ma femme aux jambes de fusée
Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir
Ma femme aux mollets de moelle de sureau⁷³

Chaque partie du corps de la femme renvoie à un élément de la nature, que celui-ci soit minéral – « marbre », végétal – « fênes », « troène », « blé », « sureau » –, ou aquatique –

⁷¹ Robert Benayoun. *Érotique du surréalisme* Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1978 : 30.

⁷² Nadia Shéhérazade Divoort. *La grande déesse dans la poésie surréaliste*. [en ligne] Thèse de doctorat de Lettres. Université de la Colombie britannique, 1977 : 17 [réf. du 17 octobre 2012] <http://hdl.handle.net/2429/20633>.

⁷³ André Breton. « L'Union libre ». *Op. cit.* : 86.

« écume de mer » –. Son corps réunit les éléments distincts en un. Ainsi le « nid de scalares » – entendons par là « scalaires » – réunit, à travers le monde animal, l'eau et le végétal, l'un étant représenté par les mollusques que sont les scalares et l'autre par les matériaux qui constituent habituellement un nid. La femme décrite par André Breton est une femme-nature tout autant qu'une femme reflet de la modernité puisque des objets plus ou moins prosaïques servent également à la caractériser comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner auparavant dans notre travail.

Michel Leiris propose une explication à ce lien visiblement très fort qui conduit les poètes à associer féminité et nature :

Si la tradition rapporte un plus grand nombre de cas de puissance divinatoire chez les femmes que chez les hommes, c'est peut-être parce que celles-là sont plus intimement liées au rythme de la nature à cause de leur flux menstruel.⁷⁴

Ce lien, qui peut paraître un peu raccourci, n'est pas à exclure, car dans son essai sur « Les mystères de la femme », Esther Harding consacre un chapitre au cycle lunaire de la femme dans lequel elle rappelle que dans de nombreuses langues le mot « lune » et le mot « menstruations » sont identiques sinon très voisins⁷⁵. Les mythes les plus anciens établissaient donc déjà ce lien qui unissait la femme à la nature par ses cycles mensuels. La femme a en elle toutes les caractéristiques qui incitent à l'assimiler à la nature et lui permettent d'établir une passerelle entre l'homme et la nature, à prendre au sens large de cosmos. De tous les auteurs de notre corpus, seul Philippe Soupault semble quelque peu s'écarter de cet état d'esprit. D'un point de vue général, il ne développe que très peu les personnages féminins, excepté Georgette dans *Les dernières nuits de Paris* qui évolue dans un univers urbain auquel, nous l'avons déjà vu, elle est fortement liée. La femme chez Soupault, plus que végétale est donc avant tout liée à la modernité. Dans *En joue !* le portrait d'Estelle incite à assimiler cette Roumaine à une voiture :

Quoique Roumaine, elle plut infiniment à Julien qui la trouvait « simple, souple, silencieuse », qualités qu'on attribuait à cette époque à une marque d'automobiles.⁷⁶

⁷⁴ Michel Leiris. *Journal : 1922-1989. Op. cit.* : 72.

⁷⁵ Esther Harding. *Les mystères de la femme : Interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*. Paris : petite bibliothèque payot, 1976 : 63.

⁷⁶ Philippe Soupault. *En joue ! Op. cit.* : 54.

L'ouverture de guillemets donne aux qualités une allure de réclame. Ainsi, la description est directement liée aux mots d'une publicité de voitures et accentue l'aspect moderne de la femme. En cela, nous comprenons qu'elle ne peut être la femme-nature développée traditionnellement par les poètes.

Dans l'œuvre des autres auteurs de notre corpus, il s'opère ce que nous pourrions qualifier de fusion entre la femme et la nature comme l'illustre le poème « Failles » de Michel Leiris :

Alors trois bûches se calcinèrent dans la cheminée
le lit s'ouvrit
et j'aperçus sortant à mi-corps de sa grève
une femme belle et dénudée
qui jetait à la mer ses vêtements défaits

Grande figure fière
tu ne fus pas longue à t'engloutir dans les sables mouvants
Tes boucles elles-mêmes ne furent pas épargnées
Tout entière tu disparus et la grève refermée
ne garda même pas l'odeur exquise de ton corps
vapeur d'ivresse souterraine
qui aurait pu encore atteindre les narines de l'univers
serrer ses tempes aériennes et même les dépraver

Seuls les vêtements cinglèrent vers d'autres sommeils⁷⁷

La nature, ici la grève, engloutit la femme pour en récupérer les caractéristiques. Il est difficile d'ailleurs de savoir si les narines et les tempes sont celles de la femme éparpillées dans l'univers ou si l'univers a pris le visage de la femme. Il y a bien une fusion au sens strict qui rend impossible la dissociation des deux éléments.

Les poètes aiment décrire la femme comme un paysage. Chez Senghor nous en trouvons un bel exemple :

⁷⁷ Michel Leiris. « Failles ». *Op. cit.* : 37.

Femme nue, femme obscure

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique ma
bouche

Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'Est ⁷⁸

Tout est finement organisé dans ce portrait de femme où la nudité fait écho à la chair du fruit mûr, la couleur de la peau – « femme obscure » –, qui est également la part de mystère de la femme, enivre le poète comme un « vin noir ». La femme est l'inspiratrice du poète, c'est elle qui le conduit sur la voie du lyrisme. Elle est le fruit qui rend ivre, elle est aussi la savane qui caresse. Le portrait-paysage de la femme en fait un être de sensualité comme le prouve le champ lexical sans équivoque utilisé : « nue », « chair », « extases », « bouche », « qui frémit aux caresses ». La femme, chez Senghor, se dessine souvent sous un double aspect à la fois tentatrice – le fruit est mûr et la chair ferme – et presque angélique – elle se reflète dans des horizons purs –. Dans « L'Absente », nous retrouvons cette ambivalence :

La voilà l'Éthiopienne, fauve comme l'or mûr incorruptible comme l'or

Douce d'olive, bleu souriante de son visage fin souriante dans sa prestance

Vêtues de vert et de nuage. Parée du pentagramme. ⁷⁹

La femme est de nouveau associée au caractère « mûr », qui fait d'elle, une entité qu'il faut cueillir, prête à être aimée. Mais elle est aussi une femme indomptable – « fauve », « incorruptible » – qui se présente aussi sous des auspices accueillants en prenant la douce saveur de l'« olive », ou l'agréable posture « souriante ». Encore une fois, Senghor a parfaitement ciselé ses vers de sorte qu'ils se font écho. Le dernier vers en effet est construit sur le même schéma colorique que le précédent, sa parure de vert, qui renvoie au monde végétal, évoque la couleur de l'olive – qui peut également prendre la couleur noir et être ainsi le reflet de la peau de l'Éthiopienne –, tandis que les nuages font référence au bleu de son sourire. Notons également la construction en chiasme du système de renvoi ; dans le premier cas l'élément – l'olive – est cité en premier et est rappelé par l'évocation de sa couleur dans le vers suivant. Dans le second cas, en revanche, le processus est inverse puisque la couleur – bleu – est la première évoquée avant de créer une association avec le nuage du vers suivant

⁷⁸ Léopold Sédar Senghor. « Femme noire », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 16.

⁷⁹ Léopold Sédar Senghor. « L'Absente ». *Ibid.* : 113.

que l'on rattache à la couleur par sa position dans le ciel. Le pentagramme semble par ailleurs symboliser cette réunion des éléments du cosmos, le lien entre celui-ci, la femme et l'homme. Il est, en quelque sorte si l'on en croit le *Dictionnaire des symboles*, la clé de la connaissance :

La symbolique est multiple, mais elle est toujours fondée sur le nombre cinq, qui exprime l'union des inégaux. A ce titre, il est un microcosme. Les cinq branches accordent en une union féconde le 3, qui signifie le principe mâle, et le 2, qui correspond au principe féminin. [...] il ouvre la voie du secret. [...] Les anciens le considéraient comme un symbole de l'idée de parfait. [...] Le pentagramme pythagoricien [...] apparaît non plus seulement comme un symbole de connaissance, mais comme un moyen de conjuration et d'acquisition de la puissance. Des figures de pentagrammes étaient utilisées par les magiciens pour exercer leur pouvoir [...].⁸⁰

Un dernier exemple, tiré du poème « Le portrait », rattache la femme à l'univers aquatique, pas encore évoqué par Senghor dans les deux extraits cités jusqu'alors :

Aujourd'hui
 Qu'il me suffise le sourire
 Qu'ébauchent tes lèvres hâtives,
 Qui se perd dans le rêve marin de tes yeux
 Et la fauve colline de ta chevelure frémissante
 Sous le vent !⁸¹

Le caractère insaisissable est toujours présent – « hâtives », « fauve » –. Le corps de la femme est évoquée, soit de façon explicite – « lèvres », « yeux », « chevelure » –, soit de manière plus détournée – « colline » –. Celle-ci est rattachée à la chevelure mais elle lui confère une sensualité d'autant plus grande que la colline évoque dans l'imaginaire des courbes douces qui peuvent rappeler celles du corps féminin. L'élément nouveau de cette description est donc l'évocation du « marin » qui se retrouve, sans grande surprise néanmoins, dans les yeux de la femme.

L'intérêt de commencer par ces portraits de la plume de Senghor est que ceux-ci permettent d'ouvrir sur les principaux recoupements qui unissent la femme et la nature. Ainsi, nous pouvons dresser trois grands axes : la végétation, les astres et le milieu aquatique. La

⁸⁰Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », édition revue et augmentée [1969] 1982 : 739-740.

⁸¹ Léopold Sédar Senghor. « Le portrait », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 220.

femme est la synthèse de tous ces éléments, elle les réunit en elle, tout comme ceux-ci se parent de caractéristiques féminines.

Associer la femme à la fleur est un leitmotiv de la poésie. Est-il nécessaire de rappeler, à ce propos, le célèbre « Mignonne, allons voir si la rose » de Ronsard ? Nous ne nous étendrons donc pas sur les associations de la femme et de la fleur. Citons tout de même à cet égard, deux vers de Tchicaya U Tam'si qui révèlent l'universalité de ce thème :

quand passe une femme
qui a les yeux en fleur⁸²

La fleur permet aussi de faire le portrait de la femme dans les œuvres d'André Breton. Dans *L'Amour fou*, nous retrouvons le parallèle entre les yeux et les fleurs :

Mais quelle est donc cette herbe d'énigme, tour à tour celle du boisement et du déboisement total, ce feuillage du mimosa de tes yeux ?⁸³

La tournure classique reste cependant quelque peu détournée. L'association entre les yeux et le monde floral ne sert pas tant à vanter la beauté d'un regard qu'à en souligner le caractère insaisissable, au sens psychique du terme – « herbe d'énigme » –, qu'au sens physique puisque le feuillage, tels des cils, s'ouvre et se ferme – impression évoquée par l'expression « boisement et [...] déboisement » –. De plus, l'insistance est davantage portée sur le feuillage de la plante que sur la fleur en elle-même – « herbe », « boisement », « feuillage » –. Notons que l'auteur ne semble pas avoir choisi la plante au hasard. Échappant à la traditionnelle rose, il offre au regard une plante à son image puisque le feuillage du mimosa est bipenné – c'est-à-dire que le pétiole de la feuille porte latéralement des pétioles secondaires – et que ces pétioles secondaires prennent la forme d'épines à l'apparence de légèreté. Les feuilles du mimosa sont donc idéales pour renvoyer à l'image des cils. Enfin, la forme ronde de la fleur elle-même et son aspect duveteux ne peuvent que renvoyer à l'œil et à l'idée d'un regard doux et enveloppant. André Breton, d'ailleurs, semble avoir un penchant naturel pour la comparaison entre les yeux et ce type de plantes puisque le feuillage du mimosa n'est pas sans rappeler celui de la fougère qui servait déjà à décrire les yeux de Nadja :

⁸² Tchicaya U Tam'si. « Les corps et les biens ». *Op. cit.* : 131.

⁸³ André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 750.

J'ai vu ses yeux de fougère *s'ouvrir* le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terre et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer.⁸⁴

Dans le poème « D'or vert » c'est toute la femme, en revanche qui devient flore :

Étourdissement parjure aux promesses de fleur
Ton col s'effile, orné de rinceaux* par la treille.
Il semble, à voir tes mains, qu'elles brodent couleur
De feuillage une soie où te fondre, pareille.⁸⁵

Tout semble destiner la femme à s'apparenter à la fleur et au monde végétal. Cette symbiose s'accompagne d'un parallèle avec le monde de l'art – « rinceau », « brodent », « couleur », « soie », « fondre » –. La femme, végétale et œuvre d'art, finit par se faire happer par son champ de comparaison pour devenir un tableau dont elle ne peut être extraite : « où te fondre, pareille », de sorte qu'elle se trouve irrémédiablement liée à la fois à la nature et à l'art.

Le corps de la femme, plus précisément, évoque divers éléments de la nature, dans son aspect végétal. Léopold Sédar Senghor compare les seins de la femme à des fruits :

Grâces pour la jeune fille nubile au ventre de douceur *n'deïssane** ! à la croupe de colline à la poitrine de fruits de rônier.⁸⁶

La colline souligne les courbes du bas du dos de la femme, qui, désigné par le terme « croupe » renvoie aussi au monde animal. Les fruits de rônier, tout comme la colline, donnent une image de rondeur au corps de la femme. Ces fruits en effet prennent la forme d'une grosse pomme. Mais ils ajoutent à la description une dimension gustative, puisqu'ils sont comestibles. Enfin, nous pourrions ajouter aussi que l'évocation des fruits de rônier est une suggestion de l'ivresse qui saisit le poète ou l'amoureux, dont la vision du corps de cette jeune fille perturbe les sens. En effet, ce sont ces mêmes fruits qui sont utilisés pour la fabrication du vin de palme. Le portrait dressé ici évoque une végétation accueillante et tendre

⁸⁴ André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 714-716.

⁸⁵ André Breton. « D'or vert », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 7.

⁸⁶ Léopold Sédar Senghor. « Messages ». *Op. cit.* : 107.

comme le suggèrent les mots successifs « douceur » et « n'déïssane » – que les wolof traduisent par « attendrissement ou admiration » –. Ce dernier terme invite d'ailleurs à découvrir avec ses yeux, le paysage du corps de la jeune fille, dont les lignes courbes confirment la douceur évoquée au début. Mais cette douceur est aussi enivrement au sens strict comme au sens large. Elle rend ivre le poète et met tous ses sens en éveil.

Dans *Le mauvais plaisant* d'Aragon, la comparaison entre la femme et le monde végétal s'estompe pour brouiller les frontières. Nous retrouvons, à l'image de Michel Leiris, une fusion entre les deux qui empêche de démêler l'une de l'autre :

Mais poussez les portes de ces lieux enchantés d'où s'élèvent les rumeurs de la musique et du plaisir, et c'est alors que vous verrez grouiller le peuple à demi nu des filles [...]. Forêt aux arbres mouvants et variables, forêt féminine, aux sentiers sans nombre et sans noms, mer des bras et marée immense des poitrines [...].⁸⁷

Néanmoins, le lecteur est prévenu qu'il entre dans un univers dont les lois ne sont plus celles du monde quotidien ordinaire – « les lieux enchantés » –. Les filles décrites semblent nombreuses et être en effervescence – « grouiller » –. Elles font de ces lieux des espaces étourdissants. Ces filles se métamorphosent en arbres, dont la multitude déjà évoquée précédemment transforme le lieu en forêt. Mais plutôt que les femmes soient forêt, c'est la forêt qui devient femme – « forêt féminine » – tant et si bien qu'il est difficile de démêler le vrai du faux ; la forêt a-t-elle projeté le mirage des femmes ou, l'étourdissement provoqué par ce fourmillement de femmes a-t-il trompé les sens en inventant une forêt ? Cette forêt, ces corps de femmes, sont un paysage complet qui associe au végétal, la terre – « sentiers » –, l'eau – « mer » –, et indirectement la lune par le phénomène de « marée ». Toutes ces caractéristiques qui définissent la femme en font un être multiple, mais toujours insaisissable bien que désirable et sensuel – « marée immense des poitrines » –. L'association de la femme et de la forêt, nature sauvage par excellence, est courante. Il est possible de la retrouver, bien qu'un peu diffuse, dans « La Néréide de la mer Rouge » de Michel Leiris, mais le simple fait d'évoquer les deux conjointement suffit déjà à confirmer qu'il existe bien un topos autour de cette association :

⁸⁷ Louis Aragon. « La défense de l'infini ». *Op. cit.* : 601.

Ses regards agrippés aux forêts peignaient leurs sombres chevelures⁸⁸

Nous la retrouvons également chez Senghor, qui utilise la forêt comme représentation de la chevelure de la femme :

Je me suis égaré par la forêt de ses cheveux⁸⁹

Il a très bien pu la reprendre de Baudelaire, quand on sait qu'il a travaillé lors de ses études sur cet auteur. Nous retrouvons en effet chez cet auteur deux principales associations entre la chevelure et la forêt. L'un dans le poème « La chevelure » :

Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !⁹⁰

l'autre dans « Chanson d'après-midi » :

Le désert et la forêt
Embaument tes tresses rudes⁹¹

Mais chez Charles Baudelaire, la forêt apparaît comme un prétexte à évoquer une effusion de senteurs, tandis que chez Senghor et même chez Aragon, la forêt des cheveux, ou des femmes, devient un espace à part entière dans lequel il est difficile de se frayer un chemin.

La preuve en est que la forêt féminine d'Aragon est un microcosme à elle seule abritant aussi bien la végétation que l'eau. La marée qui fait cette union entre l'image de l'eau et celle de la lune n'est d'ailleurs pas anodine, surtout associée à la poitrine qui est à la fois image de la féminité par excellence mais aussi celle de la maternité. Aimé Césaire explicite cette union entre la lune et la femme, ou plus exactement le caractère féminin de la lune dans le vers suivant :

Ceux qui savent la féminité de la lune au corps d'huile⁹²

⁸⁸ Michel Leiris. « La Néréide de la mer Rouge » [1934-1935], in *Haut mal* suivi de *Autres lancers*. *Op. cit.* : 122.

⁸⁹ Léopold Sédar Senghor. « Chant de l'Initié », in *Œuvre poétique*. *Op. cit.* : 193.

⁹⁰ Charles Baudelaire. « La chevelure », in *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*. *Op. cit.* : 53.

⁹¹ *Ibid.* : 83.

⁹² Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 43.

Mais l'association de ces deux entités – femme et lune – doit mettre en garde sur le caractère mis en valeur. La Déesse lune, en effet, peut aussi bien être symbole de la vie que de la mort. En somme, elle peut aussi bien opérer une influence positive que négative. Esther Harding le rappelle à plusieurs occasions dans son ouvrage consacré aux mystères de la femme :

Dans la nature, le principe féminin, ou comme l'appelait l'homme naïf, la *déesse* féminine apparaît comme une force aveugle, féconde et cruelle, créatrice et destructrice.⁹³

ou encore :

La Déesse Lune est, littéralement, la mère de toute chose vivante et pourtant, si étrange que cela paraisse, elle n'est pas seulement dispensatrice de vie mais aussi destructrice.⁹⁴

Dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si, c'est davantage la part néfaste de la lune, ou comme l'appelle Arlette Chemain-Degrange « la lune froide »⁹⁵, qui est exploitée. Associée à la figure de la femme vierge, elle vient contrebalancer l'image pure jusque-là amorcée par les poètes de la Négritude, et plus particulièrement par Léopold Sédar Senghor. La vierge, sous la plume de Tchicaya U Tam'si devient, en effet, une image de l'impureté. Arlette Chemain-Degrange explique :

[...] l'image de la vierge cristallise différentes représentations féminines néfastes : l'indifférence ou la cruauté, la souillure encore ; associée à la lune elle signifie froideur et stérilité.⁹⁶

Tchicaya U Tam'si détourne ici l'image habituelle de l'influence de la lune jusqu'alors considérée comme déesse de la fécondité. La femme et la lune considérées traditionnellement comme unies entrent en conflit dans les vers du poète congolais :

⁹³ Esther Harding. *Op. cit.* : 44.

⁹⁴ *Ibid.* : 116.

⁹⁵ Arlette Chemain-Degrange. *Op. cit.* : 583.

⁹⁶ *Ibid.* : 583.

une femme la même
 sans cils car mère en deuil
 caressa de son ventre
 le règne végétal
 et se refit des forces
 tint tête à une lune
 meurtrière et maudite
 elle guerroya vainqueur⁹⁷

La lune, lorsqu'elle s'associe à la figure de la vierge, perd son statut d'image de la fertilité :

une lune étroite comme un vagin de vierge⁹⁸

L'étroitesse du vagin ne prédispose pas la fille à enfanter et ce sentiment s'accroît à l'énoncé de sa virginité qui l'enferme dans son caractère de fille et non de femme.

Enfin, la lune, qui est reliée à la femme par ses menstruations offre ici la possibilité à l'auteur de ternir davantage l'image de la nubile tant vantée dans les poèmes de Senghor, en évoquant l'image du sang, qui, pour Tchicaya U Tam'si est synonyme de souillure :

devant une lune pathétique et moribonde
 le mauvais sang de cent vierges caillant
 jusqu'aux jointures de leurs mains⁹⁹

Il est intéressant, à travers l'association de la lune et de la femme, ou peut-être devrions-nous dire la dissociation, d'observer comment le poète vient ici, non seulement détruire le mythe de la communication entre la femme et la nature qui a permis aux poètes de la Négritude de faire de la femme une figure conservatrice des valeurs ancestrales, mais aussi créer son propre mythe qui tend à associer la figure féminine au drame africain, et plus particulièrement congolais, de la colonisation et de tous les travers qui s'y associent. L'image du sang renvoie à la souillure non pas tant féminine que colonialiste. D'une certaine manière, l'image de la femme reste liée à la conservation de valeurs traditionnelles dans la mesure où son sang est aussi celui du pays, de la terre nourricière et originelle. Il est possible

⁹⁷ Tchicaya U Tam'si. « Équinoxiale ». *Op. cit.* : 127.

⁹⁸ Tchicaya U Tam'si. « Étiage ». *Ibid.* : 111.

⁹⁹ Tchicaya U Tam'si. « Le Corbillard ». *Ibid.* : 131.

d'interroger, dans l'un des premiers poèmes d'André Breton, « L'an suave », le rapport entre la femme et la lune :

Qu'aimablement ta main dissipe tout léger
Nuage vers ce front où la mèche boucleuse
N'aspire, avec les brins de paille, qu'au danger
De lune !¹⁰⁰

La femme, visiblement capable de dissiper toute ombre – les nuages – semble néanmoins dotée d'un côté sombre qui l'attire vers la lune, présentée ici sous son aspect néfaste. L'image reste cependant moins développée que dans la poétique de Tchicaya U Tam'si.

Associer le caractère féminin à la lune, ou en révéler les désaccords – ce qui revient à reconnaître une forme de lien tout de même –, c'est inmanquablement reconnaître que l'eau et la femme sont également liées dans la mesure où, « c'est [la Déesse Lune] qui cause la pluie, la tempête, la marée et aussi l'inondation. »¹⁰¹. La femme et l'eau semblent par ailleurs liées dans l'imaginaire inconscient si l'on en croit la réponse de Marcelle Ferry, dite Lila, faite spontanément à André Breton. En effet, celui-ci demandant : « Qu'est-ce que la femme ? », elle répond : « C'est une étoile dans l'eau. »¹⁰², associant ainsi la femme à la fois au ciel et à l'eau, la transformant en médiatrice de deux éléments jusque-là distincts – l'air et l'eau –. Bachelard reconnaît d'ailleurs un lien intime entre l'eau et l'air qui rejaillit de l'étude de la rêverie :

Dans un ouvrage antérieur, nous avons assemblé de nombreux documents qui prouvent la continuité onirique qui unit la les rêves de la nage et les rêves de vol. Déjà, par le pur miroir du lac, le ciel devient une eau aérienne. Le ciel est alors pour l'eau un appel à une communion dans la verticalité de l'être. L'eau qui reflète le ciel est une profondeur du ciel. Ce double espace mobilise toutes les valeurs de la rêverie cosmique.¹⁰³

¹⁰⁰ André Breton. « L'an suave », in *Œuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 7.

¹⁰¹ Esther Harding. *Op. cit.* : 116.

¹⁰² André Breton, Michelle Ferry. « Le dialogue en 1934 », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 534.

¹⁰³ Gaston Bachelard. *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF, coll. « Quadrige/Grands textes », 7^e édition [1960] 2010 : 177.

Chez André Breton et chez Léopold Sédar Senghor, l'élément liquide échappe à la comparaison facile des yeux et de l'eau, pour se déplacer sur les lèvres. Le poète surréaliste écrit :

J'appelle une fille qui rêve dans la maisonnée dorée ; elle me rejoint sur les tas de mousse noire et m'offre ses lèvres qui sont des pierres au fond de la rivière rapide.¹⁰⁴

Plus que les lèvres en tant que telles, que le poète décrit d'abord comme des pierres – comparaison *a priori* peu valorisante –, il semblerait que ce soit le baiser qui conduise à l'image « des pierres au fond de la rivière rapide ». Ainsi décrit, le baiser semble un torrent de sensations qui entraîne l'amant, le poète, envers et contre tout. Le baiser vertigineux pourrait tout aussi bien s'avérer dangereux comme un suicide. Cette seule image semble réunir à elle seule la mise en parallèle, somme toute classique, de l'amour et de la mort.

Chez Senghor, en revanche, l'image n'est que positive. Elle offre une vision presque exotique de l'amante :

Un matin, donc, arrivèrent en courant Isabelle-la-belle aux yeux de transparence bleue, Soukeïna-de-soie noire, sourire de soleil sur les lèvres de mer !¹⁰⁵

Les yeux font écho aux lèvres de par leur couleur de « transparence bleue » et semblent ainsi renforcer la magnificence du portrait par une certaine forme d'harmonie. Néanmoins l'image de l'eau en tant que telle n'apporte pas une valeur symbolique forte si ce n'est celle de pureté, habituellement attribuée aux femmes par le poète sénégalais.

Avec Aimé Césaire en revanche, nous retrouvons, à l'image d'André Breton, une association sensitive entre la femme et l'eau, nous pourrions même aller jusqu'à dire érotique :

[...] pourquoi une femme semble faire la planche à la rivière Capot (son corps lumineusement obscur s'organise docilement au commandement du nombril) mais elle n'est qu'un paquet d'eau sonore.¹⁰⁶

¹⁰⁴ André Breton, « Amour parcheminé », in *Oeuvres complètes*, 1. *Op. cit.* : 159.

¹⁰⁵ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des alizés », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 264.

¹⁰⁶ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 12.

La préposition « à » qui unit l'action « faire la planche » au lieu « rivière » vient perturber le sens de la phrase. En effet, on s'attend davantage à une tournure du type « faire la planche sur la rivière ». Le « à » fait basculer le sens de l'expression ; nous lirions sans difficulté « faire l'amour à » à la place. La position horizontale de la planche semble vouloir confirmer cette interprétation. La description du corps de la femme associe deux éléments contradictoires « lumineusement obscur » comme si se mêlaient la couleur de sa peau et la brillance de l'eau. L'eau et la femme tendent à ne faire plus qu'un, la femme devenant une masse indistincte – « un paquet » – à la fois liquide – « eau » – et « sonore ». L'évocation du son incite d'ailleurs à continuer l'allégorie d'une union érotique, où tous les sens sont sollicités.

C'est également une union torride qui s'établit entre la femme et l'eau dans *Aurora* de Michel Leiris :

Sa femme, magnifique créature au torse nu, plus brillant d'être mouillé par la caresse de l'averse, les seins plantés très haut et s'érigeant encore sous la douceur de la pluie tiède plus délicieuse que le contact des mains calleuses habituées à manier de primitifs outils, sa femme, belle géante noire mouvant en foulées majestueuses ses deux jambes fortes et drues, offre sa poitrine amoureuse au tonnerre, les deux pointes dressées, poussées au maximum de la longueur et tendues jusqu'à la plus invraisemblable et métallique dureté, pointes de paratonnerre uniquement avides d'attirer la foudre, comme si le baiser brusque et électrique des nuages lourds de catastrophes devait être seul capable d'apaiser leur désir, après tant de subtils et longs baisers mouillés.¹⁰⁷

L'évocation érotique est beaucoup plus explicite que dans les vers de Césaire. Seul l'élément aquatique, décliné sous tous ses aspects – « mouillé », « averse », « pluie » – semble pouvoir assouvir les désirs les plus enfouis de la femme. Sa douceur – « caresse », « douceur », « délicieuse » – s'oppose à la dureté des mains de l'homme – « calleuses » –. Notons également que le plaisir, l'extase même de la femme tend à transformer peu à peu l'élément de départ, l'eau, en feu : « tonnerre », « paratonnerre », « foudre », « électrique ». Le corps de la femme lui-même se métamorphose pour se faire le réceptacle de ce nouvel élément : « les deux pointes dressées, poussées au maximum de la longueur et tendues jusqu'à

¹⁰⁷ Michel Leiris. *Aurora*. *Op. cit.* : 18-19.

la plus invraisemblable et métallique dureté, pointes de paratonnerre uniquement avides d'attirer la foudre ». La femme est donc liée à l'eau, elle l'accueille, l'habite, se fond en elle.

Senghor, inverse la donne et fait de l'eau, en l'occurrence de la rivière Congo, un élément féminin. Le poème « Congo » s'ouvre sur ces vers sans équivoques :

Oho ! Congo couchée dans ton lit de forêts, reine sur l'Afrique domptée
 Que les phallus des monts portent haut ton pavillon
 Car tu es femme par ma tête par ma langue, car tu es femme par mon ventre
 Mère de toutes choses qui ont narines, des crocodiles des hippopotames
 Lamantins iguanes poissons oiseaux, mère des crues nourrice des moissons.
 Femme grande ! eau tant ouverte à la rame et à l'étrave des pirogues
 Ma Saô mon amante aux cuisses furieuses, aux longs bras de nénuphars calmes
 Femme précieuse d'ouzougou, corps d'huile imputrescible à la peau de nuit
 diamantine.¹⁰⁸

La rivière est explicitement associée à la femme par les nombreuses occurrences du mot « femme » ou de ses dérivés : « reine », « mère », « amante ». Elle semble réunir en elle tous ces statuts qui en font un élément complet. Reine, elle règne sur l'Afrique tout comme son identité se décline presque au début de chaque vers – Congo / ... / Car tu es femme / Mère / ... / Femme / Ma Saô / Femme – comme si elle en était la directrice. Femme, le Congo se pare d'un corps que les premiers vers ont commencé à décliner – « cuisses », « longs bras », « corps », « peau » –. Mère, elle est celle qui enfante tout être vivant aussi bien ceux qui vivent dans les eaux que ceux qui sont des airs – « oiseaux » –, car c'est elle qui diffuse ces bienfaits grâce aux « crues » qui alimentent les « moissons » nécessaires à la vie des hommes. Amante, enfin, elle s'accompagne d'attributs alléchants et sensuels tels que son « corps d'huile » et ses « cuisses furieuses » qui sont une invitation à tomber dans les pièges de son charme. Ces allusions presque sexuelles, appuyées par « les phallus » des premiers vers semblent faire ressortir le caractère destructeur de la rivière-femme car si elle est celle qui crée, elle est également celle qui anéantit et engloutit. Enfin, à l'image du corps « lumineusement obscur » de la femme-eau de Césaire, la rivière-femme de Senghor est parée d'une « peau de nuit diamantine » à la fois sombre, comme celle des femmes africaines, et brillante. L'image de l'eau comme image maternelle recoupe celle de la terre-mère que nous retrouvons aussi bien chez Senghor que chez Césaire.

¹⁰⁸ Léopold Sédar Senghor. « Congo », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 101.

Cette image de la terre nourricière et maternelle est doublée de celle du lait. Eric Shima écrit à ce propos :

L'autre image importante est celle du lait sortant naturellement d'une femme. Dans le cas du *Cahier*, la femme c'est la terre, comme c'est le cas chez un certain nombre d'auteurs négro-africains [...]. Le lait suppose la maturité d'un être qui le produit naturellement et un autre être qui s'en nourrit.¹⁰⁹

Ainsi, nous pouvons lire dans *Le Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire :

[...] il me suffirait d'une gorgée de ton lait jiculi* pour qu'en toi je découvre toujours à même distance de mirage - mille fois plus natale et dorée d'un soleil que n'entame nul prisme - la terre où tout est libre et fraternel, ma terre.¹¹⁰

Le lait jiculi, qui peut donc renvoyer aussi bien à l'idée d'un lait poison que d'un lait jaillissant, permet au poète de renouer avec une terre apaisée, une terre mère qui unit chacun de ses enfants dans la fraternité. Ce qui nous porte à prendre la qualification « jiculi » plus dans son sens second qui rapprocherait le poète d'un univers réconcilié et opulent. C'est également vers un sentiment d'apaisement que semble conduire la double image de la Terre et du lait dans les vers suivants de Senghor :

Je pleurerai dans les ténèbres, au creux maternel de la Terre
Je dormirai dans le silence de mes larmes
Jusqu'à ce qu'effleure mon front l'aube laiteuse de ta bouche.¹¹¹

La Terre chez Senghor est explicitement maternelle, alors que chez Césaire, elle l'est par détournement d'image. Mais dans les deux cas, elle est terre d'accueil des poètes désespérés, elle apaise et reconforte comme la figure maternelle. Chez Senghor, il y a même association entre cette terre maternelle et son Royaume d'Enfance :

Je marche sur la plage, à Joal-Popenguine
Le sable sous la paume de mes pieds : le baiser de la terre maternelle.¹¹²

¹⁰⁹ Eric Shima. *Aimé Césaire : « Cahier d'un retour au pays natal » et Tchicaya U Tam'si : « Epitomé » : Etude comparative*. Paris : L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », 2008 : 107-108.

¹¹⁰ Aimé Césaire. « Le Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 21.

¹¹¹ Léopold Sédar Senghor. « Chants pour signare ». *Op. cit.* : 173.

C'est sur les terres de son enfance que le poète retrouve la sensation d'être enveloppé par la protection et l'amour maternels. La figure de la mère est par ailleurs une figure récurrente dans les écrits africains, aussi bien en poésie qu'en roman. Son importance nous conduit à considérer cette figure comme *a priori* anti-surréaliste. Écrivains noirs et écrivains surréalistes pourraient bien se séparer sur le statut de la femme. Séparation qui se marquerait de façon, peut-être un peu simpliste, par une opposition entre la femme-enfant, voire la femme-amante, et la femme-mère.

La femme-enfant et la femme-mère

L'idée de la fusion entre la terre et la mère, et plus précisément pour les auteurs de notre corpus entre l'Afrique et la figure maternelle, déjà amorcée dans l'étude de la femme et de la nature mérite à présent d'être développée. Arlette Chemain-Degrange explique que « le recours au personnage de la mère est encore un moyen d'exprimer le besoin du sol natal, aimé comme une mère. »¹¹³ comme nous avons pu déjà le constater précédemment. L'image qui unit la terre, la nature, et la femme-mère est, de surcroît, une image courante, déjà développée par les romantiques :

En cette nature perçue à travers les traits d'une femme, c'est son désir de retrouver sa mère que l'auteur pourrait exprimer, « le culte de la nature, affirme Baudouin, ne serait, chez les romantiques, qu'une projection d'un complexe de retour à la mère ». ¹¹⁴

Il s'agit à présent d'établir les propriétés liées à la figure maternelle telles qu'elles ont été codifiées par les poètes de la Négritude et longtemps réutilisée puisque, nous le verrons, les mêmes caractéristiques se retrouvent dans l'œuvre romanesque d'Olympe Bhêly-Quenum.

La mère renvoyant à l'image de la terre natale, cette terre elle-même renvoyant le plus souvent à un temps révolu idyllique – comme le Royaume d'Enfance chez Senghor – il n'est pas surprenant qu'elle soit, le plus souvent, associée à un temps passé, celui qui précède la colonisation. Senghor lui-même écrivait dans sa postface de 1956 à *Éthiopiennes* :

¹¹² Léopold Sédar Senghor. « Ta lettre ». *Op. cit.* : 247.

¹¹³ Arlette Chemain-Degrange. *Op. cit.* : 63.

¹¹⁴ *Ibid.* : 66.

La mère n'est plus du monde d'aujourd'hui. Elle est du monde mystique et mythique d'autrefois qui participe du monde du rêve.¹¹⁵

La mère permet donc au poète exilé de retrouver ses racines et elle est un véhicule qui reconduit à l'enfance :

Mère, sois bénie !
 J'entends ta voix quand je suis livré au silence sournois de cette nuit d'Europe
 [...]
 Mère, sois bénie !
 Je me rappelle les jours de mes pères, les soirs de Dylôr
 Cette lumière d'outre-ciel des nuits sur la terre douce au soir.
 [...]
 Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngâ, de Ngâ la poétesse
 [...]
 Au milieu de la cour, le ficus solitaire
 [...]
 Et mon père étendu sur des nattes paisibles, mais grand mais fort mais beau¹¹⁶

Nous voyons bien, à travers ces vers, comment dans un premier temps, la figure de la mère ramène le poète vers son pays puis comment, de cet appel de la terre natale, celui-ci se remémore les images de son enfance de la nourrice au père. L'univers est plongé dans une atmosphère sereine – « douce », « paisibles » – dans lequel les figures sont rassurantes et rattachées à des valeurs chères au poète – « la poétesse », « grand », « fort », « beau » –.

La terre natale est donc liée à l'idée de maternité tout comme la figure de la mère sert de transfuge vers la terre natale. Ainsi, les poètes de la Négritude donnent à la mère une valeur patriotique et elle incarne les valeurs de l'amour – amour de la patrie, amour maternel –, du dévouement, du travail qui leur permet de nourrir leurs enfants et aussi de la souffrance. Dans *Le Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire fait apparaître très furtivement sa mère dans les lignes suivantes :

[...] et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la

¹¹⁵ Léopold Sédar Senghor, cité par Arlette Chemain-Degrange. *Ibid.* : 148.

¹¹⁶ Léopold Sédar Senghor. « À l'appel de la race de Saba », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 57-58.

nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère
pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit.¹¹⁷

Le poète entremêle intimement la nécessité de coudre à celle de manger, marquant par là le sacrifice maternel. Ainsi, les « jambes inlassables » font écho à la « faim inlassable » comme si la mère était destinée à ne jamais s'arrêter, comme si aussi longtemps qu'elle pédale sur sa machine à coudre, la situation serait toujours la même, irrémédiable. La répétition du mot « nuit », cinq fois en quatre lignes, insiste sur la durée de la tâche, interminable qui se poursuit non seulement la nuit mais aussi et surtout toutes les nuits. Elle installe une rengaine entêtante comme un son de sourdine qui se répète tous les jours, tout comme elle rythme le vers. Enfin, l'expression « morsure âpre dans la chair molle » achève le portrait douloureux de la mère en signalant sa fatigue physique et son acharnement malgré les souffrances. Des figures de mère épuisées, nous en trouvons aussi dans *Un piège sans fin* d'Olympe Bhêly-Quenum : « Ma mère se levait, s'étirait, bâillait, les yeux encore lourds de sommeil [...] »¹¹⁸, ou encore plus loin dans le texte, quand la mère se trouve contrainte d'assister aux coups de cravache que le commandant assène à son mari, sans pouvoir exprimer sa souffrance :

Ma mère, déchirée par la douleur, n'eut même pas le droit de crier : les gardes lui
imposèrent le silence et elle était réduite à pleurer sans ouvrir la bouche.¹¹⁹

Chez Tchicaya U Tam'si, nous retrouvons ce thème de la violence perpétrée devant les yeux de la mère impuissante, tout comme les autres personnes assistant à la scène :

j'ai eu des vices
mais ai-je pu
supporter
qu'on batte les enfants
leurs pères et mères
devant les uns les autres¹²⁰

¹¹⁷ Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal ». *Op. cit.* : 18.

¹¹⁸ Olympe Bhêly-Quenum. *Un piège sans fin*. Paris/Dakar : Présence Africaine, 1985 : 27.

¹¹⁹ *Ibid.* : 53.

¹²⁰ Tchicaya U Tam'si. « Contre-destin », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de Brousse* et *À triche-cœur*. *Op. cit.* : 72.

Néanmoins, l'image de la mère telle qu'elle apparaît chez Olympe Bhêly-Quenum et telle qu'elle apparaît chez Tchicaya U Tam'si n'est en rien comparable. Olympe Bhêly-Quenum reprend les valeurs de la Négritude. La description de Mariatou, la mère, est élogieuse :

Ma mère, ma pauvre vieille Mariatou, est aussi une femme du Nord : grande, souple, avec des muscles longs sous sa peau de bois noir bien travaillée, et ses cheveux nattés sur sa petite tête ronde, à la manière des femmes de la région ; ma mère a de jolis yeux noirs dont le blanc est immaculé ; on dit que je ressemble plutôt à elle qu'à mon père, et j'en suis vraiment fier parce qu'elle est belle. J'aimais la contempler.¹²¹

Bien que le portrait laisse transparaître des signes d'usure – « pauvre vieille » et « bien travaillée » – c'est avant tout sur sa beauté que porte l'accent. C'est elle aussi qui maintient le lien avec la terre dans la mesure où elle est la représentante de la vie rurale :

La souriante verdure des céréales s'étalant à perte de vue ajoutait un agrément sans nom à notre ardeur, et la seule idée que, dans quelques mois, nous retournerions dans notre champ pour la récolte, qui s'annonçait très bonne, nous inondait l'âme de bonheur. [...] Ma mère entonnait de sa douce voix une chanson gaie, entraînant, reprise en chœur par mon père et moi [...].¹²²

L'activité de la terre se fait en famille mais c'est la mère qui semble donner l'élan par son chant. Elle harmonise ainsi l'union familiale autour du travail.

Encore une fois, Tchicaya U Tam'si se situe en marge de ces auteurs. Le poète retranscrit à travers son œuvre, l'absence de l'amour maternel dont il a lui-même souffert. Arlette Chemain-Degrange explique par ce fait autobiographique la forte présence de la figure de la prostituée dans les poèmes de Tchicaya U Tam'si¹²³. La mère devient une image blâmée et sale :

¹²¹ Olympe Bhêly-Quenum. *Un piège sans fin*. *Op. cit.* : 12.

¹²² *Ibid.* : 19-20.

¹²³ « Des souvenirs autobiographiques pourraient être à l'origine d'un sentiment de frustration d'amour maternel. C'est pourquoi il se proclame fils naturel d'une prostituée, autre leitmotiv dans son œuvre, contrepoint de la famille-type. » Arlette Chemain-Degrange. *Op. cit.* : 596.

Dans chaque lit on voit
ta mère ivre en rut pouaf ! ¹²⁴

ou encore :

Né de mère inconnue, vénale
Ma faute grandira l'oubli ¹²⁵

Pour extérioriser ce mal-être, Tchicaya U Tam'si transforme la figure de la mère à l'aide de deux systèmes. Le premier consiste à faire de la maternité et plus précisément de l'accouchement un événement monstrueux au sens plein du terme. Dans « L'étrange agonie » – le titre déjà invite à une lecture dramatique –, la femme qui accouche semble exposée aux yeux des autres femmes, portée dans un état presque humiliant :

face dos de face
dix derrières fessus fourchus
de femme de tête debout
derrière ces femmes
couchée une femme en couches
craque son bassin dilate son sexe
toute cette souillure
devant dix autres femmes
dos de face debout
puis qui posent fesse à terre
et qui n'ont ni joie ni peine
l'une d'elle lèche la portée
quelque part entre l'anus et son sexe mâle
un ange halluciné chante
il est né le divin enfant ¹²⁶

Les dix femmes qui assistent à l'accouchement, uniquement présentes par leur derrière, semblent elles-mêmes faire partie de l'acte comme si elles ne faisaient plus qu'une avec la future mère. La description de l'accouchement est elle aussi terrifiante, comme si la

¹²⁴ Tchicaya U Tam'si. « Le mauvais sang ». *Op. cit.* : 22.

¹²⁵ *Ibid.* : 29.

¹²⁶ Tchicaya U Tam'si. « L'étrange agonie », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 122.

femme était sur le point de se disloquer : « craque son bassin », le tout dans un bain de « souillure ». La scène est également bestiale puisque l'enfant n'est qu'une « portée » – ce qui donne d'ailleurs le sentiment que la femme a mis au monde tout un tas de petits êtres au caractère indéfinissable –, cette même portée qui est léchée comme le ferait une femelle avec sa progéniture. Toute la scène est contrastée par la parole de l'ange qui défie l'enfant, bien qu'il soit difficile de savoir quelle valeur donner à cette parole, l'ange étant « halluciné ». Dans un autre passage, la mère met explicitement au monde un monstre :

voici une mère accoucha
d'un enfant à deux têtes¹²⁷

Même dans le cas où il ne s'agirait que de la naissance d'un enfant siamois, cela reste en Afrique, de nos jours encore, une punition de Dieu et une naissance monstrueuse¹²⁸.

Le deuxième procédé développé par Tchicaya U Tam'si pour dévaloriser la figure de la mère consiste à la transformer en être stérile. À plusieurs reprises, l'image de la tombe est utilisée pour définir le ventre féminin. Dans « Chant pour pleurer un combattant », nous lisons :

[...] et je tire dans le blanc des yeux !
Soudain qu'ils soient ceux d'une femme c'est moi qui meurs,
sinon, ouvrir un ventre de femme
c'est ouvrir une tombe
ou la ronde pour une conga* de mutins.¹²⁹

Il y a néanmoins à travers ces vers, l'image d'une stérilité extérieure, liée à une situation de guerre. Ce n'est qu'après coup que le ventre de la femme devient une tombe. Cependant, cette association ne laisse présager que des enfantements sans sens, secs d'amour. L'image se retrouve dans ces autres vers :

Que l'amour maternel
ne reprenne jamais du ventre
le corps qu'il donne du ventre...

¹²⁷ Tchicaya U Tam'si. « Le vol des vampires ». *Ibid.* : 66.

¹²⁸ Nous pouvons lire à ce propos le dernier roman du Guinéen Libar M. Fofana. *L'étrange rêve d'une femme inachevée*. Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2012.

¹²⁹ Tchicaya U Tam'si. « Chant pour pleurer un combattant », in *Le Ventre – Le Pain ou la Cendre*. *Op. cit.* : 35.

Que le cordon ombilical rompu
 le lien soit deux mains nouées
 que l'on dénoue avant l'agonie...
 A quoi bon rêver d'un ventre
 qui soit aussi tombe chaude ? ¹³⁰

Le mal d'amour maternel se devine enfin dans l'expression « bras en berceau vide » que nous trouvons dans « Viatique » :

Une femme aux bras noirs de soleil
 Une femme aux bras en berceau vide me berça
 empoisonna mon âme à n'aimer qu'elle ¹³¹

Arlette Chemain-Degrange étend la symbolique de cette expression à l'image que le poète se fait également de l'Afrique. Cette image, tout comme celle qu'il développe de la femme, vient en toute logique se placer à l'encontre de l'Afrique de la Négritude :

Le poète traite de manière dynamique l'image de la femme, toujours présente dans l'œuvre des poètes de la Négritude. La femme y symbolise l'Afrique éternelle, or pour Tchicaya il n'y a pas d'Afrique éternelle. L'Afrique peut et doit changer. La société évolue et l'image de l'Afrique dans sa permanence est stérile, figée. L'idée de la vacuité du berceau dans la formule « la femme les bras en berceau vide », confirme la stérilité de l'image de la mère Afrique éternelle. ¹³²

D'une certaine manière, la femme-mère de Tchicaya U Tam'si pourrait être celle qui se rapproche le plus des quelques apparitions de la mère dans la littérature surréaliste. Excepté le rapport avec l'image du pays, nous savons que les surréalistes n'accordent que peu de valeur à la mère. Ceci incite évidemment à les éloigner du concept de la Négritude. Les surréalistes rejettent la figure de la mère. Ils considèrent, en effet, que la maternité détourne de l'idée de l'amour « pur », non entravé par les valeurs de la société qui invite à la procréation. C'est chez Michel Leiris, que nous trouvons quelques portraits de mère dont celui, peu flatteur, qui apparaît dans *Haut mal* :

¹³⁰ Tchicaya U Tam'si. « Les corps en friche ». *Ibid.* : 67.

¹³¹ Tchicaya U Tam'si. « Viatique ». *Op. cit.* : 58.

¹³² Arlette Chemain-Degrange, et Roger Chemain. *Op. cit.* : 83.

La mère en noir, mauve, violet – voleuse des nuits – c'est la sorcière dont l'industrie cachée vous met au monde, celle qui vous berce, vous choie, vous met en bière, quand elle n'abandonne pas – ultime joujou – à vos mains qui le posent gentiment au cercueil, son corps recroquevillé.¹³³

L'enfantement est apparenté à l'univers de la production industrielle, image par excellence de la femme corrompue par la société. De plus, la mère se retrouve, tout comme avec Tchicaya U Tam'si rattachée à la mort : « mettre en bière », « cercueil ». Nous trouvons aussi le thème de l'abandon. La mère semble enfanter dans la mort, pour la mort à moins que ce ne soit directement la mort qui ne sort d'elle. Elle est également un être bestial – « La mère, c'est la chienne et l'ogresse, la goule qui hante les songes »¹³⁴ – dont l'accouchement devient une explosion :

La mère – bête en folie – c'est le volcan tumultueux qui vous crache. (Mais le cratère – jetant sa pourpre de cendres, son paquet de laves brûlantes – lui, n'a jamais souri...)¹³⁵

L'imaginaire développé autour de la mère est donc assez proche chez Michel Leiris et chez Tchicaya U Tam'si, même si les raisons de ce rejet ne sont pas similaires et si les métaphores invoquées peuvent varier. Ainsi, Michel Leiris préfère détourner les organes géniteurs – ils deviennent des volcans dont la lave, à la couleur proche du sang, semblent peu propices à donner la vie – tandis que Tchicaya U Tam'si les nomme plus directement.

La femme surréaliste semble plus admirable lorsqu'elle est sans enfant. C'est ce qui ressort du portrait de Maud dans *En joue !* qui ne reflète la vie que parce qu'elle est, en quelque sorte, sans attache, dans tous les cas non conditionnée par la vie conjugale traditionnelle :

Les années, chaque année apportait à Maud un espoir et un désespoir. Elle voulait aimer, elle aimait au hasard, mais personne et tout le monde, sa mère et son mari, son appartement, sa villa [...] que n'aimait-elle pas sinon elle-même ? Elle eut vingt-trois et vingt-cinq ans. Elle n'attendait pas. Elle vivait. [...] Elle n'avait pas d'amant. Elle vivait. Elle n'avait pas d'enfants, elle vivait.¹³⁶

¹³³ Michel Leiris. « La mère », in *Haut mal* suivi de *Autres lanciers*. *Op. cit.* : 94.

¹³⁴ *Ibid.* : 95.

¹³⁵ *Ibid.* : 95.

¹³⁶ Philippe Soupault. *En joue !* *Op. cit.* : 125.

Maud se caractérise par l'amour. Cet amour qu'elle porte en excès défie les lois de la sélection, du choix, de l'emprisonnement. Il est si central dans sa vie qu'il semble du même coup perdre de sa valeur, mettant sur le même plan l'amour qu'elle porte à sa mère et à son mari et ses amours « matériels ». Maud qui aime tout annihile du même coup la notion même d'amour. La description se finit sur la phrase « Elle n'avait pas d'enfants, elle vivait », qui fait de l'enfant, de l'acte de maternité, une entrave à la liberté de vie. Une femme qui met au monde un enfant, est une femme qui ne vit plus, si l'on en croit le discours du narrateur. Le lien de cause à effet est d'autant plus marqué que, contrairement aux phrases précédentes, l'auteur ne sépare plus les deux syntagmes par un point mais par une virgule. Aragon écrira quant à lui : « [...] chassez ces enfants, qui sont une perpétuelle insulte à l'amour ! »¹³⁷

Si les surréalistes rejettent la femme-mère, ils développent son contraire, la femme-enfant. La femme-mère des auteurs africains, nous l'avons vu, figeait le temps dans une période révolue et idéalisée ; la femme-enfant, telle que la conçoit, à l'inverse, André Breton à travers les traits de Mélusine, échappe au temps :

Et sous l'éroulement de ses cheveux dédorés se composent à jamais tous les traits distinctifs de la femme-enfant, de cette variété particulière qui a toujours subjugué les poètes *parce que le temps sur elle n'a pas de prise.*¹³⁸

La femme-enfant est très souvent associée à des figures mythiques, ici Mélusine mais encore plus loin :

Et c'est Balkis aux yeux si longs [...], et c'est Cléopâtre au matin d'Actium, et c'est la jeune sorcière de Michelet au regard de lande et c'est Bettina près d'une cascade [...], et c'est [...] la fée au griffon de Gustave Moreau, et c'est toi.¹³⁹

Tout comme les figures auxquelles elle est comparée, la femme-enfant résiste au temps et paraît intouchable, femme libre par excellence :

La figure de la femme-enfant dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise. Sa complexion

¹³⁷ Louis Aragon. « Entrée des succubes », in *Œuvres romanesques*, 1. *Op. cit.* : 513.

¹³⁸ André Breton. « Arcane 17 : enté d'Ajourns ». *Op. cit.* : 67.

¹³⁹ *Ibid.* : 67.

désarme toutes les rigueurs, à commencer, je ne saurais trop le dire à elle-même, par celles des ans. Même ce qui la frappe l'affermir, l'assouplit, l'affine encore et pour tout dire l'accomplit comme le ciseau d'un sculpteur idéal [...].¹⁴⁰

Elle échappe au temps, à l'usure de la vie comme elle échappe à ses lois et à la logique :

Qui déterminera le processus de ses réactions encore inconnu d'elle-même, de ses volontés sur lesquelles est si hâtivement jeté le voile du caprice ?¹⁴¹

André Breton se laisse charmer par le caractère indéterminé de la femme-enfant qui en fait un être non prévisible, échappant donc aux bienséances liées à la société et à la logique. C'est ce qui lui vaudra son attirance pour Nadja dont le profil coïncide parfaitement avec sa vision de la femme. Nous l'avons vu, ses déambulations dans la ville sont le fruit de sa volonté changeant d'instant en instant, de subits revirements ou de décisions spontanées semblant surgir de nulle part.

Nous pourrions entrapercevoir une femme-enfant dans la poésie de Senghor :

Ils m'ont dit les formes des femmes ainsi que des palmiers, et leur charme de gaze.
Et la plus belle est la fille du Roi des rois, la Reine-Enfant, Reine du Sud ombreux et du Matin en l'an de l'ascension.¹⁴²

Elle se pare, à l'image des autres femmes, de beauté mais elle pourrait également symboliser une Afrique à double temps, à la fois ancrée dans ses traditions – la figure de la Princesse chez Senghor, par exemple renvoie à cette Afrique ancestrale – et orientée vers le futur. Il ne s'agit plus tant dès lors de mettre en avant une femme-enfant que de construire une image de l'Afrique. Dans ces autres vers, nous distinguons un portrait d'enfant se transformant en femme :

Les paupières des écolières sont pétales de roses, les fruits mûrissent à la poitrine
des vierges
Et les hanches des femmes – oh ! douceur – généreusement s'alourdissent.¹⁴³

¹⁴⁰ *Ibid.* : 68.

¹⁴¹ *Ibid.* : 68.

¹⁴² Léopold Sédar Senghor. « Élégie pour la reine de Saba ». *Op. cit.* : 326-327.

¹⁴³ Léopold Sédar Senghor. « Aux soldats négro-américains », in *Œuvre poétique. Op. cit.* : 89.

Encore une fois ce n'est pas l'avènement de la femme-enfant qui est décrit mais bien celui de la femme qui transparait à travers la figure de l'enfant, celui de la femme en devenir. Senghor à l'inverse de Breton cherche donc à instaurer une image de femme mûre, accomplie et responsable de ses actes comme l'impose le statut de Reine.

Femme-enfant ou femme-mère, les poètes s'accordent pour attribuer à la femme le premier rôle dans l'amour. La femme dans les deux cas vient interroger l'autre, l'homme, sur sa solitude, son désir et son amour. Sylvie Cassayre explique ainsi la place de la femme dans l'œuvre de Philippe Soupault :

La femme, le plus fréquemment, bien qu'elle apparaisse peu dans les poèmes de Soupault, est figure de l'absence. L'amour est dessiné dans ses creux plus que dans sa plénitude, dans ses attentes plus que dans ses triomphes. La femme, objet du désir [...] est celle vers qui s'élève le cri du poète ou celle dont le corps absent abandonne l'être au désespoir d'une nuit [...].¹⁴⁴

Cette absence de la femme désirée est une douleur pour le poète. Dans « Georgia », il est en prise à un doute qui le ronge :

j'appelle Georgia
 je crie Georgia
 j'appelle Georgia
 je t'appelle Georgia
 Est-ce que tu viendras Georgia¹⁴⁵

Le poète décline impuissant et inlassable son cri, qui reste sans réponse. Tout dans la structure symbolise un esprit bloqué, qui tourne en rond ne trouvant pas d'échappatoire si ce n'est en la figure de Georgia, si celle-ci daignait ne plus faire l'absente. Le poète, centré sur lui – « je » au début des quatre premiers vers –, n'offre qu'une solution à sa solitude – « appelle » –. Tous ses cris sont tournés vers un seul objectif, « Georgia », qui clôt chaque vers comme le seul écho possible au « je ». Georgia entre dans l'espace d'énonciation dans les deux derniers vers – « t' » et « tu » – tournant l'appel vers un destinataire qui se

¹⁴⁴ Sylvie Cassayre. *Op. cit.* : 278-279.

¹⁴⁵ Philippe Soupault. « Georgia », in *Poèmes et poésies. Op. cit.* : 41.

matérialise dans l'énoncé sans qu'il y ait davantage de résultat. Cette absence est souffrance dans « La proie » :

Le chien qui crie au fond de moi
attend sa proie
et ce n'est que ce souvenir
cette main douce
qui le chasse
Chien perdu
aux yeux sans larmes
que la nuit guette
cette nuit peuplée de cette foule
qui n'est qu'un seul visage ¹⁴⁶

La femme est donc une obsession, elle est ce vers quoi l'homme et le poète se tournent pour apaiser leurs souffrances et pour redécouvrir le monde et se redécouvrir. Claude Abastado écrit à ce propos :

Figure illuminée, illuminante, la femme, objet de l'amour de l'homme, lui renvoie l'image de son désir, de l'inconnu qui est en lui. Elle lui dévoile aussi la clef du monde. ¹⁴⁷

La femme, dans tous ses états – femme-nature, femme-mère ou femme-enfant –, est la voie de l'amour :

Et comme d'une femme, l'abandonnement ravie à la grande force cosmique, à l'Amour qui meut les mondes chantants. ¹⁴⁸

Les surréalistes et les auteurs africains ont tous contribué à perpétuer la tradition de la femme poétique. Reprenant les images traditionnelles des romantiques de la femme et de son lien avec la nature, ils les transforment aussi en les adaptant à leur univers. Les surréalistes se plaisent à fusionner la femme et la nature de sorte que l'une ne puisse plus être délogée de l'autre, que l'une et l'autre se fondent intimement. Les poètes africains associent la femme à

¹⁴⁶ Philippe Soupault. « La proie », in *Poèmes et poésies*. *Op. cit.* : 106.

¹⁴⁷ Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*. *Op. cit.* : 143.

¹⁴⁸ Léopold Sédar Senghor. « Que m'accompagnent kôras et balafong ». *Op. cit.* : 36.

la nature pour mieux porter aux nues leur terre natale. En chantant la femme, c'est l'Afrique qu'ils chantent, l'Afrique en tant que terre-mère, en tant que terre maternelle. C'est pourquoi les images s'entrecroisent de sorte que la terre, la figure de la mère et le pouvoir sensuel de la femme ne semblent parfois ne faire plus qu'un. Tchicaya U Tam'si, aux côtés des surréalistes, décrit la femme-mère mais à l'opposé des surréalistes, il désacralise les femmes en général tandis que ces derniers trouvent dans la femme-enfant, l'image idéale de la femme-liberté. Les accords et désaccords autour de la femme contribueront-ils à occasionner de similaires variations dans l'imaginaire de l'amour poétique ?

c. L'amour

Il n'est plus à prouver que l'amour est au centre de la pensée surréaliste¹⁴⁹. André Breton dans son *Second Manifeste* stipule « que le renoncement à l'amour [...] est un des rares crimes inexpiables qu'un homme doué d'intelligence puisse commettre au cours de sa vie. »¹⁵⁰ L'amour est surréalisme et il fait accéder à la vision surréaliste :

Dans l'amour, par le mécanisme même de l'amour, je découvrais ce que l'absence de l'amour me retenait d'apercevoir. Ce qui dans cette femme au-delà de son image se reformait reprenant cette image, et développant d'elle un monde particulier, le goût, ce goût divin que je connais bien à tout vertige, m'avertissait encore une fois que j'entraais dans cet univers concret, qui est fermé aux passants. L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source, et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée.¹⁵¹

L'amour ouvre sur un univers caché, celui-ci s'exprime à travers la femme, et prend tout son sens dans la fusion de deux êtres. Il rend à l'homme toute sa force de regard, il lui redonne vue sur un monde qui lui avait échappé. L'amour est la réunion, tant cherchée des surréalistes, du réel et du merveilleux¹⁵². Louis Aragon souligne par ailleurs, le lien indissociable qui unit le concept de l'amour à la femme. L'amour surréaliste passe forcément par la rencontre d'un homme et d'une femme. C'est pourquoi de nombreuses particularités

¹⁴⁹ Les nombreuses études sur l'amour et le surréalisme, dont celles d'Alexandrian, *Les libérateurs de l'amour*, de Benayoun, *Erotique du surréalisme*, et de Lio Guidice, *L'amour surréaliste* en sont la preuve.

¹⁵⁰ André Breton. « Second manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 822.

¹⁵¹ Louis Aragon. « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 290-291.

¹⁵² Nous pensons ici à la phrase d'Aragon : « L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux. » dans « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 294.

rencontrées dans le portrait de la femme chez les surréalistes se retrouvent dans leur vision de l'amour. Ainsi, l'amour, tout comme la femme, échappe au temps. « L'amour a toujours le temps. »¹⁵³, écrit André Breton, et de préciser par ailleurs que « l'amour véritable n'est sujet à aucune altération appréciable dans la durée. »¹⁵⁴ Sans doute est-ce parce que l'amour n'est pas sujet au temps, qu'il peut se vivre sans s'en soucier.

Pour les surréalistes tout comme pour les écrivains africains, et plus particulièrement pour Senghor et Tchicaya U Tam'si, d'une certaine façon, l'amour est le fil conducteur de la création poétique même si son orientation varie. André Breton écrit d'ailleurs : « La poésie se fait dans un lit comme l'amour. »¹⁵⁵, résumant ainsi le lien indissociable entre l'amour et la poésie.

L'amour pour la liberté, l'amour-révolte

Les surréalistes attribuent à l'amour le même pouvoir que celui concédé à la femme ou au rêve, c'est-à-dire qu'il est doté d'une force libératrice, et par conséquent salvatrice. André Breton met ainsi sur le même plan l'amour et la liberté, leur donnant la même force, la même valeur et le même pouvoir, le seul pouvoir capable de remettre l'humanité sur la bonne voie :

N'importe, amour et liberté, ces deux conquêtes de la révolte sauveront un jour l'humanité.¹⁵⁶

Nous trouvons, étrangement, chez Tchicaya U Tam'si cette même union entre l'amour et la liberté à deux reprises dans son roman *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* :

L'amour, l'amour. Un parfum de liberté ou la liberté parfumée.¹⁵⁷

L'amour est une liberté suave, sensuelle mais peut-être aussi aérienne, insaisissable voire trompeuse. La « liberté parfumée » pourrait être un leurre, une liberté masquée. Dans ce même roman, il écrit encore :

¹⁵³ André Breton. « L'Immaculée conception ». *Op. cit.* : 874.

¹⁵⁴ André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 721.

¹⁵⁵ André Breton. « Sur la route de San Romano », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 419.

¹⁵⁶ André Breton. « Conférence d'Haïti, II », in *Œuvres complètes*, 3. *Op. cit.* : 231.

¹⁵⁷ Tchicaya U Tam'si. *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. *Op. cit.* : 316.

L'amour, l'amour : le libre cours de la vie.¹⁵⁸

L'amour est le seul élément de la vie qui soit libre, qui n'obéisse à aucune loi fixe. Mais la position de Tchicaya U Tam'si face à l'amour, dans ses poèmes, est souvent confrontée à une impasse, un échec ou une douleur. Les vers suivants prouvent que, de façon plus fréquente, ce poète ne met pas dans l'amour le pouvoir bénéfique que les surréalistes lui attribuent :

L'amour qui soumet désole
l'amour qui libère condamne¹⁵⁹

Au contraire, l'amour devient une véritable fermeture. Qu'il soit lié à la soumission ou à la libération, il ne semble pouvoir mener qu'à des issues fatales : désolation ou condamnation. Le désespoir amoureux de Tchicaya U Tam'si traduit la crise liée à la colonisation, il s'insurge contre cet état de fait, il devient donc presque synonyme de révolte. Arlette Chemain-Degrange arrive à cette conclusion dans sa thèse :

La tristesse du mal-aimé se confond avec le malaise colonial.¹⁶⁰

La déclinaison des vers : « Il n'y a pas d'amour sans lutte de crasses »¹⁶¹, que l'on trouve sous une forme ressemblante mais plus explicitée dans un poème précédent : « donc pas d'amour sans lutte de races / donc pas d'amour sans lutte de crasses »¹⁶² marque l'insistance de ce mal-être propre à Tchicaya U Tam'si qui mêle étroitement l'amour à la haine, le vécu personnel au vécu historique.

L'amour comme symbole du rejet de la colonisation se retrouve aussi par moment dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor. C'est Arlette Chemain-Degrange, toujours, qui propose l'idée suivante :

L'amour est une technique pour oublier la science apprise, les mœurs acquises, une civilisation qu'il dit alors n'être pas la sienne et dont il est artificiellement imprégné.
L'amour est une technique qui lui permet de se détacher de cette influence subie

¹⁵⁸ *Ibid.* : 316.

¹⁵⁹ Tchicaya U Tam'si. « Les corps en friche ». *Op. cit.* : 68.

¹⁶⁰ Arlette Chemain-Degrange. *Op. cit.* : 580.

¹⁶¹ Tchicaya U Tam'si. « Le forçat », in *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À Triche-cœur*. *Op. cit.* : 89.

¹⁶² Tchicaya U Tam'si. « Les lignes de la main ». *Op. cit.* : 83.

pour retrouver son authenticité africaine, c'est-à-dire la pureté morale, l'intégrité et l'intensité des sensations [...]. Au savoir intellectuel, il oppose la connaissance intuitive des forces de la nature et de l'âme de ses frères, à laquelle le prédispose le contact de la Femme Noire, restée le plus près possible de la nature [...].¹⁶³

Néanmoins, il nous semble que cet aspect, chez Senghor doit être atténué, car sa perception même de l'amour est en partie occidentalisée comme nous le verrons par la suite. L'amour comme expression de révolte et comme marque d'opposition est aussi un aspect surréaliste, même si nous perdons évidemment toute volonté de libération de la race. L'amour sous la plume d'Aragon devient rebelle :

Il y a pourtant dans l'amour, dans tout l'amour, qu'il soit cette furie physique, ou ce spectre, ou ce génie de diamant qui me murmure un nom pareil à la fraîcheur, il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage.¹⁶⁴

C'est cette force d'opposition qui permet à l'amour d'influer sur le monde, qui lui donne le pouvoir de changer les choses et de conduire à cette liberté tant cherchée par les surréalistes. André Breton est évidemment le plus prolix sur le sujet. L'amour humain est une aubaine arrivée à l'homme :

[...] la grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde.¹⁶⁵

Seul l'amour a ce pouvoir de régénération comme André Breton le précise par ailleurs :

Il n'est pas de solution hors de l'amour.¹⁶⁶

Mais l'amour ne peut accomplir ce miracle de la libération que s'il est véritable :

¹⁶³ Arlette Chemain-Degrange. *Op. cit.* : 76.

¹⁶⁴ Louis Aragon. « Le paysan de Paris ». *Op. cit.* : 179-180.

¹⁶⁵ André Breton. « Arcane 17 : enté d'ajours ». *Op. cit.* : 62.

¹⁶⁶ André Breton, *Point du jour*. *Op. cit.* : 301.

Seul l'amour au sens où je l'entends – mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour – tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici permettre l'accomplissement du miracle.¹⁶⁷

L'amour-liberté, l'amour-révolte ou même l'amour-miracle ne peut être que selon la conception que chaque auteur se fait de cet état. L'amour surréaliste et l'amour des écrivains africains répondent-ils aux mêmes critères et aux mêmes spécificités ?

L'amour charnel et l'amour spirituel

Les surréalistes innoveront en laissant une place non négligeable dans leurs écrits à l'érotisme, aux plaisirs charnels et sensuels. L'union physique des corps reste néanmoins régie par une règle incontournable qu'est l'amour :

Ce mot : *amour*, auquel les mauvais plaisants se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, toutes les corruptions possibles (amour filial, amour divin, amour de la patrie, etc.), inutile de dire que nous le restituons ici à son sens strict et menaçant d'attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* "dans une âme et dans un corps" qui sont l'âme et le corps de cet être.¹⁶⁸

L'amour surréaliste est un amour total, qui remet sur le même plan l'amour spirituel et l'amour physique mais dénie qu'il y ait rapport physique sans amour. C'est pourquoi nous parlons bien d'amour charnel plus que de sexualité. Cette union de deux corps qui s'aiment, celle d'un homme et d'une femme, permet la rencontre entre l'intériorité et l'extériorité de l'être ; elle permet aussi la fusion avec la nature et l'univers cosmique. L'amour charnel n'est donc pas gratuit mais bien surréaliste, il ouvre à une vision de la surréalité. Cette importance de l'amour physique et de l'érotisme se retrouve particulièrement dans deux textes d'André Breton, à savoir dans le poème « La mort rose »¹⁶⁹ et dans *Immaculée conception*¹⁷⁰. Dans le poème, « La mort rose », le lien physique entre deux êtres se dessine en filigrane sous le sens premier des mots. Le corps n'existe que par fragments : « tes cheveux », « les mains », « les cheveux », « paupières ». Il y est question d'amour, bien que la fusion entre le poète et la

¹⁶⁷ André Breton. « Nadja ». *Op. cit.* : 736.

¹⁶⁸ André Breton. « Second manifeste du surréalisme ». *Op. cit.* : 823.

¹⁶⁹ André Breton. « La mort rose », in *Œuvres complètes*, 2. *Op. cit.* : 63-64.

¹⁷⁰ André Breton, Paul Éluard. « Immaculée conception ». *Op. cit.* : 874-877.

jeune fille, qui passe par le pronom « nous », ne soit perceptible qu'une fois. Le poème évoque néanmoins l'« amour indivisible », peut-être celui que le poète cherche à faire découvrir. Celui qui, bien qu'enrobé de délicatesse – on peut lire les adverbes « tendrement » et « doucement » – semble se définir bien plus par la force des sensations : « précipice », « foudroyer ». Si l'on garde l'idée de lire « La mort rose » comme un poème érotique, certains vers frappent alors aussitôt l'esprit, le conduisant au sens caché de certaines expressions. Ainsi, lorsque le poète écrit : « l'horizon s'entrouvrir », nous pouvons y voir une allusion poétique à l'intimité de la femme, intimité dans laquelle le poète pénétrera : « je m'introduirais dans les tiens pour y sonder la profondeur de tes larmes ». Le poète semble, en réalité, inviter la jeune fille à la découverte de soi, de ses propres sens. C'est pourquoi, celle-ci est « incertaine » et laisse transparaître ses craintes – en même temps que son plaisir ? – dans le « tremblement de [s]a voix ». « La mort rose » est une invitation à découvrir « les parfums défendus », ceux qui marquent une rupture entre l'état d'enfance et celui de femme : « Demain tu mentiras à ta propre jeunesse ».

L'Immaculée conception est un texte moins constitué de détours. Ce texte pose comme postulat que l'amour « implique le baiser, l'étreinte [...] »¹⁷¹ ; ce qui rattache, de nouveau, l'amour surréaliste à la rencontre des corps. Cette rencontre, André Breton la décrit comme une exploration du corps de l'autre, qui se fait du bout des lèvres :

La langue dessine les lèvres, joint les yeux, dresse les seins, creuse les aisselles, ouvre la fenêtre ; la bouche attire la chair de toutes ses forces, elle sombre dans un baiser errant, elle remplace la bouche qu'elle a prise, c'est le mélange du jour et de la nuit. Les bras et les cuisses de l'homme sont liés aux bras et aux cuisses de la femme, le vent se mêle à la fumée, les mains prennent l'empreinte des désirs.¹⁷²

Nous retrouvons par ailleurs le thème de la fusion qui rend inséparables les deux corps. Dans la suite de cette partie consacrée à l'amour, André Breton détaille trente-deux positions pour lesquelles il crée des noms plus ou moins romantiques, parmi ceux-ci : « la cédille », « le pare-brise », « le lynx » ou encore « l'aurore boréale »¹⁷³. Nous le voyons, l'amour est à la fois ancré dans la réalité la plus pragmatique, tout comme dans l'univers cosmique ou l'imaginaire fantastique et poétique.

¹⁷¹ *Ibid.* : 874.

¹⁷² *Ibid.* : 874.

¹⁷³ *Ibid.* : 875-877.

Si l'amour charnel, le désir et le plaisir du corps sont mis en avant chez les surréalistes, il serait quelque peu manichéen et simpliste de vouloir établir une opposition catégorique entre les surréalistes français et les écrivains noirs en parlant d'amour physique pour les uns et d'amour spirituel pour les autres. Nous l'avons vu, André Breton ne sépare pas le physique de l'âme. Quant à la sexualité, elle s'exprime également dans le corpus africain mais à des degrés moindres et d'une autre manière. Léopold Sédar Senghor lui-même, fait parfois référence au sexe, par le biais des métaphores, comme dans « Élégie de Minuit » :

Je suis l'Amant et la locomotive au piston bien huilé.¹⁷⁴

Le vers pourrait presque faire écho aux mots d'André Breton qui pense l'amour dans « l'âme et dans le corps ». Senghor, en parlant d'Amant, avec une majuscule, en fait une identité sacrée, comme l'Amour, celui qui est pur, en somme l'âme. Quant à la locomotive, elle renvoie à la chair et très clairement à la sexualité. Les plaisirs de l'âme et ceux du corps se trouvent donc réunis, inséparables comme le marque la conjonction de coordination « et » qui lie les deux identités de l'Amant. Dans ce même poème, il écrit d'ailleurs :

Le sexe est une antenne au centre du multiple, où s'échangent des messages fulgurants.¹⁷⁵

Ce vers pourrait être la preuve que l'amour de l'esprit n'est pas le seul valorisé par le poète sénégalais, bien que la critique s'évertue davantage à parler de sa passion pour l'amour courtois. Ce seul vers suffit à le rapprocher aussi de la conception surréaliste de l'amour. La sexualité est un véhicule vers une perception accrue, comme si l'être devenait pendant un temps, même très court, le réseau des communications du monde. La sexualité est un acte d'échange, un point de réunion de toutes les informations qui nous entourent.

Dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si, nous trouvons les thèmes de la sexualité et de la jouissance parés des mêmes atours négatifs que l'amour. Dans « L'étrange agonie », le poète fait état d'un rapport sexuel pour le moins repoussant :

puis
une pucelle idiote m'ouvrit son sexe

¹⁷⁴ Léopold Sédar Senghor. « Élégie de minuit ». *Op. cit.* : 199.

¹⁷⁵ *Ibid.* : 199.

pour pisser sur ma douleur déjà purulente
 dieu seul sait comme j'ai joui ¹⁷⁶

L'acte sexuel est associé au mépris – « idiotie » –, à la souillure – « pisser », « purulente » –. Ce dernier terme fait aussi écho à la souffrance aux côtés de : « douleur ». Il semble que ce n'est que dans cette bassesse que la sexualité puisse apporter la jouissance, comme si elle était une punition, ou le seul moyen de se sentir en vie. Même dans les vers qui invitent Madame Cunégonde à exacerber sa sensualité, il est possible de lire une pointe d'amertume :

Madame Cunégonde
 prenez cette pêche
 comme vous me preniez
 quand j'étais lové en vous
 vous aux bras en cratère, en pâmoison ! ¹⁷⁷

Ce n'est en effet qu'au dernier vers, que jaillit l'image du gouffre accompagnée de celle de la violence. Les bras censés être accueillants se transforment en un cratère dont l'image d'engloutissement et de danger ne peut que frapper le lecteur, qui, au vu des premiers vers, pourrait s'attendre à une comparaison plus douce.

Dans tous les cas, nous voyons que cette sexualité ne peut être mise sur le même plan que celle écrite par les surréalistes, car jamais Tchicaya U Tam'si ne place comme cadre incontournable à la sexualité, l'amour. Si Léopold Sédar Senghor lie, comme les surréalistes, l'amour pur – mais encore s'agit-il de la même conception de l'amour pur ? – et l'amour charnel, il n'en reste pas moins que l'acte sexuel en lui-même est perçu dans sa grandeur parce qu'il permet une communication plus prolifique.

Néanmoins, lorsqu'il est question d'amour chez les auteurs africains, il est plus souvent fait allusion à un amour spirituel ou platonique, tout au moins, à un amour où le rapport physique n'est pas nécessairement mis en avant – juste quelques vers dans toute l'œuvre poétique de Senghor –. Nous pourrions presque parler d'un amour « utilitaire », d'un amour dont la finalité dépasse le simple lien entre deux individus. L'amour senghorien est très empreint de l'influence de l'amour courtois ou du *fin'amor*. Senghor s'inspire des

¹⁷⁶ Tchicaya U Tam'si. « L'étrange agonie ». *Op. cit.* : 121.

¹⁷⁷ Tchicaya U Tam'si. « Comme à Montségur ! », in *Le Ventre – Le Pain ou la Cendre*. *Op. cit.* : 45.

troubadours¹⁷⁸, dont l'intérêt se justifie selon Tati Loutard par leurs similitudes avec les griots africains :

La poésie des troubadours devait intéresser Senghor au moins à un double point de vue : d'une part, elle lui rappelait sous sa forme de « poèmes-chants » celle des griots de son pays natal ; d'autre part, elle correspond à son tempérament sentimental et lyrique.¹⁷⁹

L'amour courtois est un amour lié à la noblesse – celle du cœur précise Tati Loutard, car « la noblesse de cœur est différente de la noblesse de sang ou de naissance »¹⁸⁰ – ; il permet, par cette élévation de l'esprit et ce lien avec la pureté, de se rapprocher de l'amour divin. Dès lors nous pouvons déjà dissocier la notion d'amour pur pour Senghor, qui est amour divin, de celle des surréalistes pour qui il consiste en le dévouement pour une seule personne et ce, hors des finalités sociales – famille et religion entre autres –. Dans « Chants pour Signare », nous retrouvons le thème de l'église, lieu de rencontre de prédilection dans les chants d'amour courtois :

Sa voix me frôle d'un léger coup d'aile, qui va zézayant et je dis
« C'est bien Signare ! » J'ai vu le soleil se coucher dans les yeux bleus d'une
négresse blonde.
A Sèvres-Babylone ou Balangar, ambre et gongo*, son parfum proche m'a parlé.
Hier à l'église à l'Angélus, ont brillé ses yeux cierges mordorant
Sa peau de bronze. Mon Dieu ! Mon Dieu ! mais pourquoi m'arracher mes sens
païens qui crient ?¹⁸¹

Cette magnifique Signare qui est associée au cadre de l'Église est comme une apparition. Son enveloppe corporelle – « yeux bleus », « négresse blonde », « peau de bronze » – mêle la beauté des femmes noires à celle communément attribuée aux anges – blonds aux yeux bleus –. Par ailleurs, sa voix, qui est le premier élément remarqué par le poète comme il aurait entendu la voix de Dieu ou d'un messager de Dieu, est associée à une « aile », l'aile de l'ange ? Ses yeux, de surcroît, ne sont pas que bleus, ils sont aussi à l'image

¹⁷⁸ Il écrit à ce propos dans sa post-face à *Éthiopiennes* : « [...] j'ai beaucoup lu, des troubadours à Paul Claudel. Et beaucoup imité. », *Oeuvre poétique*. *Op. cit.* : 157.

¹⁷⁹ Jean-Baptiste Tati Loutard. « Senghor et le 'fin'amor' », in *Libres mélanges : Littérature et destins littéraires*. *Op. cit.* : 14.

¹⁸⁰ *Ibid.* : 14-15.

¹⁸¹ Léopold Sédar Senghor. « Chants pour Signare ». *Op. cit.* : 189.

des « cierges ». Enfin, pour accentuer son caractère vaporeux, voire volatile et mystique, le poète est en prise avec l'odeur de son parfum qui agit sur lui comme une voix : « son parfum proche m'a parlé ». Tout en elle, donc, tend à rapprocher de l'amour divin puisqu'elle est elle-même une figure qui s'en rapproche, mi-ange, mi-femme ; tout son être émet des signes et se confond avec l'univers de l'église. Dans « Nocturnes », nous retrouvons cette importance des yeux comme espace de liaison entre le monde terrestre et le monde divin :

Et je paîtraï les songes calmes des sauriens, et sorcier aux yeux d'outre-monde
Contemplerai les choses éternelles dans l'altitude de tes yeux. ¹⁸²

Amour physique et amour spirituel, l'un n'excluant pas l'autre, amour-union, amour-divorce ou amour-réunion, toutes ces formes d'amour semblent conduire à un point commun indéniable, l'amour et la mort sont intimement liés. Il suffit pour s'en convaincre, de se remémorer le titre du poème d'André Breton « La mort rose ». Se rapprocher de Dieu, n'est-ce pas aussi se rapprocher de la mort puisque, dans la croyance, Dieu donne la vie tout comme il la retire.

L'amour et la mort

Nous avons vu, dans « Le rêve raconté à André Breton », comment Olympe Bhély-Quenum faisait découvrir au jeune Codjo les plaisirs du corps en même temps qu'il explorait le monde des morts. L'amour, qu'il soit charnel ou spirituel, qu'il soit révolte ou pureté est une voie qui mène à la mort.

Il est certain, que Tchicaya U Tam'si qui associe tant l'amour à la douleur, qui vit l'amour comme une trahison¹⁸³, comme une impasse, un sentiment stérile, trouve dans cette union de l'amour et de la mort, l'expression la plus fidèle à ses pensées. L'amour devient amour-sentence, il s'annonce comme une peine de mort :

Qui est digne d'amour est digne de mort lente ¹⁸⁴

Il est un poison : « L'amour au goût de houx » ¹⁸⁵ qui ne peut que conduire à la mort :

¹⁸² *Ibid.* : 188.

¹⁸³ « Le Christ ne vaut qu'une messe / l'amour qu'une trahison », Tchicaya U Tam'si, « L'Obole », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. *Op. cit.* : 68.

¹⁸⁴ Tchicaya U Tam'si. « Au sommaire d'une passion ». *Op. cit.* : 43.

L'amour désole.
 L'amour tue.
 L'amour s'en va.¹⁸⁶

L'amour se fait aussi présage de mort sous la plume d'André Breton. Il est plus exactement son double :

Amour, seul amour qui soit, amour charnel, je t'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer
 ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle.¹⁸⁷

L'amour surréaliste ne semble tirer toute sa puissance que de cette « force noire »¹⁸⁸ à laquelle il est rattaché. Cette force noire est à double tranchant dans l'œuvre poétique de Senghor. C'est elle qui semble rendre immortel le Guerrier :

- Je meurs et renaiss comme je le veux. Mon amour est miracle.¹⁸⁹

La seule arme que le Guerrier possède est donc l'amour qui lui permet de défier la mort, qui lui donne la force de surpasser les limites qui séparent la vie et la mort. Mais c'est aussi elle qui pousse l'amour à son point extrême qui est le décès. Ainsi Chaka déclare pour se justifier du meurtre de sa fiancée Nolivé :

Je ne l'aurais pas tuée si moins aimée.¹⁹⁰

La mort dans l'amour semble être une solution ultime, la seule possible à l'instant où elle apparaît.

¹⁸⁵ Tchicaya U Tam'si. « Chanson 1 », in *Arc musical* précédé de *Épitomé*. *Op. cit.* : 127.

¹⁸⁶ Tchicaya U Tam'si. « Le trésor ». *Op. cit.* : 18.

¹⁸⁷ André Breton. « L'Amour fou ». *Op. cit.* : 744.

¹⁸⁸ Nous reprenons l'expression de Claude Abastado dans son *Introduction au surréalisme* : « [...] l'amour sublime, tel qu'il s'exalte dans la poésie surréaliste, tendrait à se désincarner, à se figer en abstractions s'il cessait d'exprimer aussi les forces noires ». *Op. cit.* : 144. Dans cette citation, Claude Abastado semble vouloir signifier que l'amour surréaliste ne se conçoit que s'il est entier, c'est-à-dire à la fois constructeur, voire reconstruteur, et destructeur. En somme, l'amour surréaliste réunit, une fois de plus, les opposés en cessant de se situer d'un seul côté de la frontière. L'amour se nourrit de ces deux forces : forces positives et forces négatives.

¹⁸⁹ Léopold Sédar Senghor. « Élégie des Saudades ». *Op. cit.* : 206.

¹⁹⁰ Léopold Sédar Senghor. « Chaka ». *Op. cit.* : 121.

Une sorte de superstition prédestine l'amour à la mort comme deux amants. Michel Leiris exprime ce qui lui semble unir ces deux réalités :

J'en arrive à penser que l'amour et la mort – engendrer et se défaire, ce qui revient au même – sont pour moi choses si proches que tout idée de joie charnelle ne me touche qu'accompagnée d'une terreur superstitieuse, comme si les gestes de l'amour, en même temps qu'ils amènent ma vie en son point le plus intense, ne devaient que me porter malheur.¹⁹¹

La construction, ou plus exactement la création qui passe par l'amour – création artistique aussi bien que création de nouveaux champs de communication et de perception – ne peut être que liée à l'idée de la mort dans la mesure où elle nécessite la destruction du préconstruit, des repères prédéfinis, pour permettre la naissance de nouvelles grilles d'interprétation de soi, de l'autre et du monde. Ce concept est hautement surréaliste, il est même peut-être la plus claire explication de la place accordée par le mouvement qui n'a de cesse de valoriser le pouvoir régénérant et créateur de l'amour. Pouvoir qui ne peut s'exercer que par la démolition des vérités jusqu'alors imposées. L'idée du plaisir physique uniquement possible dans la peur, dans l'approche de la souffrance n'est pas sans rappeler non plus, le tableau que Tchicaya U Tam'si dressait de cette jouissance mêlée à la douleur. Michel Leiris, avec ces quelques mots, semble pouvoir jeter un trait d'union entre deux écritures de l'amour, celle des surréalistes basée sur le plaisir et l'accession au sens véritable, originel de l'univers et celle des écrivains noirs où l'amour mène à cette seule issue qu'est la mort.

Le traitement poétique de l'amour révèle de nouveau des divergences entre les surréalistes et les écrivains africains mais plus encore entre les différents auteurs. L'amour est un sentiment subjectif même s'il est possible de déterminer quelques grandes conceptions communes. L'amour est un état qui libère les carcans de l'être, qui redéfinit les contours de son univers et réinvente les règles qui le régissent. Il est donc perçu comme indispensable, incontournable pour accéder à la pensée surréaliste, incontournable aussi pour Senghor pour accéder à l'amour pur, celui qui rapproche de l'amour divin. Néanmoins, on le trouve peu dans l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum, axée principalement sur les idéaux traditionnels au Bénin, et peu également dans les premiers poèmes de Césaire. Tchicaya U Tam'si fait, une fois de plus, état de sa marginalité sur la question. L'amour devient une désolation ; il ne

¹⁹¹ Michel Leiris. *L'âge d'homme*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1939 : 27.

permet pas, contrairement à ce que l'on trouve chez les autres poètes, d'atteindre une solution, d'accéder à une résolution de son mal-être ou de ses difficultés. Plus encore, il en est la source. L'amour u tam'sien est handicapé parce que vidé de ce qui en fait sa force, sa substance. L'amour réconcilie néanmoins tous nos auteurs dans sa conception ambivalente : à la fois symbole de la vie, voire de la résurrection, il est aussi intimement lié à la mort. Ainsi tout s'achève par l'amour.

Si les écrivains noirs étaient surréalistes, au sens français, littéraire et strict du terme, l'imaginaire poétique serait très probablement marqué par les mêmes grandes lignes que celui des surréalistes français. Leurs œuvres accorderaient une place notable au rêve, à la femme et à l'amour. Or, nous l'avons vu, ces thèmes, s'ils apparaissent, ne sont pas forcément prédominants – Césaire et Olympe Bhêly-Quenum parlent peu de l'amour, le rêve n'est pas non plus un axe de préoccupation considérable dans le corpus africain –. Lorsqu'ils surgissent dans les poèmes ou les romans et nouvelles, ils dévient du chemin surréaliste. Le rêve, sur un plan purement sociologique, déjà, ne peut être traité ni même perçu de la même manière entre des Européens qui en reconstituent la valeur et s'intéressent bien plus à sa forme qu'à son contenu et des Africains pour qui toute la force du rêve s'inscrit dans le message et non dans sa construction, nous pourrions presque dire dans sa syntaxe. C'est encore les données sociologiques qui seront à l'origine de bifurcations sur la figure de la femme. Sa place dans la société européenne et dans la société africaine n'est pas la même, sa symbolique et sa valeur non plus, pas plus que son histoire littéraire n'est identifiable. Enfin l'amour, concept universel et où les similitudes pourraient être les plus frappantes, d'autant plus que Senghor laisse ici transparaître une forte influence de la littérature européenne, prend malgré tout des directions variables, des expressions et des matérialisations différentes. De cette interrogation sur l'imaginaire poétique nous pourrions tirer une hypothèse sur les limites du surréalisme africain, perçu en parallèle avec le surréalisme français. En effet, les similitudes perçues entre les deux écritures ne peuvent être considérées que sur le plan stylistique et ne paraissent pas même résister à une étude approfondie. Les auteurs africains instaurent un imaginaire poétique qui leur est propre et dont les codes ne sont définis que par leur(s) culture(s), leur mixité tirant partie aussi bien de leurs traditions que de celles de la littérature européenne afin de créer une écriture spécifique, dont ils sont les seuls maîtres.

Comparer les positions poétiques, linguistiques et thématiques des auteurs français et des auteurs africains ne s'est pas révélé infructueux. Une telle étude a permis de mettre au jour, plus encore que les parties précédentes, l'importance de la part ethnologique, sociologique et historique – histoire politique et histoire littéraire – dans la construction d'une poétique. Il serait faux de dire, que dans cette partie de notre étude, tout oppose surréalistes français et écrivains noirs. Des points d'accord ont été montrés, notamment sur l'importance de la poésie, le pouvoir d'action des mots ou encore sur la nécessité de reconsidérer l'espace et le temps, de les subjectiver. Néanmoins, même dans ces points de rencontre, nous notons que les motivations ou les voies suivies se différencient bien souvent. Si nous voulions généraliser en une grande ligne, au vue de cette partie, ce qui empêche les écrivains noirs d'être surréalistes, au même titre qu'André Breton, c'est qu'ils s'inscrivent très largement dans la continuité de leurs traditions et de leurs cultures – il faudrait peut-être faire de Tchicaya U Tam'si un cas presque à part qui, tout en faisant valoir ses origines congolaises, semble chercher à se démarquer de la tendance de la Négritude –. Les surréalistes, quant à eux, n'ont de cesse, comme nous l'avons maintes fois répété, de se définir dans un mouvement de rupture : rupture avec les codes bourgeois de leur société, rupture avec les conventions de l'écriture classique, rupture aussi avec la notion de public, et peut-être du même coup avec la notion de littérature – peut-il y avoir littérature sans lecteurs ? –. Tandis que chacun des auteurs africains, à leur manière et de façon plus ou moins prononcée, a le souci de la diffusion de son identité, qui est celle aussi de ses compatriotes. Il ne nous restera dès lors plus qu'à répondre à cette question à la fois simple et polémique, à la fois unique et plurielle : qu'est-ce que le(s) surréalisme(s) africain(s) ?

Conclusion

On pourrait se demander s'il était nécessaire et indispensable de passer par l'étude du mouvement surréaliste français pour répondre à la question de la définition du (ou des) surréalisme(s) africain(s). Mais l'axe de notre thèse a été la conviction que l'étude comparée entre le mouvement français et l'écriture des auteurs africains, dont le style a pu être associé au surréalisme d'une façon ou d'une autre, permet de mieux rendre compte des spécificités de ce qui peut être appelé « surréalisme africain ». Cette étude se justifie aussi parce qu'il n'existe pas de littérature écrite qui se construise totalement de manière autonome et indépendante comme le rappelle Basile-Juléat Fouda :

La littérature créative n'est pas de tout repos. Car pour un homme, créer dans la virginité indéflorable relève du défi insurmontable. L'on est homme d'un temps et d'un espace précis dont on subit les multiples influences.¹

La notion d'influence se trouve au cœur de notre étude. Mais de quels types d'influences parlons-nous ? Et comment l'évaluer ? Nous nous sommes posée ces questions durant notre travail. Dans un premier temps, nous avons dû regarder du côté des influences littéraires des auteurs de notre corpus, pour déterminer la place occupée par le mouvement surréaliste dans les lectures des écrivains africains. S'il s'est avéré que Césaire, Senghor, Bhêly-Quenum et U Tam'si avaient tous les quatre lus des textes surréalistes, ce qui nous a le plus frappé et interrogé, ce sont les références littéraires communes entre les écrivains du Surréalisme français et certains de ces auteurs noirs. Parmi celles-ci, l'incontournable Rimbaud dont on sait l'importance qu'a jouée son œuvre poétique dans les orientations du mouvement surréaliste et dont le rôle n'a pas été moindre dans la formation du style de poètes comme Césaire, Senghor et U Tam'si. Comment déterminer alors avec exactitude la part d'influence due aux lectures surréalistes et celle due à Rimbaud, par exemple. Il faut dès lors prendre en compte l'influence du Surréalisme, non plus seulement en tant que réseau d'œuvres littéraires, mais aussi en tant que mouvement. Et encore, ce n'est pas tant le

¹ Basile-Juléat Fouda. *Sur l'esthétique littéraire négro-africaine*. Paris : L'Harmattan, coll. « Pensée Africaine », 2008 : 49.

mouvement dans son intégralité qui va avoir une influence significative sur les auteurs noirs que des personnalités spécifiques au sein du Surréalisme. Il ne s'agit donc pas de prendre en compte l'influence du Surréalisme ni celle des surréalistes mais bien plus l'influence d'un surréaliste, une influence qui se mesure au cas par cas et qui prouve d'ailleurs que le « surréalisme africain » ne peut pas être vu qu'au travers du mouvement français. En effet, le « surréalisme africain » ne concerne pas uniquement les auteurs de notre corpus mais aussi des écrivains anglophones dont l'écriture invite au rapprochement avec le surréalisme. Nous pensons entre autres à des auteurs tels que Dambudzo Marechera ou Amos Tutuola. À l'échelle des individus, donc, nous avons noté des interactions non négligeables, surtout entre André Breton et Aimé Césaire ou Olympe Bhély-Quenum, mais qui concernent bien plus le contexte de l'écriture (édition, conseils...) que l'écriture elle-même, même si nous avons pu noter une influence stylistique plus marquée dans *Les Armes miraculeuses* d'Aimé Césaire. En parlant d'influence, il faut également prendre en compte une autre dimension qui est celle du temps. En effet, on sait qu'entre 1920 et 1950, période durant laquelle s'échelonne l'arrivée à Paris de nos différents auteurs noirs, le mouvement français ne peut avoir opéré le même impact, car son statut et sa vitalité ne sont pas les mêmes à ses débuts fleurissants qu'à l'après-guerre lorsque le mouvement est en reconstruction. L'idée du surréalisme qui parcourt les œuvres africaines et antillaises, et ce, sur des décennies – et qui perdure encore aujourd'hui, d'autant plus que le terme a été galvaudé – ne peut donc pas être que le fruit d'une influence du mouvement.

Après cela, on pourrait avoir tendance à décréter que le Surréalisme français doit finalement être dissocié de la notion de « surréalisme africain ». Ce serait pourtant faire l'impasse sur les dialogues entre tous les auteurs du corpus, et que nous avons étudiés, et la terminologie utilisée par les auteurs africains eux-mêmes et tout particulièrement par Senghor. En effet, comment justifier la détermination « surréalisme négro-africain » qu'il utilise et les nombreuses allusions aux textes théoriques d'André Breton, si ce n'est en émettant l'idée que le mouvement a eu une forme d'influence ? Bien que Senghor rejette fermement la part du mouvement surréaliste dans la conception du surréalisme en Afrique, force lui serait bien de reconnaître que sa connaissance du mouvement français a sans doute contribué et aidé à poser puis à définir le « surréalisme négro-africain ». D'ailleurs, se positionner à l'encontre d'une idéologie préexistante, c'est déjà reconnaître une forme d'influence, l'exclusion ne pouvant s'opérer et être valable et justifiée qu'après assimilation. L'influence surréaliste pourrait donc se concevoir selon une approche différente de celle que nous avons envisagée au départ de

notre thèse. Nous pensions alors que le Surréalisme français aurait pu être à l'origine d'une mouvance africaine, marquée par le réinvestissement des codes du mouvement français au sein d'une écriture singulière. En réalité, il faut voir les choses sous un autre angle et émettre un autre point de départ : le Surréalisme français a pu contribuer à nourrir, à enrichir et à matérialiser dans l'écriture, à l'aide d'outils linguistiques, une forme de pensée préexistante dans les cultures africaines. Si influence surréaliste, il y a eu, c'est alors dans cette optique qu'il faut la percevoir. Basile-Juléat Fouda a écrit, dans son *Esthétique littéraire négro-africaine*, une autre phrase qui synthétise parfaitement notre pensée :

Même s'ils utilisent la même langue, l'écrivain français et l'écrivain camerounais sont insuperposables parce que leurs aires culturelles ne sont pas identiques. [...] *L'histoire des littératures ne peut donc être qu'une confrontation de quelques formes éminentes dans lesquelles la pensée universelle est venue prendre des valeurs locales.*²

Le cas des Camerounais, qui préoccupent ici Basile-Juléat Fouda, est généralisable à nos auteurs, tous francophones. Tous nos auteurs, qu'ils soient sénégalais, congolais, béninois, martiniquais ou français, semblent utiliser une langue commune, non pas tant le français mais la langue surréaliste ce qui tend à les rapprocher. Mais cette langue, parce que tous viennent d'univers et de cultures différents, se rencontre pour mieux se séparer. C'est pourquoi nous entrons ensuite dans une seconde approche qui partant du postulat qu'il existe une forme de pensée et d'écriture universelle – rappelons qu'Olympe Bhély-Quenum conçoit le surréalisme comme universel – nous conduit finalement à observer les points de divergence. Il ne s'agit pas tant d'opposer les auteurs mais plutôt d'en souligner la spécificité. Et c'est ce à quoi nous avons été contraints de nous soumettre en constatant que l'opposition établie au départ, qui plaçait les surréalistes français d'un côté et les écrivains noirs de l'autre, n'a cessé de se rompre et de se dissoudre tout au long de notre étude. Par conséquent, nous avons dû revoir à plusieurs occasions les parentés et les divergences, rassemblant parfois un écrivain noir aux côtés d'un ou plusieurs surréalistes français et inversement.

Notre étude ne pouvant prendre en considération tous les écrivains surréalistes pas plus que tous les écrivains africains francophones des années 20 jusqu'aux années 50, nous avons mis en parallèle plus que deux « mouvements », un échantillon d'écrivains tant et si

² *Ibid.* : 49.

bien que cette mise en singularité implique un bilan au cas par cas avant de pouvoir passer à la généralisation de ces constatations.

Nous pouvons synthétiser ainsi les rapports des quatre écrivains noirs de notre corpus au surréalisme. Aimé Césaire est sans aucun doute le plus marqué par le mouvement français, et plus particulièrement par André Breton, qu'il a fréquenté avec sa femme Suzanne. Il ne se cache pas les influences que le mouvement a pu avoir sur son œuvre en le poussant plus loin dans les voies qu'il avait déjà commencé à emprunter. En effet, Césaire est en quelque sorte surréaliste avant l'heure. Ainsi, dans les poèmes de Césaire, André Breton découvre une œuvre déjà marquée par tous les codes du surréalisme. Preuve, encore une fois, qu'il existe en territoire africain et dans sa diaspora une forme de pensée que l'on pourrait qualifier de « pré-surréaliste ».

En revanche, avec Senghor, les rapports s'inversent. En effet, Senghor a tendance à projeter dans ce qui existe son esthétique ou son Afrique. Nous l'avons vu, New York le charmait dans sa dimension nègre, tout comme le Surréalisme l'intéresse dans ce qu'il y a de négro-africain empreint en lui. Ce n'est plus tant Senghor qui est alors surréaliste, ni même « pré-surréaliste » mais le Surréalisme qui est, en partie et toute mesure gardée, négro-africain.

Tchicaya U Tam'si s'est révélé être un cas intéressant car, même si nous ne relevons pas de lien direct avec les surréalistes français, il est peut-être celui des quatre écrivains noirs dont le comportement littéraire est le plus proche des surréalistes. Son écriture poétique – nous excluons ici les romans et les pièces de théâtre – se joue littéralement des convenances en brisant les formes classiques de la poésie et en poussant à leur extrême les jeux phoniques et phonétiques, et en se positionnant à contre-courant des topoï construits par les auteurs de la Négritude. Il rompt, par exemple, avec l'image de la femme-mère, sans pour autant s'associer à l'imaginaire surréaliste. Il rompt, du même coup avec l'image de l'Afrique, terre patrie accueillante et réconfortante pour créer une nouvelle terre d'accueil : le Congo mais dont la valeur idyllique a été remplacée par le désespoir et par le cynisme blessé du poète congolais.

Olympe Bhêly-Quenum, quant à lui, est dans une position plus discrète. Mais son apport pour le résultat de notre recherche n'en sera que plus important. Son contact avec André Breton a certes joué un rôle non négligeable pour la carrière d'écrivain du romancier mais ne peut pas être considéré comme suffisant pour qu'on envisage une influence d'ordre stylistique. Une telle constatation pousse à s'interroger sur ce qui est surréaliste dans l'œuvre

d'Olympe Bhêly-Quenum, alors qu'on sait pertinemment que cette part là ne pourra pas être attribuée à l'influence du mouvement parisien.

Pour cerner le « surréalisme africain », il nous faut donc commencer par déterminer les similitudes mais surtout les différences majeures entre l'écriture du mouvement surréaliste et l'écriture des écrivains noirs, déterminer aussi les divergences sur les approches esthétiques et éthiques.

La première distinction fondamentale oppose d'un côté le Surréalisme français qui se conçoit en tant que mouvement organisé autour d'un groupe, de valeurs et de l'autre côté le « surréalisme africain », qui se conçoit davantage comme la caractéristique d'une idéologie traditionnelle. Le Surréalisme français est donc très fortement ancré dans une temporalité délimitée, même si l'on peut trouver encore de nos jours des artistes qui se revendiquent du Surréalisme, tandis que le « surréalisme africain » est un concept atemporel qui constitue l'essence des cultures africaines. Cette première distinction en appelle une autre qui découle logiquement de cette première constatation. Le « surréalisme africain » est marqué par son ancrage dans la continuité des traditions ce qui ne peut que l'éloigner de l'idéologie mise en place par le mouvement surréaliste français dont toute l'œuvre et le comportement semblent s'inscrire en rupture avec les valeurs, les traditions et les codes préexistants.

Le positionnement par rapport au préexistant fait encore office de divergence. En effet, les surréalistes français doivent choisir de s'inscrire dans la continuité ou en rupture, sur le plan littéraire, par rapport à des codes, des imaginaires, des topoï déjà construits par un passé littéraire écrit long de plusieurs siècles. Quant à eux, les écrivains africains doivent inventer et créer une écriture africaine ou nationale, notamment Senghor et Césaire. Nous parlons bien de l'écriture car on sait maintenant que les sociétés africaines sont fortement nourries par une littérature orale très prolifique. Ce qui nous invite à préciser que ces auteurs ne partent pas d'une terre totalement vierge en ce qui concerne l'imagination et les modèles. Ils ont lu les auteurs français classiques, ils connaissent aussi les récits oraux qui marquent leur culture traditionnelle africaine. Mais en regard de cette double substance littéraire, il leur faut en construire une troisième qui posera les premières caractéristiques de la littérature négro-africaine écrite.

Avant de conclure sur un bilan d'ordre plus stylistique, notons d'abord que le mouvement surréaliste français et les écrivains noirs n'entretiennent pas le même rapport à la question de la réception de leur œuvre. De toute évidence, le rapport au public est, avec une certaine logique, bien plus important pour les auteurs de nationalité africaine ou antillaise que

pour les surréalistes français. Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Olympe Bhély-Quenum et même Tchicaya U Tam'si écrivent leurs cultures et écrivent pour leur peuple. Il y a dans leur écriture la présence d'un très fort engagement qui est celui de faire valoir et de faire exister dans le monde littéraire leurs voix qui se doublent de celles de leurs sociétés comme le prouve d'ailleurs leur passage de la poésie au théâtre – pour Tchicaya U Tam'si et Aimé Césaire du moins –. Un tel souci ne peut évidemment pas être surréaliste, ou alors il faudrait l'envisager sous un angle d'approche qui les ferait se placer de nouveau en contestataires. André Breton récuse la production littéraire à des fins mercantiles mais son œuvre ainsi que l'œuvre surréaliste en général a pourtant, d'une certaine façon, lieu d'être que si elle est lue, puisque leur but premier est de changer l'ordre du monde à l'aide du langage.

Le langage, justement, semble être la passerelle qui permet d'associer l'écriture surréaliste et l'écriture africaine. En effet, c'est sur le plan stylistique que nous avons constaté le plus de ressemblances. Néanmoins, rappelons-le, ces ressemblances étaient des ressemblances de surface qui, une fois approfondies, devenaient dissemblances.

Tout d'abord, le rapport à l'écriture varie. Les surréalistes se lancent dans l'écriture automatique afin de détourner la logique et la raison, afin de rompre également avec la linéarité du discours. Quant à eux, les écrivains noirs, malgré parfois des apparences d'une stylistique et d'un discours aléatoires, ont une écriture contrôlée et organisée dans la mesure où chaque texte fait passer un message et a une valeur significative.

Il est vrai que l'image surréaliste et l'image négro-africaine paraissent assez proches. L'une comme l'autre ouvrent l'accès à une autre réalité, sous-jacente à celle directement accessible à l'être humain. Mais l'image poétique du surréalisme français se constitue d'un rapprochement entre deux termes : un comparé et un comparant (par exemple la formule d'Aragon : « cheveux de fougères » pour signifier la blondeur). L'image négro-africaine, elle, se compose d'un seul mot (eau pour signifier la pureté) et ne se conçoit pas sans la notion de rythme ce qui n'est pas le cas chez les Français.

De manière générale, on peut remarquer que les caractéristiques associées à l'esthétique négro-africaine, telle qu'elle est décrite par Senghor et par Fouda, peut expliquer bien des rapprochements opérés par les critiques, entre autre, entre le mouvement surréaliste et les écrivains africains. Basile-Juléat Fouda écrit, par exemple :

En Occident, la littérature met un point d'honneur à prémunir l'esprit contre les interruptions, et par suite, corsète souvent cet esprit dans des armatures logiques

aristotéliennes. La littérature négro-africaine résout le problème par l'absurde, en mêlant les expressions indépendantes aux formules équivalentes.³

S'il est possible de concevoir l'idée qu'il existait chez les Africains une écriture prédisposée à être « surréaliste », on comprendra alors que cherchant à se placer contre les règles littéraires en vigueur, les surréalistes français aient pu, inconsciemment, orienter leur écriture vers le style négro-africain et permettre ainsi la rencontre entre les deux univers. Nous pourrions symboliser cette idée par la citation suivante :

La littérature serait l'opération par laquelle les espaces parviennent à entrer en contact les uns avec les autres sans chercher à s'absorber mutuellement.⁴

Considérant la littérature comme un grand ensemble dans lequel se réunissent divers espaces de création, nous posons comme postulat que l'espace littéraire surréaliste et l'espace littéraire africain, favorisés par un essor dans une temporalité commune et un contexte particulier à chacun, ont été amenés à se rencontrer, à s'observer et à s'appivoiser sans qu'il faille pour autant conclure automatiquement à l'emprise de l'un sur l'autre.

Il est temps à présent de proposer une définition du « surréalisme africain ». Pour ce faire, il nous faut tout d'abord préciser les limites de cette expression et indiquer à quel « surréalisme africain » nous voulons faire référence. En effet le propre de cette expression, et c'est ce qui a motivé l'objet de cette recherche, est qu'elle porte en elle-même toutes les traces d'une ambiguïté terminologique. En effet, l'expression peut être appréhendée sur trois niveaux, d'où notre oscillation permanente entre « surréalisme africain » au singulier et « surréalismes africains » au pluriel. Mais il nous semble que c'est l'expression qui est plurielle bien plus que la notion elle-même. Sur un premier niveau, en effet, l'expression appelle à retourner au mouvement surréaliste français en cherchant des passerelles entre ce qu'on pourrait penser, de prime abord, être deux mouvements. Mais une telle appréhension de l'expression est, dans une certaine mesure, un leurre. Le surréalisme africain est, dans un deuxième niveau, une sorte de valeur de vie. C'est une vision du monde qui s'inscrit dans une éthique propre aux mondes négro-africains et qui elle seule permet de comprendre la

³ *Ibid.* : 54.

⁴ Xavier Garnier, Pierre Zoberman [dir.]. *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : PUV, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2006 : 12.

stylistique de leur littérature. Cette vision surréaliste, devient donc, écriture surréaliste, d'où le troisième niveau couvert par l'expression. Il s'agit dès lors, et c'est à celle-ci que nous nous intéressons en fait le plus, d'une marque linguistique et littéraire de cette vision particulière d'aborder les règles de l'univers, de la cosmogonie et de la vie en communauté.

Le surréalisme africain, en tant que phénomène littéraire, malgré ses ressemblances avec la littérature surréaliste française n'est qu'une forme écrite de l'éthique négro-africaine et qui possède donc ses propres codes de traduction dont nous allons essayer à présent de déterminer les grandes lignes.

Le surréalisme africain est marqué par un fort ancrage dans la réalité. Il est l'expression d'une conception du monde propre à l'Afrique où tout élément de l'environnement est un accès à un univers mythique et symbolique. Les associations verbales surprenantes et les jeux phonétiques, qui ont pu faire écho à la stylistique surréaliste française, sont avant tout la mise en mot d'une perception singulière du découpage de l'univers. Le surréalisme africain est l'expression de ce qui pourrait être l'abolition de toute frontière mais il paraît bien plus comme la stylistique d'une autre organisation de la vie et de l'espace. L'absence de frontières entre les vivants et les morts est, par exemple, le reflet d'un découpage et d'un partage de l'espace où les morts font partie intégrante de la vie. Le partage de l'univers des Ìkwéré⁵ peut nous permettre de mieux appréhender cette idée. Chez les Ìkwéré, et il est fort à parier que cela se retrouve dans d'autres civilisations africaines, l'espace est divisé entre espace visible et espace invisible.

Le monde des vivants visibles est celui qui se situe sur la terre. Il comprend les êtres humains qui vivent aux côtés des animaux domestiques et non domestiques mais aussi des esprits bénéfiques. Les esprits maléfiques font partie également de cet espace mais vivent dans des lieux qui leur sont propres : la brousse ou dans des espaces lointains dans l'imaginaire. Néanmoins rien ne les empêche de pénétrer dans l'espace des humains, alors que l'inverse est fortement déconseillé sans autorisation de ces esprits.

Le monde des vivants invisibles se situe sous l'eau – monde mythique –, sous la terre – espace des ancêtres – et dans le ciel – domicile de l'esprit créateur Ólúg^{wé} –. Les frontières entre le monde visible, qui correspond pour l'Occidental au monde réel, et le monde invisible – que nous pourrions reléguer au rang du monde surréel – ne sont donc que d'ordre spatial. De plus, elles sont perméables (les vivants peuvent prendre le risque de franchir le seuil du

⁵ Les Ìkwéré vivent dans l'État des Rivières au Sud-Est du Nigéria. Toutes les informations concernant ce peuple et leur langue nous ont été fournies par Sylvester N. Osu, Professeur des Universités en Sciences du Langage à l'Université François-Rabelais de Tours.

monde des invisibles et inversement) et interactives, dans la mesure où les habitants du monde invisible sont à l'origine de phénomènes dans le monde des visibles, des vivants. Les Ìkwéré pensent, par exemple, que si durant un repas, de la nourriture tombe de l'assiette, il ne faut pas la récupérer car c'est la manifestation d'un esprit, généralement celui d'un ancêtre.

Un roman comme celui de Flora Nwapa, *Efuru*⁶, permet également de comprendre ce mode de fonctionnement et l'importance du rôle joué par le monde invisible dans la constitution du monde visible. L'extrait suivant montre que la vie des esprits invisibles conditionne celle du monde visible et en justifie les perturbations :

Enfin, Nwosu et le pêcheur arrivèrent en vue des eaux bleues du lac qui se mêlaient avec grâce et majesté à la langueur des eaux brunes du Grand Fleuve. Ce passage était soit très paisible soit très agité, en fonction de l'humeur de Uhamiri⁷ qui règne sur le lac et d'Okita qui règne sur le Grand Fleuve. Ils étaient censés être mari et femme, mais comme ils détenaient des domaines différents, ils passaient le plus clair de leur temps à se quereller. Personne ne connaissait les raisons de leurs incessantes querelles.⁸

Nous le comprenons, donc, les événements de la vie réelle sont, dans bien des cultures traditionnelles africaines, parsemés de signes qu'il faut décoder et qui donnent accès à la connaissance du monde surréel. C'est ce qui explique que l'image poétique négro-africaine n'ait besoin que d'un mot pour provoquer l'accès au surréel. Le mot, tout comme chaque élément de la vie traditionnelle, est empreint de toute une force symbolique et, nous pourrions dire magique, qui se suffit à elle-même pour accéder aux lois qui régissent la vie de la société, celles qui sont établies dans le monde invisible.

Le merveilleux est également partie prenante du surréalisme africain. Les ruptures temporelles, spatiales et événementielles que l'on a pu voir dans les nouvelles d'Olympe Bhêly-Quenum en sont des démonstrations. Mais leur sens n'est pas à concevoir comme une fantaisie littéraire ou la marque d'une volonté d'ancrer le récit dans un univers irréel ni même

⁶ Flora Nwapa. *Efuru*. Traduit de l'anglais (Nigéria) par Marie-Joe Demoulin Astre. Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1988. Édition originale : *Efuru*. Londres : Heinemann, 1966.

⁷ On peut rapprocher le terme igbo Uhamiri du terme ikwéré (qui est aussi une langue igboïde) Ówú míni dont le premier terme signifie « esprit » et le second « eau ». Uhamiri est donc un esprit des eaux qui, ont le voit partage son territoire avec d'autres esprits.

⁸ Flora Nwapa. *Efuru*. *Op. cit.* : 218. "At last Nwosu and the fisherman saw the waters of the blue lake mingling beautifully, majestically, and calmly with the brown waters of the Great River. The spot could be very calm or very rough, depending on the mood of Uhamiri, the owner of the lake, and Okita, the owner of the Great River. The two were supposed to be husband and wife, but they governed different domains and nearly always quarrelled. Nobody knew the cause or nature of their constant quarrels." Heinemann. *Op. cit.* : 202.

comme une façon d'opposer à la logique courante une nouvelle forme d'organiser et de décrypter le réel. Il faudrait d'ailleurs préciser à quelle logique nous faisons référence car la logique européenne n'est pas bâtie sur les mêmes principes que la logique africaine. En regard de tout ce que nous venons de dire, nous comprendrons que le merveilleux ne peut être que la forme la plus adaptée de retranscription de la logique négro-africaine. Ces insertions du merveilleux dans les récits écrits sont l'écho des récits oraux traditionnels réinvestis dont l'origine est l'évocation de mythes qui sont à la base de la société et de la vie humaine. C'est pourquoi, nous retrouvons ces mêmes tendances chez des auteurs africains anglophones tels que Dambudzo Marechera et Amos Tutuola dont nous avons cité les noms déjà précédemment. Dans *La femme plume*⁹, par exemple, Amos Tutuola met en scène des veillées durant lesquelles le conteur narre ses différents voyages qui le conduisent tous à la rencontre des mondes invisibles. Il découvrira un roi transformé en homme-serpent, devra combattre les créatures de la nuit, se soumettre aux lois de la Reine des Eaux, etc. Dans sa nouvelle « Poussière d'écrivain »¹⁰, Dambudzo Marechera met en scène beaucoup d'éléments merveilleux dont un chien qui parle :

Le chien sembla soudain embarrassé. Il esquissa en effet un mouvement de mâchoire pour me répondre, mais finit enfin par les claquer si brutalement que j'eus l'impression qu'il avait arraché un gros morceau de ma raison. Il me regarda un long moment avec pitié et dit : « Tu penses que c'est lui qui m'a envoyé, hein ? »¹¹

L'auteur joue également avec les frontières rêve-éveil de sorte à perturber le lecteur dans la séparation entre ces deux états :

⁹ Amos Tutuola. *La femme plume*. Traduit de l'anglais (Nigéria) par Michèle Laforest. Paris : Dapper, 2000. Édition originale : *Feather woman of the jungle*. Londres : Faber and Faber, 1962.

¹⁰ Dambudzo Marechera. « Poussière d'écrivain », in *La Maison de la faim*. Traduit de l'anglais (Zimbabwe) par Jean-Baptiste Evette et Xavier Garner. Paris : Dapper, 1999. Édition originale : *The House of Hunger*. Londres : Heinemann, 1978.

¹¹ Dambudzo Marechera. « Poussière d'écrivain ». *Op. cit.* : 192. "But the dog suddenly looked embarrassed. He did try to work his jaws into giving me an answer, but then clamped them shut so suddenly that I thought he had torn away a sizeable chunk of my reason. After a long moment he regarded me sorrowfully and said : 'You are thinking that I may be from him, aren't you ?'" *The House of Hunger*. Londres : Penguin Books, [1978] 2002: 112-113.

À son réveil, il se sentit très fatigué. [...] Il ouvrit ses petits yeux gris, les frotta, les ouvrit à nouveau un peu plus, les frotta une nouvelle fois et les ouvrit encore plus grand : il n'en croyait pas ses yeux. Il y avait un gros phacochère noir portant un tablier jaune.¹²

M. Phaco, car ainsi se nomme ce phacochère paraît être réel mais à la fin de la séquence on lira : « Andrew se réveilla avec la sensation d'avoir passé son temps à courir comme un fou pendant son sommeil. »¹³ Mais la réalité semble continuer ce qui avait été finalement relégué dans le monde du rêve :

Lorsqu'il regarda par le carreau mouillé de la petite fenêtre, il eut l'impression que la forêt épaisse, sombre et humide s'était rapprochée de la petite maison. Les grands arbres imposants, avec leurs grosses feuilles, leurs balancements lourds et étouffants semblèrent à Andrew remonter à la création de toute chose, tant leur odeur était vieille, suffocante et pesante. [...] Deux dinosaures se curaient paresseusement les dents avec des cure-dents en or, en discutant d'un nouveau supermarché.¹⁴

L'apparition de ces êtres surnaturels, tous des animaux d'ailleurs, n'est pas anodin. Le chien tout comme le phacochère du rêve (?) d'Andrew conduiront les personnages vers la connaissance, conduiront à la révélation d'une réalité ou d'une vérité jusqu'alors cachée et inconnue de ceux-ci. Andrew fait d'ailleurs ces rencontres dans l'espace bien marqué de la forêt et dans le temps, du moins la première fois, de la nuit, sachant que les esprits se manifestent le plus souvent aux humains durant la nuit et dans l'espace du rêve.

Le surréalisme africain est donc un surréalisme concret qui renvoie d'abord à une éthique avant d'être une valeur esthétique littéraire et dont les particularités stylistiques sont de restituer par les mots cette façon d'organiser le monde selon des signes symboliques et des communications des espaces partagés entre la vie humaine, réelle, et la vie invisible, surréelle.

¹² Dambudzo Marechera. « Poussière d'écrivain ». *Op. cit.* : 198. "He woke up feeling very tired. [...] When he opened his little grey eyes and rubbed them and opened them wider again and rubbed them and opened them even wider he could not believe what it was seeing. It was a massive black warthog dressed in a yellow apron." *The House of Hunger. Op. cit.*: 116.

¹³ Dambudzo Marechera. « Poussière d'écrivain ». *Op. cit.* : 198. "Andrew woke up feeling as though he had been running furiously in his sleep." *The House of Hunger. Op. cit.*: 117.

¹⁴ Dambudzo Marechera. « Poussière d'écrivain ». *Op. cit.* : 199. "When he looked out of the little wet window it seemed the thick humid gloomy forest had pressed closer to the little house. The tall huge trees with their fat gigantic leaves and their heavy smothering movements seemed to Andrew to have been there when everything was created, so old and smothering and heavy did they smell. [...] It was two dinosaurs which were lazily picking their teeth with gold tooth-picks and talking about a new supermarket." *The House of Hunger. Op. cit.*: 117.

Transcription qui passe par l'image analogique, le rythme incantatoire, les sons significatifs, le mélange des frontières, la prise en compte du merveilleux dans son apport à la réalité, l'apport de l'art de l'oralité avec « cheminements élastiques »¹⁵ et ce que Basile-Juléat Fouda nomme « le parallélisme antithétique »¹⁶ qui confronte deux idées opposées pour en signifier une troisième qui se trouve à l'intersection de ces deux autres. Un tel procédé peut conduire à des formules à tendance surréaliste, tel qu'elles sont développées par André Breton, si l'on garde l'idée que le mot négro-africain suffit à évoquer un réseau de significations symboliques.

Le surréalisme africain n'est donc, en définitive, que la somme de ce qui constitue l'esthétique négro-africaine. Parler de surréalisme africain, c'est donc renvoyer aux règles qui régissent cette esthétique, bien plus que faire écho au Surréalisme français.

¹⁵ Basile-Juléat Fouda. *Op. cit.* : 54.

¹⁶ *Ibid.* : 56.

Bibliographie

Bibliographie

Œuvres des auteurs français du corpus

Louis Aragon

Œuvres poétiques complètes, 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Œuvres romanesques complètes, 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Journal d'une poésie nationale. Lyon : Henneuse, coll. « Les Écrivains réunis », 1954.

« Sur une définition de la poésie », in *Les yeux d'Elsa*. Paris : Grands Écrivains, 1984.

Traité du style. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1928.

André Breton

Œuvres complètes, 1. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Œuvres complètes, 2. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

Œuvres complètes, 3. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Œuvres complètes : Écrits sur l'art et autres textes, 4. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Michel Leiris

Aurora. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2^e édition [1939] 1973.

Grande fuite de neige. Paris : Fata Morgana, [1934] 1982.

Haut mal suivi de *Autres lanciers*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1969.

Journal : 1922-1989. Paris : Gallimard, 1992.

L'âge d'homme. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1939.

Langage tangage, ou, Ce que les mots me disent. Paris: Gallimard, [1985] 1995.

La règle du jeu, 1 : Biffures. Paris : Gallimard, NRF, 1948.

La règle du jeu, 2 : Fourbis. Paris : Gallimard, NRF, 1955.

La règle du jeu, 3 : Fibrilles. Paris : Gallimard, NRF, 1966.

La règle du jeu, 4 : Frêle bruit. Paris : Gallimard, NRF, 1976.

Miroir de l'Afrique. Paris: Gallimard, coll. « Quarto », 1996.

Mots sans mémoire : Simulacre : Le Point cardinal : Glossaire j'y serre mes gloses : Bagatelles végétales : Marrons sculptés pour miro. Paris: Gallimard, 1969.
Nuits sans nuit et quelques jours sans jour. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1961.
Zébrage. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

Philippe Soupault

En joue ! Paris : Lachenal & Ritter et Philippe Soupault, coll. « J'ai lu », [1925] 1975.
Georgia, Epitaphes, Chansons. Paris : Gallimard, NRF, coll. « Poésie », 1984.
 « Histoire d'un Nègre », in *Le Roi de la Vie et vingt autres nouvelles.* Paris : Lachenal & Ritter, 1992 : 107-113.
Lautréamont. Paris : Lachenal & Ritter, coll. « Poètes d'Aujourd'hui », [1929] 1960.
Les dernières nuits de Paris. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1928] 1997.
Le grand homme. Paris : Lachenal & Ritter, coll. « J'ai lu », [1929] 1981.
Le nègre. Paris: Gallimard, [1927] 1997.
Poèmes et poésies. Paris : Grasset, 1973.
Mémoires de l'oubli : 1923-1926. Paris : Lachenal & Ritter, 1986.
Mémoires de l'oubli : Histoire d'un Blanc, 1897-1927. Paris : Lachenal & Ritter, 1986.
Vingt mille et un jours : Entretiens avec Serge Fauchereau. Paris : Belfond, 1980.
Voyage d'Horace Pirouelle. Paris : Lachenal & Ritter, [1925] 1983.

Revues

L'Archibras, n°3. Paris : Terrain Vague, mars 1968.
Le Surréalisme au Service de la Révolution. Paris : Jean-Michel Place, 1976.

Œuvres des auteurs africains du corpus

Olympe Bhêly-Quenum

« La naissance d'Abikou », in *La naissance d'Abikou.* Bénin : Phoenix Afrique, 1998 : 7-38.
L'Initié. Paris : Présence Africaine, [1979] 2003.
Promenade dans la forêt. Achères : Monde Global, coll. « fiction », 2006.
Un piège sans fin. Paris : Dakar : Présence Africaine, 1985.

Aimé Césaire

- « Les Armes miraculeuses », in *La poésie*. Paris : Seuil, [1994] 2006 : 67-143.
- « Cahier d'un retour au pays natal », in *La poésie*. Paris : Seuil, [1994] 2006 : 7-65.
- Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur le Négritude*. Paris : Présence Africaine, 2^{ème} édition [1955] 2004.
- Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine, 1956.
- La Tragédie du roi Christophe*. Paris : Présence Africaine, [1963] 1970.
- Nègre je suis, nègre je resterai : entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : Albin Michel, coll. « itinéraires du savoir », 2005.
- Toussaint Louverture : La révolution française et le problème colonial*. Paris : Présence Africaine, 1981.
- Une saison au Congo*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1973.
- Une tempête*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1969.

Léopold Sédar Senghor

- Œuvre poétique*. Paris : Seuil, coll. « Points essais », [1964] 1990.
- Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris : PUF, 4^e édition [1948] 1977.
- Ce que je crois*. Paris : Grasset, 1988.
- La poésie de l'action : conversations avec Mohamed Aziza*. Paris : Stock, coll. « Les grands leaders », 1980.
- Liberté 1 : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964.
- Liberté 2 : Nation et voie africaine du socialisme*. Paris : Seuil, 1971.
- Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Seuil, 1977.

Tchicaya U Tam'si

- Arc musical* précédé de *Épitomé*. Paris : L'Harmattan, coll. « Encre noires », [1970] 2007.
- Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Paris : Seghers, coll. « Chemins d'identité », [1987] 1990.
- Le bal de N'dinga : complainte*. Paris III : 1988.
- Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort : Comédie-farce-sinistre en trois plans*. Paris : Présence Africaine, coll. « Théâtre », 1979.
- Le Mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *À triche-cœur*. Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 1978.
- Le Ventre – Le Pain ou la Cendre*. Paris : Présence Africaine, coll. « Poésie », 1978.

Le zulu suivi de *Vwène le fondateur*. Paris : Nubia, 1977.

Revues

Légitime Défense. Paris : Jean-Michel Place, [1932] 1979.

Tropiques : 1941-1945. Paris : Jean-Michel Place, 1978.

Etudes critiques portant sur les auteurs français du corpus

ARMEL, Alette. *Michel Leiris*. Paris : Fayard, 1997.

BEHAR, Henri. *André Breton : le grand indésirable*. Paris : Fayard, [1990] 2005.

BEHAR, Henri [dir.]. *Dictionnaire André Breton*. Paris : Classiques Garnier, 2013.

BEHAR, Henri. *Les pensées d'André Breton : guide alphabétique*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1988.

BERTHET, Dominique. *André Breton, l'éloge de la rencontre : Antilles, Amérique, Océanie*. Paris : HC Éditions, 2008.

BLACHERE, Jean-Claude. *Les totems d'André Breton – surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1996.

BONNET, Marguerite. *André Breton naissance de l'aventure surréaliste*. Paris : Corti, 1975.

CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1967.

CASSAYRE, Sylvie. *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*. Paris : Lettres Modernes, n°40, 1997.

CHAMPION, Elise. « Réécriture et métamorphoses dans *Arcane 17* d'André Breton et *Médée* de Virginia Wolf », in CHARDIN Philippe [dir.], *Réception et création. Littérature et nation*, n°32, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2005.

GARNIER, Xavier. « Michel Leiris ou l'écriture au risque du style », in *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », n°14, 2004 : 143-155.

LOUIS, Patrice. *Le ruban de la fille du pape : Fantaisie historique*. Matoury : Ibis Rouge Editions, 2008.

MARMANDE, Francis [dir.]. *Michel Leiris : le siècle à l'envers*. Tours : éditions Farrago, 2004.

- MOURA, Jean-Marc. « Le primitif selon André Breton », in McINTOSH, F., *Le Discours sur le primitif*. Lille : UL3, 2002 : 153-165.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. *André Breton, explorateur de la mère-noire : trois lectures d'Arcane 17, texte palimpseste*. Paris : PUF, 1986.
- . *Nadja d'André Breton*. Paris : Gallimard, 1994.
- MOUSLI, Béatrice. *Philippe Soupault*. Paris : Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2010.
- MURAT, Michel. *André Breton*. Paris : Ed. de L'Herne, 1998.
- PLOUVIER, Paule. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris : José Corti, 1983.
- SCHARFMAN, Ronnie. « Figures de l'étranger, figures de l'autre dans les romans de Philippe Soupault », in CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline [dir.], *Philippe Soupault le poète*. Paris : Klincksieck, 1992 : 55-70.
- SERMET (de), Joëlle. *Michel Leiris, poète surréaliste*. Paris : PUF, coll. « Ecrivains », 1997.

Etudes critiques portant sur les auteurs africains du corpus

- ALLIOT, David. *Aimé Césaire : Le nègre universel*. Paris : Infolio, coll. « illico », 2008.
- AMURI MPALA-LUTEBELE, Maurice. *Testament de Tchicaya U Tam'si*. Paris : L'Harmattan, coll. « Comptes rendus », 2008.
- BANGALI, Saï. *Amour et idéal dans la poésie de Senghor*. Sous la direction de Jean Mayer. Mémoire de maîtrise : Lettres modernes : Université de Montpellier : 1970.
- BIONDI, Jean-Pierre. *Senghor ou la tentation de l'universel*. Paris : Denoël, coll. « L'aventure coloniale en France », 1993.
- CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, CHEMAIN, Roger. *De Gérard Félix Tchicaya à Tchicaya U Tam'si : Hommage*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- CHEVALLER, Laurent, FEVRE, François, HESSE Laurent. *Aimé Césaire : Un nègre fondamental*. [film] France 5 éditions, coll. « Empreintes », 2007.
- CHEYMOL, Marc, OLLE-LAPRUNE, Philippe [dir.]. *Aimé Césaire à l'œuvre*. Paris : Editions des Archives Contemporaines, 2010.
- DABLA, Roger, GODARD, Roger. *Trois poètes congolais : Maxime N'Debeka, J.B. Tati-Loutard, Tchicaya U Tam'si*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- DELAS, Daniel. « Tchicaya U Tam'si, un poète altéré », in COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude [dir.], *Poésie et altérité*. Paris : PENS, coll. « Littérature », 1990 : 91-102.

- DIANE, Alioune-B. « Panser les blessures du temps : Senghor et les valeurs de la poésie », in *Le métissage en littérature*. Daniel LEUWERS [dir.]. III^e Rencontres de Touraine, 8-9 septembre 2006. Samuel Tastet Éditeur, 2007 : 13-18.
- DIOP, Papa Samba. *La poésie d'Aimé Césaire : propositions de lecture. Accompagnée d'un lexique de l'œuvre*. Paris : Honoré Champion, 2010.
- DIOUM, Baïdi. *La trajectoire de Léopold Sédar Senghor. Du terroir à l'universel*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- FONKOUA, Romuald. *Aimé Césaire*. Paris : Perrin, 2010.
- FOUDA, Basile-Juléat. *Sur l'esthétique littéraire négro-africaine*. Paris : L'Harmattan, coll. « Pensée Africaine », 2008.
- FREMIN, Marie [coord.]. *Césaire en toutes lettres*. Paris : L'Harmattan, coll. « Classiques francophones », 2013.
- GARNIER, Xavier. « De l'épopée au mythe : le *Chaka* de Senghor. », in DIOP, Papa Samba [dir.], *Sénégal-Forum. Littérature et histoire*. Frankfurt am Main : IKO, Verlag für Interkulturelle Kommunikation : 83-88.
- GIRAULT, Jacques, LECHERBONNIER, Bernard [dir.]. *Aimé Césaire : un poète dans le siècle*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- . *Léopold Sédar Senghor : Africanité – Universalité*. Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 31, 2002.
- HENANE, René. *Les Armes miraculeuses d'Aimé Césaire : une lecture critique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008.
- KESTELOOT, Lilyan. *Anthologie négro-africaine*. Paris : EDICEF, 1992.
- . *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*. Paris : L'Harmattan, [1983] 2008.
- LEBAUD-KANE, Geneviève. *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- LOUIS, Patrice. *Aimé Césaire : Rencontre avec un nègre fondamental*. Paris : Arléa, 2004.
- LOZES, Guillaume. *Figure féminine et la place de la mère dans l'œuvre d'Olympe Bhély-Quenum*. [en ligne]. <http://www.obhelyquenum.com/documents/figure-feminine-et-la-place-de-la-mere-dans-loeuvre-d-olympes-bhely-quenum.html> [référéncé du 31 mars 2011].
- MBOM, Clément. *Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine*. Paris : Ferdinand Nathan, 1979.

- MONGO-MBOUSSA, Boniface. *Écrire le Congo à partir de l'ailleurs : Tchicaya U Tam'si*. [en ligne].
http://www.aficultures.com/php/index.php?nav=article&no=2123&texte_recherche=tchicaya%20u%20tam%22si. [Référéncé du 01/06/12].
- . « Tchicaya U Tam'si ou la passion du Congo », in *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002 : 212-215.
- NESPOULOUS-NEUVILLE, Josiane. *Léopold Sédar Senghor : de la tradition à l'universalisme*. Paris : Seuil, 1988.
- NGANKOUA, Mbama. *Tchicaya U Tam'si – La mise en scène du pouvoir en Afrique : théâtre et réalité*. [en ligne]. http://ethiopiennes.refer.sn/article.php3?id_article=1495 [référéncé du 01 juin 2012].
- ONYEOZIRI, Nne Gloria. *La parole poétique d'Aimé Césaire : essai de sémantique littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1992.
- PERET, Benjamin. « Préface à *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire », in *Œuvres complètes*, 7. Paris : Librairie José Corti, 1995 : 67.
- PRESTE DE ALMEIDA, Lilian. *Aimé Césaire : Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : L'Harmattan, coll. « Classiques francophones », 2008.
- QUENUM, Anicette. *Récit initiatique et expression mystique dans l'œuvre d'Olympe Bhély-Quenum*. [en ligne].
<http://www.obhelyquenum.com/documents/recit-initiatique-et-expression-mystique--dans-loeuvre-dolympe-bhely-quenum.html>. [référéncé du 31 mars 2011].
- SCHEINOWITZ, Celina. « Sans erg ni hamada : présentation de l'Élégie de minuit de Senghor », in LEUWERS, Daniel [dir.], *Le métissage en littérature*. III^e Rencontres de Touraine, 8-9 septembre 2006. Samuel Tastet Éditeur, 2007 : 19-24.
- SHIMA, Eric. *Aimé Césaire : « Cahier d'un retour au pays natal » et Tchicaya U Tam'si : « Epitomé » : Étude comparative*. Paris : L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », 2008.
- TANDUNDU, Bisikisi. « J'ai mission de mourir : entretien avec Tchicaya U Tam'si », in *Les Fiançailles* suivi de « J'ai mission de mourir : entretien avec Tchicaya U Tam'si ». Paris – Montréal : L'Harmattan, coll. « Théâtre des Cinq Continents », 1997 : 137-170.
- TEKPETEY, Alphonse. *Aimé Césaire : Entre la Négritude et le surréalisme*. Montréal : Université de Montréal, 1969.
- THEBIA-MELSAN, Annick [dir.]. *Aimé Césaire, le legs*. Paris : Argol, 2009.

VAILLANT, Janet. *Vie de Léopold Sédar Senghor : Noir, Français et Africain*. Paris : Karthala-Sephis, coll. « Histoire des Suds », 2006.

« Entretien avec Olympe Bhély-Quenum », in *Les échos du jour*, n° 1252, Bénin. [en ligne].

<http://www.obhelyquenum.com/interview/entretien-avec-olymppe-bhely-quenum.html>.

[référéncé du 31 mars 2011].

Tchicaya U Tam'si : Vie et œuvre. Encyclopédie de la Francophonie. [en ligne] http://agora-2.org/francophonie.nsf/Dossiers/Tchicaya_U_Tam_Si. [référéncé du 01 juin 2012].

À paraître en 2014 : RENOUF, Magali. « Tchicaya U Tam'si : électron libre de la poésie africaine », in MAUREL-INDART, Hélène [dir.], *Modèles, ruptures*. Tours : PUF.

Etudes critiques portant sur le surréalisme français

ABASTADO, Claude. *Introduction au surréalisme*. Paris: Bordas, 1971.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris : Gallimard, NRF, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Les libérateurs de l'amour*. Paris : Seuil, coll. « Points Inédit », 1977 : 207-255.

ARFOUILLOUX, Sébastien. *Que la nuit tombe sur l'orchestre : surréalisme et musique*. Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2009.

ASHOLT, Wolfgang, T. SIEPE Hans. *Surréalisme et politique - politique du surréalisme*. Amsterdam, New-York: Rodopi, 2007.

BANCQUART, Marie-Claire. *Le Paris des surréalistes*. Paris : Seghers, coll. « L'Archipel », 1972.

BEDOUIN, Jean-Louis. *La poésie surréaliste*. Paris : Seghers, 1964.

BEHAR, Henri. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard, nouvelle édition revue et augmentée [1967] 1979.

BEHAR, Henri [dir.]. *Mélusine XIX : Mexique, miroir magnétique*. Lausanne : L'Age d'homme, 1999.

BEHAR, Henri, CARASSOU, Michel. *Le surréalisme*. Paris : Le livre de Poche, 2^{ème} édition [1984] 1992.

BEHAR, Henri. *Réalisme-surréalisme*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2001.

BENAYOUN, Robert. *Érotique du surréalisme*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1978.

- BONNET, Marguerite. *Vers l'action politique : de La Révolution d'abord et toujours! (juillet 1925) au projet de La Guerre civile (avril 1926)*. Paris : Gallimard, 1988.
- BREE, Germaine. *Du surréalisme à l'empire de la critique*. Paris : GF-Flammarion, coll. « Histoire de la Littérature Française », 1996.
- BROCHIER, Jean-Jacques. *L'aventure des surréalistes : 1914-1940*. Paris: Stock, 1977.
- CARASSOU, Michel. « Colonialisme (et anticolonialisme) », in BEHAR, Henri [dir.], *Dictionnaire André Breton*. Paris : Garnier, coll. « Classiques », 2013.
- CHADWICK, Whitney. *Les femmes dans le mouvement surréaliste*. Grande-Bretagne : Chêne, 1986.
- CHAVOT, Pierre. *L'abcdaire du surréalisme*. Paris : Flammarion, 2001.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le Surréalisme et le roman : 1922-1950*. Lausanne : l'Age d'homme, 1983.
- COLVILLE M.M., Georgiana, CONLEY, Katharine [dir.]. *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme. Colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris : Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998.
- CORTANZE, Gérard (de). *Le monde du surréalisme*. Bruxelles : Complexe. Édition augmentée, revue et corrigée [1985] 2005.
- DECOTTIGNIES, Jean. *L'invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1994.
- DIVOORT, Nadia Shéhérazade. *La Grande Déesse dans la poésie surréaliste*. Thèse de Doctorat de philosophie. Université de la Colombie britannique : octobre 1976. [en ligne] <http://hdl.handle.net/2429/20633> [réf. du 17 octobre 2012].
- DRACHLINE, Pierre. *Dictionnaire humoristique des surréalistes et des dadaïstes*. Paris : Cle Cherche Midi, 1995.
- DUPOUN, Christine. *La question du lieu en poésie : du surréalisme jusqu'à nos jours*. Amsterdam – New York : Rodopi, coll. « Faux titre », 2006.
- DUROZOI, Gérard. *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris : Hazan, [1997] 2004.
- DUROZOI, Gérard, LECHERBONNIER, Bernard. *Le Surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Paris : Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.
- FLAHUTEZ, Fabrice. *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » : 1941-1965*. Dijon : Les Presses du réel, coll. « Œuvres en société », 2007.

- FOREST, Philippe. *Introduction au surréalisme : poésie, roman, théâtre*. Paris : Vuibert, 2008.
- GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris : Gallimard, NRF, coll. « Idées », 1971.
- HODEIR, Catherine, PIERRE, Michel. *L'exposition coloniale*. Bruxelles : Complexe, coll. « 1931 La mémoire du siècle », 1991.
- ISHIKAWA, Kiyoko. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme : Aragon, Breton, Desnos, Soupault*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998.
- LO GIUDICE, Anna. *L'amour surréaliste*. Paris : Klincksiek, coll. « 50 questions », 2009.
- MURAT, Michel. *Le Surréalisme*. Paris : Le livre de poche, coll. « Références », 2013.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, 1945.
- PIERRE, José. *Tracts surréalistes et déclarations collectives : 1922-1939*. Paris : Le Terrain vague, 1980.
- . *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1940-1969*. Paris : Terrain vague, 1980.
- SEBBAG, Georges. *Le surréalisme*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 1994.
- SEBBAG, Monique. *Procès surréalistes*. Paris: Jean-Michel Place, 2005.
- La planète affolée : surréalisme, dispersion et influences 1938-1947*. Musée de Marseille / Flammarion, 1986.
- Le surréalisme dans le texte*. Colloque sur le Surréalisme dans le Texte, Grenoble, 15-17 Mai 1975. Grenoble : Université des Langues et Lettres, 1978.

Sites consultés

<http://melusine.univ-paris3.fr>

<http://www.le-surrealisme.com>

Etudes critiques portant sur le surréalisme en Afrique

- ANTOINE, Régis. *Les écrivains français et les Antilles : des premiers pères Blancs aux surréalistes noirs*. Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978.
- CARASSOU, Michel. « Césaire », in BEHAR, Henri [dir.], *Dictionnaire André Breton*. Paris : Garnier, coll. « Classiques », 2013.
- DEVESA, Jean-Michel. « Le Congo des merveilles : Surréalisme, magie et conception poétique du monde », in *Magie et écriture au Congo*. Paris : L'Harmattan, 1994 : 9-23.

- KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala-AUF, coll. « Universités francophones », 2001.
- MICHEL, Jean-Claude. *Les écrivains noirs et le surréalisme*. Québec : Sherbrooke : Naaman, 1982.
- TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste. *Libres mélanges : Littérature et destins littéraires*. Paris-Dakar : Présence Africaine, 2003.
- Europe : Henry Miller – Tchicaya U Tam'si*, n° 750, octobre 1991 : 108-155.

Etudes critiques portant sur la littérature africaine

- ALBERT, Christiane, ABOMO-MAURIN, Rose-Marie, GARNIER, Xavier, PRIGNITZ, Gisèle. *Littératures africaines et territoires*. Paris : Karthala, 2011.
- BASSEY, Antia. *La traduction en anglais de la littérature francophone : perception du phénomène au Nigéria*. [en ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/001893ar>. [référéncé du 15 mars 2012].
- CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette. *Image de la femme noire dans la littérature négro-africaine d'expression française (poésie et roman)*. Thèse de doctorat de 3^e cycle. Léon Cellier [dir.]. Université de Grenoble : 1973, 3 volumes.
- CHEVRIER, Jacques. *Littératures francophones d'Afrique noire*. Paris : Edisud, coll. « Les écritures du Sud », 2006.
- CINGAL, Guillaume. « Détail emblématique ou discontinu? Le merle et l'oiseau noir dans *Memory of Snow and of Dust* de Breyten Breytenbach », in *Revue du Centre de Recherche sur l'Imaginaire dans les Littératures de Langue Anglaise*, n°7, 2001 : 213-226.
- . « Pour une stylistique de l'ab-négation: Secrets de Nuruddin Farah, ou l'épreuve du non/m », in *GRAAT: Groupe de Recherches Anglo-Américaines de Tours*, n°35, juin 2006 : 251-269.
- CORNEVIN, Robert. *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*. Paris : Le livre africain, 1970.
- COULON, Virginia, GARNIER, Xavier [dir.]. *Les littératures africaines : Textes et terrains*. Paris : Karthala, 2011.
- CUNARD, Nancy. *Negro : an Anthology*. New York : London : Continuum, [1934] 2002.

- FOUDA, Basile-Juléat. *Sur l'esthétique littéraire négro-africaine*. Paris : L'Harmattan, coll. « Pensée Africaine », 2008.
- GARNIER, Xavier. *La magie dans le roman africain*. Paris : PUF, coll. « Écritures Francophones », 1999.
- IRELE, Francis Abiola. *Négritude et condition africaine*. Paris : Karthala-Sephis, coll. « Histoires des Suds », 2008.
- RUPRECHT, Alvina [dir.]. *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*. Paris : L'Harmattan, coll. « univers théâtral », 2003.
- TRAORE, Bakary. *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence Africaine, coll. « Enquêtes et études », 1958.
- WHYTE, Philip. *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'évolution d'une forme, 1 : À la recherche d'une forme*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- WHYTE, Philip. *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'évolution d'une forme, 2 : La transition*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- WHYTE, Philip. *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'évolution d'une forme, 3 : La rupture*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- L'Afrique aujourd'hui : lettres et cultures. Revue de littérature comparée*, n°340. 2011/4. [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-4.htm> [référéncé du 16 février 2013].
- Le premier Congrès international des Écrivains et Artistes noirs*. Paris : Présence Africaine, n° 8-9-10, juin-novembre 1956.
- Penser l'Afrique au XX^e siècle : une anthologie*. Paris : Présence Africaine, n° 165-166, 2002.

Site consulté

<http://www.revuenoire.com>

Autres études critiques en rapport avec des notions abordées dans la thèse

Etudes critiques portant sur la méthodologie

- BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves [dir.]. *Précis de littérature comparée*. Paris : PUF, 1989.
- CHARDIN, Philippe [dir.]. *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris : Kimé, 2007.

CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2^{ème} édition [1989] 1991.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.

---. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982.

Etudes critiques portant sur la représentation de l'Afrique et de l'exotisme en Occident

BLACHERE, Jean-Claude. *Le modèle nègre*. Dakar-Abidjan-Lomé : Nouvelles éditions africaines, 1981.

DEVISSE, Jean. *L'image du Noir dans l'art occidental, 2 : Des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes*. Tome 1. Paris : Bibliothèque des arts : 1979.

HODEIR, Catherine, PIERRE, Michel. *L'exposition coloniale*. Bruxelles : Éditions Complexes, 1991.

LEVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris : Flammarion, coll. « Champs classiques », [1922] 2010.

MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris : PUF, coll. « Écriture », 2003.

MOURA, Jean-Marc. *La littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 1998.

MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : PUF, coll. « Littératures européennes », 1998.

RUSCIO, Alain. *Amours coloniales : Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*. Paris : Complexes, 1996.

Images du Noir dans la littérature occidentale : 1. Du Moyen-Age à la conquête coloniale. Notre Librairie, n° 90, octobre-décembre 1987.

Images du Noir dans la littérature occidentale : 2. De la conquête coloniale à nos jours. Notre Librairie, n° 91, janvier-février 1988.

Etudes critiques portant sur l'Afrique

FADAÏRO, Dominique. *Parlons Fon : Langue et culture du Bénin*. Paris : L'Harmattan, 2001.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1952.

GLISSANT, Édouard. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.

MACAIRE, Pierre. *Le Vaudou et les religions africaines du Nouveau Monde pour tous*.

Liouc : Le Plein des Sens, coll. « Voir plus loin », 2008.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*. Paris : Gallimard, 1985.

QUENUM, Maximilien. *Au pays des fons : Us et coutumes du Dahomey*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1999.

Etudes critiques portant sur des auteurs liés aux auteurs français et africains du corpus

BONY, Jacques. *L'Esthétique de Nerval*. Paris : SEDES, coll. « Esthétique », 1997.

FAUCHER, Philippe. « Saint-John Perse », in *Dictionnaire des auteurs, IV*. Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1952.

MOURRE, Michel. « Mallarmé », in *Dictionnaire des auteurs, III*. Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1952.

---. « Péguy Charles », in *Dictionnaire des auteurs, III*. Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1952.

PATRY, Jacques. « Claudel Paul », in *Dictionnaire des auteurs, I*. Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 1952.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. *Dada*. Paris : Ivrea, 1994.

SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*. Paris : Flammarion, édition revue et corrigée [1965] 1993.

« Supernaturalisme », in PICHOUX, Claude, et BRIX, Michel. *Dictionnaire Nerval*. Tusson : Du Lérot, 2006 : 444.

Etudes critiques portant sur la notion d'espace

AUBERT, Nathalie. « Espace », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain [dir.], *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF/Quadrige, coll. « Dicos poche », 2004 : 202-203.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 7^e édition [1957] 1998.

GARNIER, Xavier, ZOBERTMAN, Pierre [dir.]. *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : PUV, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2006.

Etudes critiques portant sur la notion de temps

CHALONGE (de), Florence. « Temps », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain [dir.], *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF/Quadrige, coll. « Dicos poche », 2004 : 603-605.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit, 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984.

WEINRICH, Harald. *Le temps*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1973.

Etudes critiques portant sur le rêve

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF, coll. « Quadrige / Grands Textes », 7^e édition [1960] 2010.

BASTIDE, Roger. « Le rêve », in *Le rêve, la transe et la folie*. Paris : Flammarion, 1972 : 5-53.

CORBEAU, Jean-Pierre [coord.]. *Rêve et sociétés. Bastidiana*, n°41-42 : janvier-juin 2003.

Etudes critiques portant sur la femme et l'amour

HARDING, Esther. *Les mystères de la femme : Interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1976.

MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour : Essai sur la relation lyrique*. Paris : Mercure de France, 1998.

Dictionnaire spécifique consulté

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », édition revue et augmentée [1969] 1982.

Autres œuvres littéraires**Œuvres littéraires en rapport avec le surréalisme**

APOLLINAIRE, Guillaume. « Mélanophilie ou mélanomanie », in *Œuvres en prose complètes*, 3. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 : 252-255.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

NERVAL (de), Gérard. *Œuvres complètes*, 3. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris : Grands Écrivains, 1984.

TZARA, Tristan. *Œuvres complètes : 1912-1924*, 1. Paris : Flammarion, 1975.

Œuvres littéraires françaises en rapport avec l'Afrique

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris : Garnier-Flammarion, [1857] 1964.

BONNETAIN, Paul. *Dans la brousse*. Paris : A. Lemerre, 1895.

CENDRARS, Blaise. *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*. Paris : Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2005.

---. *Du monde entier : poésies complètes : 1912-1924*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

---. *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*. Paris : Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2005.

CONRAD, Joseph. *Au cœur des ténèbres*. Paris : Flammarion, [1899] 1989.

DUMAS, Alexandre. *Georges*. Paris : Michel Lévy Frères, 1848.

HUGO, Victor. « Bug-Jargal » [1818], in *Œuvres Complètes*, 1. Paris : Le Club Français du Livre, 1967 : 351-379.

LOTI, Pierre. *Le roman de Spahi*. Paris : Calmann-Lévy, 1881.

MELCHIOR DE VOGUE, Eugène. *Les morts qui parlent*. Paris : Plon, 1901.

MERIMEE, Prosper. « Tamango » [1829], in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978 : 479-499.

PREO, M. (de). *Les Youlofi, histoire d'un prêtre et d'un militaire français chez les Nègres d'Afrique*. Lille : Lefort, 1842.

PSICHIARI, Ernest. *Terres de soleil et de sommeil*. Paris : Louis – Conard, 1908.

SOULIE, Frédéric. *Le Bananier*. Paris : Michel Lévy Frères, 1858.

SUE, Eugène. *Atar-Gull*. Paris : Garnier, coll. « Classiques populaires », [1831] 1979.

VIGNE D'OCTON, Paul. *Au pays des fétiches*. Paris : Flammarion, 1891.

Autres œuvres littéraires françaises citées

DIDEROT. *Supplément au voyage de Bougainville*. Paris : Le livre de poche, coll. « Libretti », [1796] 1995.

MONTESQUIEU. *Les lettres persanes*. Paris : L'Aventure, coll. « Classiques universels », [1721] 2000.

Œuvres littéraires africaines citées

FOFANA, Libar M. *L'étrange rêve d'une femme inachevée*. Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2012.

MARAN, René. *Batouala. Véritable roman nègre*. Paris : Albin Michel, 1921.

MARECHERA, Dambudzo. *The House of Hunger*. Londres : Penguin Books, [1978] 2002.

---. *La Maison de la faim*. Traduit de l'anglais (Zimbabwe) par Jean-Baptiste Evette et Xavier Garnier. Paris : Dapper, 1999.

NWAPA, Flora. *Efuru*. Londres : Heinemann, 1966.

---. *Efuru*. Traduit de l'anglais (Nigéria) par Marie-Joe Demoulin Astre. Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1988.

TUTUOLA, Amos. *Feather Woman of the Jungle*. Londres : Faber and Faber, 1962.

---. *La femme plume*. Traduit de l'anglais (Nigéria) par Michèle Laforest. Paris : Dapper, 2000.

Annexes

Annexe 1 : Lexique

blaud : terme employé dans certaines régions de France pour désigner une blouse.

bouge : logement étroit, obscur, malpropre, misérable. Peut également désigner un café ou un cabaret malfamé, mal fréquenté.

butyreux : qui a l'apparence ou les caractères du beurre.

coke : résidu solide de la carbonisation ou de la distillation de certaines houilles grasses.

conga : tambour du Congo.

dérade : se dit d'un navire que la tempête contraint de quitter une rade, c'est-à-dire un grand bassin donnant accès à la mer et dans lequel les navires peuvent trouver un bon mouillage.

écobuer : peler (la terre) en arrachant les mottes avec les herbes et les racines que l'on brûle ensuite pour fertiliser le sol avec les cendres.

érésipèle : maladie infectieuse contagieuse de la peau causée par un streptocoque et caractérisée par un placard rouge, douloureux, entouré d'un bourrelet tuméfié.

guimm : chant, poème.

eschare : nécrose des tissus organiques de la peau, ulcération chronique de la peau causée par une pression prolongée sur celle-ci (par exemple, du fait d'un alitement prolongé, d'os saillants etc.)

gongo : parfum musqué qu'emploient les femmes sénégalaises.

harmattan : alizé continental qui souffle de l'est sur le Sahara et l'Afrique occidentale.

hernandia sonora : arbre.

ibis : oiseau des régions chaudes d'Afrique et d'Amérique, à bec long, mince et arqué.

jiculi : 1. Poison végétal. 2. Ou du latin *ejaculor* (lancer avec force), ou *jaculator* (lanceur de javelot) : giclant, jaillissant, ou *jaculari* (lancer) : jaculatoire comme dans l'expression « oraison jaculatoire » (une prière courte et fervente).

mégie : préparation des peaux de mouton et autres peaux délicates.

mélampyre : plante herbacée dont certaines espèces vivent en parasite des céréales.

mokatine : produit dérivé du « moka ».

morne : mot créole (antillais) pour désigner un monticule, une colline, une petite montagne de forme arrondie, parfois un village.

moutous-moutous : petites mouches piquantes.

n'déïssane : attendrissement, admiration.

nielle : maladie de l'épi des céréales (et spécialement du blé), produite par des vers.

phylloxera : puceron parasite qui provoque des galles sur les feuilles et des nodosités sur les racines de la vigne.

pitt : désigne, dans le vocabulaire des combats de coqs, une arène.

polype : chacun des individus fixé dans l'embranchement des cnidaires, solidaires de l'hydre d'eau douce, ou participant à la constitution d'une colonie nommée « polypier ».

pongo : nom d'un grand singe.

radoub : opération par laquelle on entretient ou on répare la coque d'un navire. Bassin affecté au radoub.

rinceau : Motif ornemental en forme de branche recourbée munie de feuilles, pouvant être agrémentée de pousses, de fleurs, de fruits et utilisé surtout, sculpté ou peint, en architecture mais aussi dans différents arts décoratifs.

roxelane : 1. Favorite puis femme de Soliman II. 2. Mais il peut aussi s'agir du nom d'un peuple de la Samartie d'Europe. 3. Nom du bateau des premiers colons de la rivière de Saint-Pierre. 4. Nom de la rivière elle-même.

scalare : plus communément orthographié « scalaire » est un poisson tropical.

scorpène : poisson de mer.

signare : mot sénégalais qui vient du portugais *senhora*, « dame ». Il désignait, autrefois, la dame de la bourgeoisie métisse.

sisal : une agave du Mexique servant à faire une matière textile.

soufrer : traiter (une plante) en répandant sur elle du soufre.

stéatopyge : qui est caractérisé par un développement exagéré du tissu adipeux des fesses ; qui a de très grosses fesses.

stupre : débauche honteuse, humiliante.

tann : terre plate, que recouvre la mer ou le bras de mer à l'époque des grandes marées.

tréponème : genre de micro-organisme mobile présentant des spires, parasite de l'homme et des animaux, comprenant plusieurs espèces pathogènes, dont le tréponème pâle, agent de la syphilis.

trigonocéphale : grand serpent vénimeux, à tête triangulaire, voisin des crotales.

vitelline : relatif au vitellus. Membrane vitelline, qui entoure le jaune d'œuf, qui entoure l'ovule fécondé.

zonzon : 1. Son résultant du fait de « zonzonner » : faire du bruit de corde frappant l'air, de bourdonnement. 2. Bruit produit par les moustiques.

Annexe 2 : Index alphabétique des noms propres

A

Apollinaire Guillaume, 34, 35, 36, 180, 183, 209, 210,
224, 225, 337
Aragon Louis, 4, 5, 12, 15, 20, 37, 38, 50, 51, 73, 74, 88,
89, 90, 91, 93, 117, 118, 119, 155, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 162, 163, 184, 185, 186, 197, 199, 200, 249,
256, 257, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 284,
285, 320, 336, 339, 350, 351, 352, 394, 401, 411, 412,
428, 432, 435, 467, 468, 492
Aristophane, 35
Artaud Antonin, 51, 257, 258, 264

B

Bahri Mohamed, 251, 253
Baudelaire Charles, 61, 182, 191, 194, 195, 196, 199,
200, 340, 412
Bélance René, 24, 173
Bemba Sylvain, 30
Bhêly-Quenum Olympe, 3, 4, 5, 12, 14, 16, 26, 28, 38,
39, 40, 41, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 56, 69, 72, 84,
85, 123, 143, 144, 145, 149, 169, 246, 269, 272, 275,
276, 277, 278, 279, 307, 309, 310, 323, 330, 359, 360,
361, 362, 363, 366, 387, 390, 392, 394, 420, 422, 423,
441, 443, 444, 448, 449, 451, 454, 460, 492
Bonnetain Paul, 166
Breton André, 4, 5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22,
24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
58, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77,
78, 80, 81, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 97, 101, 102, 103,
109, 112, 114, 118, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 128,
129, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
165, 172, 173, 174, 175, 184, 185, 186, 187, 192, 196,
202, 203, 205, 206, 217, 218, 220, 222, 223, 224, 225,
226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 239,
241, 242, 245, 247, 249, 253, 255, 256, 257, 258, 264,
265, 266, 267, 269, 270, 272, 276, 279, 281, 282, 283,
284, 285, 288, 289, 292, 293, 295, 298, 299, 300, 302,
303, 304, 305, 306, 309, 313, 316, 317, 318, 320, 324,

330, 331, 333, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,
344, 347, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360,
361, 362, 363, 364, 365, 369, 370, 371, 372, 376, 377,
379, 380, 386, 390, 392, 394, 395, 396, 397, 399, 404,
405, 409, 410, 415, 416, 428, 429, 430, 432, 433, 435,
436, 437, 438, 441, 442, 445, 447, 449, 451, 457, 467,
468, 492

C

Cendrars Blaise, 180, 183, 210, 211, 212, 215, 337
Césaire Aimé, 4, 5, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24,
26, 31, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 56, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 76,
77, 79, 81, 82, 84, 88, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 101, 105, 106, 107, 109, 111, 113, 114, 115,
116, 118, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 192, 202, 232, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250,
251, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 279, 282, 283, 288, 289, 290, 300, 302, 312, 313,
315, 328, 329, 330, 335, 336, 349, 358, 361, 362, 366,
367, 372, 385, 386, 387, 388, 402, 412, 416, 417, 418,
419, 421, 422, 443, 444, 450, 451, 461, 492
Césaire Suzanne, 14, 16, 31, 137, 138, 139, 142, 150,
151, 152, 153, 154, 192
Chagall Marc, 49
Chrétien de Troyes, 401
Claudel Paul, 55, 56, 61, 62, 64, 122, 440
Conrad Joseph, 166
Crevel René, 30, 68

D

Dadié Bernard, 12, 162
Damas Léon-Gontran, 16, 31, 94
Dante, 157
Depestre René, 24, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 163
Diderot, 187
Diop David, 96, 162, 289

Dongala Emmanuel, 30
 DuBois William, 96
 Dumas Alexandre, 35, 36, 166, 177, 178
 Duras Claire (de), 166, 193

E

Éluard Paul, 30, 55, 56, 61, 119, 122, 140, 174, 175, 253,
 255, 323, 324, 396, 397, 436

F

Fanon Frantz, 107, 108, 139
 France Anatole, 269
 Freud Sigmund, 21, 72, 144, 376

G

Giacometti, 72
 Glissant Édouard, 46
 Gratiant Georges, 137, 153

H

Hugo Victor, 180, 181, 182, 183, 195

J

Joans Ted, 16, 45, 46

L

Labou Tansi Sony, 30
 Lam Wifredo, 142
 Lamartine Alphonse (de), 351
 Laurencine Franck, 153
 Lautréamont, 21, 23, 57, 64, 65, 66, 93, 255
 Leiris Michel, 4, 5, 14, 15, 29, 50, 73, 74, 80, 81, 86, 103,
 104, 138, 140, 141, 142, 165, 167, 168, 169, 170, 171,
 172, 173, 174, 176, 186, 192, 197, 198, 199, 200, 210,
 217, 222, 223, 247, 249, 250, 253, 254, 272, 287, 288,
 290, 292, 293, 294, 305, 306, 312, 314, 315, 317, 318,
 380, 381, 388, 389, 393, 397, 398, 399, 405, 406, 411,
 412, 417, 426, 427, 443, 492
 Lénine, 119, 376
 Léro Étienne, 20, 47, 48, 130, 132, 133, 134, 137
 Loti Pierre, 193

Louverture Toussaint, 94, 233, 461, 491
 Lumumba Patrice, 261
 Lyautey, 119

M

Mabille Pierre, 87, 88
 Mallarmé Stéphane, 57, 64, 65
 Maran René, 12
 Marechera Dambudzo, 447, 455, 456
 Marx Karl, 21, 119
 Masson André, 147, 357, 358
 Matisse, 49
 Maugée Aristide, 90, 91, 137, 284
 Maury Alfred, 376
 Memmi Albert, 107, 108
 Ménil René, 13, 14, 20, 47, 48, 50, 137, 153, 387
 Mérimée Prosper, 178, 179
 Monnerot Jules-Marcel, 13, 20, 47, 123, 130, 131, 132,
 137
 Monnerot Symone, 130, 132, 133, 134
 Montesquieu, 187

N

Nerval Gérard (de), 35, 36, 182, 194, 195, 196, 199, 375
 Nougé Paul, 48
 Nwapa Flora, 454

O

Offenbach, 223

P

Parinaud André, 204
 Péguy Charles, 55, 61, 62, 63, 64
 Péret Benjamin, 30, 74, 124, 125, 127, 128, 129, 136,
 145, 146, 149, 239, 242
 Pétrarque, 157
 Picabia Francis, 154
 Picasso Pablo, 15, 49, 50, 240
 Préo, 166
 Psichari Ernest, 166

Q

Quitman Sabas, 20, 47

R

Rejano Juan, 37

Rigault Jacques, 317

Rimbaud Arthur, 21, 23, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 93,
158, 180, 182, 183, 195, 232, 235, 289, 339

Ronsard Pierre (de), 409

Roussel Raymond, 173

Royer Louis-Charles, 192

S

Sadoul Georges, 119

Saint Thomas, 269

Saint-Barguigner, 52

Saint-Denys Hervey (de), 376

Saint-John Perse, 55, 61, 63, 64

Sartre Jean-Paul, 22, 42, 97

Senghor Léopold Sédar, 4, 5, 12, 16, 19, 22, 24, 26, 27,
31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63,
64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 82,
84, 85, 86, 87, 89, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
104, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 121,
122, 127, 136, 141, 143, 161, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
240, 243, 245, 246, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 280,
281, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 294, 295, 300,
301, 302, 304, 305, 307, 312, 314, 316, 317, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 334, 335,
338, 339, 341, 349, 353, 356, 357, 360, 361, 372, 381,
383, 402, 403, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 414, 416,
418, 419, 420, 421, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 438,
439, 440, 442, 443, 444, 447, 449, 450, 451, 461, 464,
492

Séville Isidore (de), 164, 176

Solin, 164, 176

Soulié Frédéric, 166

Soupault Philippe, 4, 5, 12, 15, 20, 34, 35, 48, 50, 56, 57,
65, 66, 69, 70, 73, 74, 75, 81, 93, 122, 141, 142, 165,
174, 175, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191,

197, 201, 202, 206, 213, 217, 225, 247, 249, 265, 266,
267, 272, 279, 314, 318, 324, 325, 331, 332, 333, 334,
335, 336, 337, 339, 340, 341, 345, 347, 348, 355, 366,
367, 368, 372, 382, 383, 384, 385, 387, 405, 427, 430,
431, 468, 492

Soyinka Wole, 237

Strindberg August, 257

Sue Eugène, 178

T

Tours Grégoir (de), 164, 176

Tutuola Amos, 447, 455

Tzara Tristan, 25, 119, 180, 183, 213, 215, 216, 225

U

U Tam'si Tchicaya, 4, 5, 12, 16, 26, 28, 29, 30, 41, 42,
43, 44, 45, 47, 50, 51, 52, 58, 59, 60, 66, 69, 82, 83,
101, 102, 123, 246, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 259,
262, 263, 264, 269, 273, 275, 276, 279, 280, 281, 283,
290, 291, 294, 295, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311,
312, 313, 358, 359, 364, 365, 368, 369, 372, 382, 383,
385, 390, 391, 392, 403, 409, 413, 414, 415, 419, 422,
423, 424, 425, 426, 427, 432, 433, 434, 438, 439, 441,
442, 443, 445, 451, 461, 492

V

Vigné d'Octon Paul, 166

Vitrac Roger, 264

Voguë Melchior (de), 166

W

Washington George, 110

Wheatley Phillis, 110

Y

Yoyotte Pierre, 130, 134

Yoyotte Simone, 20, 47

Z

Zola Émile, 337

Annexe 3 : Index alphabétique des œuvres

A

À l'appel de la race de Saba, 421
 À New York, 222, 334, 335, 341
 À partir de quelques traits particuliers à la mentalité
 civilisée, 131, 132
 À quoi comment, 286
 À triche-cœur, 311, 391, 422
 À *Triche-cœur*, 42, 43, 59, 83, 305, 306, 382, 391, 424,
 434
 Amour fou, 364
 Amour parcheminé, 416
 André Breton poète..., 150
 Anicet, 184, 185, 186, 197, 257, 269, 339, 350
 Annonciation, 146, 149, 239
 Anthologie de l'humour noir, 281
 Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, 22
 Arc musical, 43, 251, 254, 255, 281, 291, 368, 385, 441,
 442
 Arcane 17, 90, 303, 313, 318, 355, 364, 369, 371, 428,
 435
 Armes miraculeuses, 23, 55, 232, 239, 245
 Atar-Gull, 178, 179
 Au cœur des ténèbres, 166
 Au pays des fétiches, 166
 Au pied du mur, 266, 267, 268
 Au sommaire d'une passion, 291, 365, 441
 Aurora, 165, 287, 397, 398, 399, 400, 417
 Aux soldats négro-américains, 429

B

Bagatelles végétales, 29, 170
 Batouala, 12
 Bella, 269
 Berceuse, 383
 Biffures, 168, 199, 381
 Black flower, 46
 Bug-Jargal, 180, 181, 182

C

C'est toi ce n'est pas nous, 217, 218
 Cahier d'un retour au pays natal, 21, 23, 71, 94, 95, 98,
 105, 106, 113, 124, 125, 128, 129, 140, 145, 232, 233,
 234, 235, 237, 238, 239, 241, 243, 245, 282, 289, 300,
 313, 328, 329, 336, 361, 366, 367, 386, 412, 416, 419,
 421, 422
 Calendrier, 324
 Carnet 1920-1921, 317
 Ce que je crois, 56, 63, 104, 122
 Ces fruits si doux de l'arbre à pain, 273, 274, 433
 Chaka, 111, 113, 115, 141, 221, 225, 226, 229, 230, 231,
 254, 305, 326, 381, 442
 Champs magnétiques, 48, 67, 81, 174, 184
 Chanson d'après-midi, 412
 Chant d'ombre, 307, 316
 Chant de l'Initié, 412
 Chant interrompu, 358
 Chant pour pleurer un combat, 313
 Chant pour pleurer un combattant, 425
 Chants de Maldoror, 66
 Chants pour Signare, 361, 419, 440
 Clair de terre, 238, 239, 303, 396
 Comme à Montségur !, 439
 Comme il fait beau, 81, 186
 Comme les lamantins vont boire à la source, 228, 280
 Comment les Blancs sont d'anciens Noirs, 211
 Concours de circonstances, 304
 Condamné, 314
 Conquête de l'aube, 134, 135, 136, 386
 Contre-destin, 422
 Contribution au débat sur la poésie nationale, 162
 Crimes, 217

D

D'autres chants..., 304, 328
 D'or vert, 410
 D'une poésie nationale et de quelques exemples, 158
 Dans la brousse, 166

Dans quelle nuit ?, 294
 Dans une fresque de Giotto, 38, 40, 275, 276, 310
 Danser la capucine, 325
 De la survivance de certains mythes, 185
 Débris, 244, 388
 Début d'une conférence à la Martinique, 137
 Demi-saison, 133
 Dernières nuits de Paris, 314, 337
 Des lois de la forêt, 360
 Des perles aux pourceaux, 154
 Dialogue sur la poésie francophone, 70, 222, 288
 Dictionnaire abrégé du surréalisme, 253, 255
 Discours au club Savoy, 142
 Discours sur la Négritude, 96, 98, 100, 101, 113, 115
 Discours sur le colonialisme, 96, 106
 Dix-neuf poèmes élastiques, 211, 212
 Du sonnet, 158

E

Efuru, 454
 Élégie de Minuit, 323, 356, 438
 Élégie des alizés, 109, 321, 323, 328, 416
 Élégie des circoncis, 206, 224, 286
 Élégie des eaux, 282, 321
 Élégie des Saudades, 356, 360, 442
 Élégie pour Jean-Marie, 317
 Élégie pour la reine de Saba, 326, 429
 Élégie pour Martin Luther King, 110, 302
 En guise de manifeste littéraire, 148
 En joue !, 331, 332, 347, 355, 383, 384, 387, 405, 427
 Entrée des médiums, 379, 390
 Entrée des succubes, 428
 Épitomé, 43, 251, 254, 255, 281, 291, 368, 385, 441, 442
 Équinoxiale, 83, 308, 369, 414
 Et le sursaut soudain, 291
 Et les chiens se taisaient, 258, 260, 261, 263, 264
 Éthiopie, 110, 174
 Étiage, 414
 Eugénie Grandet, 269

F

Faillies, 312, 380, 406
 Feu de brousse, 42, 43, 59, 83, 305, 306, 307, 308, 311, 358, 365, 382, 391, 434
 Fibrilles, 50, 141, 167, 250
 Forêt-noire, 285
 Fourbis, 167, 199, 380
 Fusée-signal, 224

G

Georges, 119, 144, 166, 177, 178, 192, 238
 Georgia, 325, 385, 430
 Glossaire j'y serre mes gloses, 80
 Grande fuite de neige, 288, 290, 293, 315

H

Haut mal suivi de Autres lancers, 171, 312, 412, 427
 Histoire d'un Nègre, 187, 188

I

Il a plu, 381
 Il faut répondre, 25
 In Memoriam, 381
 Inédits I, 25
 Investiture, 289

J

Jardin de France, 206, 207, 221, 354
 Jardin des Prébendes, 353

L

- L'Absente, 407
- L'âge d'homme, 443
- L'Amour fou, 65, 71, 72, 222, 223, 270, 272, 298, 299, 353, 357, 364, 370, 409, 433, 442
- L'an suave, 415
- l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, 22, 76, 97
- L'Archibras, 46
- L'Armoire à glace, 185, 265
- L'Art magique, 90
- L'étrange agonie, 83, 382, 424, 438, 439
- L'Initié, 307, 387, 460
- L'Irrémédiable, 362
- L'Obole, 441
- L'union libre, 226, 229
- La Défense de l'infini, 184, 320
- La femme plume, 455
- La joie manquée, 391, 392
- La lanterne sourde, 153
- La leçon de Ribérac ou l'Europe française, 401
- La légende de la séparation des Noirs et des Blancs, 211
- La Maîtresse noire, 192
- La mise à mort, 295
- La mort rose, 153, 436, 441
- La naissance d'Abikou, 39, 323, 460
- La Négrresse ou le pouvoir de la reconnaissance, 165
- La Néréide de la mer Rouge, 171, 411, 412
- La prochaine escale, 385
- La proie, 431
- La Règle du jeu, 199, 272
- La Reine au bras d'or, 276, 277, 310
- La Seconde Jeunesse de Madame Prune, 269
- La Tragédie du roi Christophe, 260
- L'Afrique fantôme, 169, 170, 198, 305, 306, 381
- Langage, tangage ou Ce que les mots me disent, 80, 293, 294
- Le bal de N'dinga, 263
- Le Bananier, 166
- Le Corbillard, 308, 311, 414
- Le destin, 262, 382
- Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, 259
- Le Discours antillais, 46
- Le fond importe plus, 162
- Le forçat, 59, 83, 434
- Le grand homme, 39, 187, 188, 189, 190
- Le gros sang, 311
- Le Kaya-Magan, 226, 316
- Le Lac, 351
- Le libertinage, 267
- Le mauvais plaisant, 411
- Le mauvais sang, 28, 42, 43, 59, 83, 305, 306, 307, 308, 311, 358, 365, 382, 391, 422, 424, 434
- Le Nageur, 384, 385
- Le Nègre, 165, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190
- Le paysan de Paris, 257, 267, 268, 270, 271, 336, 350, 351, 352, 432, 435
- Le point cardinal, 199
- Le promenoir, 281
- Le rêve bleu, 394
- Le roman de Spahi, 193
- le Songe, 257
- Le surréalisme et la peinture, 57
- Le trésor, 294, 442
- Le verbe marronner, 159, 160
- Le vertige, 306
- Le vol des vampires, 425
- Le Zulu, 259
- Légitime Défense, 14, 20, 21, 23, 47, 48, 55, 130, 143
- Les Armes miraculeuses, 23, 145, 146, 239, 240, 243, 247, 258, 289, 358, 447
- Les Bliguédés, 275
- Les brigands, 38, 277, 278
- Les Cancrelats, 273
- Les corps en friche, 426, 434
- Les corps et les biens, 283, 409
- Les crépusculaires, 307, 385
- Les dernières nuits de Paris, 279, 314, 336, 337, 341, 345, 405
- Les états généraux, 174
- Les Fleurs du Mal, 195, 196, 412
- Les Hosties noires, 43
- Les lettres persanes, 187
- Les lignes de la main, 308, 434
- Les mamelles de Tiresias, 35
- Les Méduses ou les orties de mer, 273

Les morts qui parlent, 166
 Les oubliettes de la mer et du déluge, 361
 Les pas perdus, 87, 184
 Les Phalènes, 273
 Les vases communicants, 390
 Les Youlofi, histoire d'un prêtre et d'un militaire français
 chez les Nègres d'Afrique, 166
 Lettre aux voyantes, 305
 Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière, 82
 Lettres à Charles Dobzynski, 158
 Liberté 1, 19, 33, 34, 54, 70, 71, 76, 116, 204, 205, 221
 Liberté 2, 78, 104, 107, 111
 Liberté 3, 67, 99, 115, 204, 205, 281
 L'Immaculée conception, 174, 175, 324, 433, 437
 Lyons-la-forêt terre du crime, 238

M

Madame Bovary, 269
 Manhattan, 332, 333, 334, 335, 337
 Manifeste du surréalisme, 35, 67, 96, 102, 269, 270, 320,
 376, 377, 380
 Manon Lescaut, 269
 Maori, 216
 Marche, 305
 Martinique charmeuse de serpents, 50, 137, 147, 357,
 358, 362, 364
 Mauvais sang, 59, 182, 306
 Mélanophilie ou Mélanomanie, 209
 Mémoires de l'oubli, 35, 272
 Message de l'île déserte, 367
 Météore, 305
 Miroir de l'Afrique, 74, 86, 104, 169, 170, 217
 Mot à Mante, 288, 289
 Mots sans mémoire, 29, 170, 199, 294, 314
 Mythologie, 312

N

Nadja, 175, 264, 270, 272, 298, 299, 300, 330, 331, 336,
 337, 338, 340, 341, 342, 343, 347, 348, 350, 354, 356,
 395, 410, 429, 436
 Ne visitez pas l'Exposition Coloniale, 116, 117
 Neige sur Paris, 338
 Nocturnes, 441
 Nuits sans nuit et quelques jours sans jour, 388, 393

O

Ode à Bogotá, 332
 Ode à Paris, 367
 Orphée noir, 22
 Ourika, 166, 193

P

Parfum exotique, 195, 196
 Peau noire, masques blancs, 107, 139
 Persécuté persécuteur, 117
 Petits contes nègres pour les enfants des Blancs, 210
 Poème liminaire, 111
 Poème prophétique, 238
 Point du jour, 256, 284
 Poisson soluble, 153, 397
 Position politique du surréalisme, 28, 172, 223
 Pour Lafcadio, 285, 292
 Pour madame Suzanne Césaire, 138
 Pour un Art révolutionnaire indépendant, 114
 Poussière d'écrivain, 455, 456
 Premier bilan de l'Exposition Coloniale, 116
 Premier château, 194, 195
 Premier Manifeste, 37
 Prière de paix, 94, 110
 Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou
 non, 80, 140
 Promenade dans la forêt, 38, 40, 52, 143, 169, 275, 276,
 277, 360, 381, 382
 Pur-sang, 245, 282

Q

Que m'accompagnent kôras et balafong, 221, 301, 357

R

Reminiscencias de Mexico, 333, 348

Retour de Popenguine, 312, 317

Rêve raconté à André Breton, 276, 309

S

S'il vous plaît, 266, 267

Sanatorium, 213, 214

Second manifeste du surréalisme, 77, 78, 257, 281, 432, 436

Signe ascendant, 220, 224

Situation du surréalisme entre les deux guerres, 203, 206

Sous le ciel de soi, 304

Suite du débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs, 161

Supplément au voyage de Bougainville, 187

Sur la plage bercé, 327

Sur la poésie nationale, 161, 162

Sur la route de San Romano, 433

Sur une définition de la poésie, 157

T

Ta lettre, 322, 420

Tamango, 178, 179

Tam-tam I, 145, 239, 242

Terres de soleil et de sommeil, 166

Toussaint Louverture, 94

Traité du style, 269, 270, 271, 285

Tropiques, 16, 21, 46, 49, 50, 64, 66, 71, 82, 91, 124, 125, 126, 138, 142, 146, 149, 150, 151, 153, 154, 232, 239, 250, 284, 386

U

Un grand poète noir, 21, 125, 132, 137, 139, 153

Un piège sans fin, 422

Une aventure africaine, 169

Une fresque de Giotto, 275

Une tempête, 260, 261, 262

Une vague de rêve, 37, 74

Union libre, 225, 231, 241, 242, 404

V

Viatique, 43, 426

Violette Nozières, 238

Visite, 301

Voyage d'Horace Pirouelle, 187, 188, 189, 190, 191

W

Wapare, 215

Westwego, 324, 325, 340

Surréalisme africain et surréalisme français : influences, similitudes et différences

Résumé

Le surréalisme africain nécessite d'interroger la part de l'influence du surréalisme français. La terminologie implique, en effet, un lien entre l'écriture africaine et le mouvement français. Ce lien est mis en place à la fois par la critique et par les dialogues entre les deux univers. Senghor incite à considérer la part indépendante de ce surréalisme en évoquant un surréalisme négro-africain. Nous dégageons alors, derrière d'apparentes similitudes, des différences notables qui révèlent un surréalisme au service d'une compréhension du monde purement africain. Le surréalisme africain serait l'expression de la perception traditionnelle africaine dont la forme s'apparente à celle mise en place par le mouvement parisien sans qu'il y ait nécessairement eu influence.

Littérature, surréalisme, négritude, poésie, roman, théâtre, Afrique, France, Louis Aragon, Olympe Bhêly-Quenum, André Breton, Aimé Césaire, Michel Leiris, Léopold Sédar Senghor, Philippe Soupault, Tchicaya U Tam'si.

Résumé en anglais

African Surrealism requires the question from the influence of French surrealism. Terminology implies, indeed, a link between African writing and the French movement. This link is established by both critics and the dialogues between the two worlds. Senghor encouraged to consider independent part of this surrealism evoking a black negro-african surrealism. We disclaim then behind apparent similarities, differences which reveal a surrealism in the service of understanding the world purely African. African surrealism is an expression of the traditional African perception whose shape is similar to that introduced by the Parisian movement without necessarily had influence.

Literature, surrealism, nigritude, poetry, novel, theater, Africa, France, Louis Aragon, Olympe Bhêly-Quenum, André Breton, Aimé Césaire, Michel Leiris, Léopold Sédar Senghor, Philippe Soupault, Tchicaya U Tam'si.