

Dominique Combe

**Aimé Césaire :
«Cahier d'un
retour au pays
natal»**

DL-25 11 1993-3 7 6 16

ÉTUDES LITTÉRAIRES

AIMÉ
CÉSAIRE

*Cahier d'un retour
au pays natal*

PAR DOMINIQUE COMBE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ÉTUDES LITTÉRAIRES

*Collection dirigée par
Jean-Pierre de Beaumarchais
Daniel Couty
et par Yves Chevrel
pour les textes étrangers*

ISBN 2 13 045658 8

ISSN 0764-1621

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1993, octobre

© Presses Universitaires de France, 1993
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



Sommaire

- 5 Avertissement
- 7 Analyse
- 9 L'auteur
 - La crise spirituelle, 9
 - De la mystique à la politique, 11
- 13 Contexte
 - Césaire et la littérature de la décolonisation, 13
 - La littérature antillaise, 14
 - La *Revue du Monde noir*, 16
 - René Maran, 17
 - La littérature caribéenne, 17
 - La génération de Harlem, 18
 - Légitime défense*, 19
 - L'Etudiant noir*, 20
 - Léon-Gontran Damas, 20
 - La négritude, un concept ?, 22
 - Léopold Sédar Senghor et la négritude, 25
- 29 Pré-texte
 - Les sources, 29
 - Sources ethnologiques, anthropologiques et philosophiques, 29
 - Leo Frobenius, 29 ; Spengler et le *Déclin de l'Occident*, 32 ; Maurice Delafosse, 34 ; Pierre Teilhard de Chardin, 35
 - Sources historiques, 36
 - Genèse et états du texte, 37
 - Le sens et la portée des variantes, 40

4 / *Cahier d'un retour au pays natal*

42 Texte

La question des genres, 42

Vers et prose, 43

Poème en prose, 44

Mélange des genres, 45

L'autobiographique, 46

Le discours épideictique, 47

Le *Cahier* comme « discours » oratoire, 47

La fonction rhétorique, 48 ; Rhétorique de l'argumentation, 51 ; Rhétorique du *movere*, 53

a) *La satire et le « blâme »*, 54 ; b) *Physiologie d'une répulsion*, 55 ; c) *Un discours péjoratif*, 57 ; d) *L'apologie de la « négritude »*, 60

Le genre épico-lyrique, 65

Le lyrisme orphique, 65

Une nouvelle genèse épique : l'*Epos*, 68

Oralité, 71 ; Rythme, 73 ; Parataxe, 77 ; Accumulation, 78 ; Hyperbole, 79 ; Parallélisme, 79 ; Syntaxe nominale, 81 ; Récit ?, 81

85 Inter-texte

Surréalisme, 86

Rimbaud, 86

Lautréamont, 88

La Bible, 91

La place du *Cahier* dans l'œuvre de Césaire, 94

99 Réception

En France, 99

En Afrique, 104

Aux Antilles, 107

En Amérique, 111

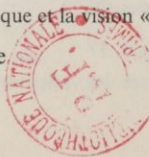
113 Explication de texte

Une construction antithétique et paratactique, 113

L'harmonie cosmique et la vision « païdeumatique », 115

121 Bibliographie critique

125 Index thématique



Avertissement

Césaire, dans les années 60, a été le maître à penser des intellectuels africains en lutte contre la colonisation, puis le guide des idéologues des jeunes Etats indépendants — davantage que Senghor, que les fonctions de chef d'Etat et les thèses sur le « métissage » ont rendu suspect de compromis avec les anciennes puissances colonisatrices. Tous ont lu dans le *Cahier d'un retour au pays natal* la charte de la « négritude », dont Senghor lui-même s'était fait le théoricien. Aussi le *Cahier* est-il devenu, en Afrique et ailleurs, ce que la critique américaine appelle *a Third World classic*, enseigné dans les lycées et la plupart des grandes universités.

Tel n'est certainement pas le cas en France, où Césaire est rarement inscrit aux programmes. Le *Cahier*, en outre, y est peut-être finalement moins connu que le théâtre — que la *Tragédie du roi Christophe* ou *Une saison au Congo*. Il est significatif que Césaire soit en définitive peu commenté en dehors du milieu des africanistes, ou même des Antillais — et que le seul ouvrage courant consacré au *Cahier* ait été écrit par une romancière et universitaire gadeloupéenne¹. Pourtant, Breton avait en son temps célébré le chef-d'œuvre incontestable qu'est le premier texte publié par Césaire. Sans doute l'idéologie de la « négritude », aujourd'hui d'ailleurs contestée en Afrique et aux Antilles même, était-elle responsable de la relative désaffection du public et de la critique métropolitaine pour le *Cahier*.

C'était oublier la formidable puissance poétique d'une œuvre qui ne se limite aucunement à sa portée didactique — dans laquelle, au contraire, le message idéologique surgit de la flamboyance de l'imaginaire. Eluard, après les grands recueils surréalistes, avait quelque peu sacrifié cet

1. Maryse Condé, auteur d'un *Profil d'une œuvre*, Hatier, 1978.

imaginaire à la « poésie de circonstance » qui marque l'avant-guerre, puis la Résistance — même si, dans son genre, cette poésie restait admirable. Mais *Au rendez-vous allemand* n'était pas à la hauteur de *Capitale de la douleur*. Rien de tel chez Césaire, qui, malgré son engagement au Parti communiste, puis au Parti progressiste martiniquais, a toujours combattu une poésie inféodée au propos idéologique ou politique. Le *Cahier* est un des rares poèmes didactiques aboutis, précisément parce qu'il ne se veut pas comme tel.

C'est à relire le *Cahier* comme un *poème*, à la fois didactique et épique, que voudrait s'attacher la présente étude, en privilégiant la stylistique et la rhétorique, négligées par la critique.

L'édition de référence est publiée à Paris par Présence africaine, 1983.

Analyse

Le *Cahier* se présente sous la forme de longues séquences en prose, en versets ou en vers libres, qui ne sont ni numérotées, ni séparées, ni même distinguées par la typographie. La distribution de ces séquences, en outre, a sensiblement varié au fil des éditions successives. Dans l'ensemble, de la première version, parue avant guerre dans la revue *Volontés*, jusqu'à l'édition « définitive » pour Présence africaine en 1956, et aux *Œuvres complètes* pour les Editions Désormeaux à Fort-de-France, Césaire a eu tendance à réunir plutôt qu'à dissocier les séquences, ce qui leur confère une unité et une ampleur plus grandes.

S'il est ainsi impossible de diviser strictement le texte en « parties » distinctes sur des critères formels, la composition semble néanmoins y suivre l'ordre d'une expérience et d'un itinéraire existentiel ou spirituel nettement perceptible. L'unité sémantique de l'ensemble, très forte, est assurée par le retour de formules et de leitmotive qui scandent chacune des étapes.

Le thème central réside dans les impressions du poète à son retour « au pays natal » — l'île de la Martinique — et le sentiment d'indignation puis de révolte suscité par l'abjection dans laquelle l'île et ses habitants noirs sont plongés. Le poème représente l'itinéraire affectif, spirituel du poète, au terme duquel surgit l'idée triomphante d'une « négritude » pleinement assumée.

La critique a pu discerner trois étapes dans cet itinéraire, distinguant les phases de la haine, de l'introspection et des souvenirs d'enfance, puis de la révolte raciale, sociale et politique. Mais il semble plutôt, en l'absence de démarcations évidentes, que le poème comporte deux grands mouvements, en quelque sorte ascendants, du désespoir vers l'espoir : de l'anathème lancé contre la Martinique, les Martiniquais et la « race » noire, qui inclut le regard intros-

pectif porté sur l'enfance, à la révolte positive étayée sur le sentiment de la « négritude » acceptée. L'abjection apparaîtrait alors comme la nécessaire « ordalie » pour que les Antillais prennent conscience de leur identité noire, se débarrassant de l'image méprisante que leur renvoient les Blancs (la « vieille négritude » des « bons nègres » qui ont honte de leur couleur de peau). L'itinéraire ainsi retracé va d'une image dégradée, avilie de la « race » noire, introjetée par les Antillais, à la projection triomphante d'une « négritude » assumée.

Aussi peut-on dégager quelques scènes ou thèmes essentiels dans ce parcours, dont l'unité est assurée par le retour de certaines formules incantatoires¹ :

I – L'ANATHÈME

Panoramique sur l'île (p. 7-9).

Vision rapprochée de l'île : la ville (p. 8), la foule (p. 9), le morne (p. 10).

Souvenirs d'enfance : Noël (p. 14-15), la maison familiale (p. 14-18), la machine à coudre de la mère (p. 18), la rue Paille, lieu de débauche (p. 19).

Aspiration à l'idéal : « Partir » (p. 20 sq.) et retour au présent douloureux (p. 22).

Confession et révolte grandissante (p. 22 sq.).

Les Noirs vus par les Blancs (p. 35-36), le Nègre du tramway (p. 40-41).

II – LA RÉVOLTE ET LA « NÉGRITUDE »

Acceptation de la « race » (p. 43 sq.).

La « négritude » enracinée (p. 46-47).

La « négritude » debout et la révolte constructive, mouvement vers l'espoir (p. 56-57 sq.).

La fin de la « vieille négritude » (p. 60) et l'assomption de l'homme nouveau (p. 60-61).

1. Daniel Delas affirme que le découpage du texte est vain en raison même de la scansion des refrains (*Aimé Césaire*, Hachette supérieur, 1991, p. 36).

L'auteur

Aimé Césaire a dix-huit ans lorsqu'il débarque à Paris, en 1931, après son double succès, à Fort-de-France, au baccalauréat et au concours des bourses. Par son grand-père, instituteur puis professeur, et son père, inspecteur des contributions, Aimé appartient à la petite bourgeoisie des fonctionnaires. Mais, par un lointain aïeul, la famille des Césaire s'enorgueillit d'avoir activement participé aux luttes politiques et raciales : un Césaire, à l'origine d'une insurrection sous la Monarchie de Juillet, a été condamné à mort en 1833. Le grand-père, disparu à l'âge de vingt-huit ans, appartenait à la première génération schœlcheriste ; le père perpétue un esprit voltairien, apprend à ses six enfants l'amour de la littérature par des lectures — de Victor Hugo, notamment — à la veillée, contribuant au développement de la vocation poétique d'Aimé.

Muni d'une lettre de recommandation de son professeur de français au lycée Schœlcher de Fort-de-France, E. Revert, qui l'a orienté vers la préparation de l'Ecole normale supérieure, Césaire s'inscrit en hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand, où il est le seul étudiant noir ; il a pour professeurs A. Bayet en français et L. Lavelle en philosophie. C'est en septembre 1931 qu'il rencontre le premier étudiant africain, le Sénégalais Ousmane Socé, qui devait être l'auteur d'un des premiers romans africains — *Karim, roman sénégalais* (1935) —, puis Léopold Sédar Senghor, qui devient l'ami de toujours. Passé en khâgne, il suit les cours de philosophie de Le Senne, et d'histoire de Roubaud, qui semblent l'avoir marqué.

Là crise spirituelle

En 1935, il entre à l'Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm, où il est externe, habitant à l'hôtel depuis sa

khâgne, dans des conditions précaires qui le laissent épuisé après sa réussite. Aussitôt entré à l'Ecole, Césaire, qui doit préparer l'agrégation, traverse une grave crise physique et morale qui le détache sans cesse davantage de ses études, d'où sortira le *Cahier d'un retour au pays natal*.

Césaire qui, jusque-là, avait été particulièrement actif dans les mouvements d'étudiants antillais, semble s'être retiré alors de la vie publique, se repliant sur la cellule familiale, ainsi que l'observent certains biographes :

De sa vingt-deuxième à sa vingt-sixième année, Césaire vit en état de plongée et s'est totalement retiré dans le secret de son âme. Il ne publie rien, n'écrit rien, ne participe à aucun mouvement, ne fréquente personne, si ce n'est quelques intimes (Martin Steins, « Nabi nègre », Ngäl et Steins, *Césaire 70*, Editions Silex, 1984).

Pareille attitude autorise, ainsi que le fait Steins, une interprétation quasi mystique de cette « crise » traversée par Césaire durant la période de la gestation du *Cahier*, qui corroborerait l'allusion faite par Senghor à un état proche de la « folie ». Martin Steins émettait cette hypothèse sur le fait que Senghor déclare avoir à cette même époque été profondément marqué par la lecture des Prophètes de la Bible : « Après avoir, à l'âge de trente ans, brûlé tous mes poèmes antérieurs, je me suis mis à l'école des Sémites : les prophètes d'Israël et les poètes antéislamiques » (cité par M. Steins, *op. cit.*, p. 228). Si cette hypothèse d'une crise spirituelle, voire mystique — dont il faudra d'ailleurs relever les traces dans le *Cahier* —, s'avérerait fondée, la portée du *Cahier*, ainsi éclairée par la genèse, s'en trouverait profondément bouleversée. Il semble en effet particulièrement intéressant que le texte fondateur de la « négritude », qui est aujourd'hui associé aux combats raciaux et politiques, soit né d'une expérience spirituelle intense, d'ordre exclusivement personnel et subjectif, sans commune mesure avec l'engagement antérieur et ultérieur de Césaire pour la défense des Noirs. Le *Cahier* est le fruit de cette méditation.

phore prédicative « silo où se préserve et mûrit ce que la terre a de plus terre » s'applique de manière anaphorique à la série de thèmes « ceux qui... » ou, au contraire, de manière cataphorique, à « ma négritude » — ce qui paraît plus probable. L'important est ici l'effet d'indécision, de polyvalence syntaxique qui empêche, comme chez Mallarmé, de lever définitivement les ambiguïtés. De toute manière, la construction de la séquence défie la cohérence syntaxique et sémantique, selon un nouvel hiatus. Autant dire que le texte se contente de juxtaposer paratactiquement les énoncés, suscitant de nombreuses ambiguïtés qui en font toute la richesse « épique », au sens de l'*épos* homérique.

C'est un portrait en creux des Noirs que le récitant propose. Jamais, en effet, les Noirs ni les Africains ne sont nommés autrement que par la périphrase généralisante : « Ceux qui... » et par la « non-personne » « ils ». Seul le contexte permet de suppléer à cette indétermination, qui atteste que, par-delà la structure paratactique, le *Cahier* constitue bien une unité organique. Ces périphrases, réitérées p. 47 (« Eia pour ceux qui... ») sont en outre négatives : « ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole », « ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité », « ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel », et l'énumération renforce le point de vue négatif. Pareille caractérisation « en creux », qui place les Noirs sous le signe de l'imperfection, du manque et de l'absence, présuppose que le récitant feint d'adopter le point de vue des Blancs, qui est celui, en somme de la technologie occidentale.

L'harmonie cosmique et la vision « païdeumatique »

En effet, ce qui fait l'être lacunaire de ces « fantômes » (« Et vous fantômes montez bleus de chimie d'une forêt de bêtes traquées... », p. 21), c'est leur incapacité à domi-

ner le monde, à se rendre « maîtres et possesseurs de la nature », selon la formule cartésienne — « dompter la vapeur » et « l'électricité » — par la science et la technique, et de l'espace (symbolisé par la boussole) par les moyens de transport modernes — « explorer les mers » et « le ciel ». La « négritude », en revanche, est l'expression de l'harmonie cosmique, de la communication orphique avec le Grand Tout, par laquelle les thèses frobeniussiennes rejoignent les thèmes centraux du Romantisme allemand. La dilatation de l'homme aux proportions de l'univers semble d'ailleurs en quelque sorte mimée par l'expansion rythmique. Après les vers quasi réguliers (« elle plonge... : 11 syllabes, et « elle plonge... » : 12 syllabes) et les variations de la séquence « Eia pour le Kaïlcédrat... » : 10/12/10/9, le poème s'élargit grâce à l'emploi du verset, tandis que dans la dernière séquence la scansion de « monde » à la fin de chaque ligne lui donne un caractère litanique, sur une basse obstinée.

Cette harmonie « païdeumatique » engage des relations « en profondeur » entre l'homme noir et le monde. Si les Blancs ont « exploré les mers » et le « ciel » et prennent possession de l'espace horizontalement, les Noirs, eux, sont « ignorants des surfaces » et hantés par la profondeur. D'où, dans le texte, l'insistance de l'imaginaire tellurique, qui privilégie la dimension verticale : [ma négritude] « elle plonge dans la chair rouge du sol », où se retrouvent le haut et le bas, la terre et le ciel : « elle plonge dans la chair ardente du ciel ». La métaphore de l'arbre Kaïlcédrat est le symbole même de cette communication entre la terre, où il s'enracine, et le ciel, vers lequel ses branches s'élèvent, dans la verticalité. Le végétal (la plante davantage que l'arbre) est pour Frobenius l'image privilégiée de la civilisation « éthiopique » fondée sur la « cueillette » : « Voici la civilisation au cours de laquelle l'essence de la plante a saisi l'humanité ; nous en trouvons encore de beaux spécimens, surtout sur la terre africaine. L'essence de la plante, à laquelle ces hommes se consacrent entièrement, les émeut. Elle

devient leur symbole et, par voie d'analogie, leur devenir et leur dépérir devient l'image de la vie de la plante » (*op. cit.*, p. 37). Cette opposition entre la surface et la profondeur est explicitée par Frobenius qui distingue la « vision en profondeur », qu'il tente de retrouver, à la « vision de surface » qui est le fait d'une conception européenne du monde. La poésie, selon Césaire, est l'expression de cette « vision en profondeur ».

Outre la terre et le ciel, ce sont encore l'eau et le feu, qui sont convoqués dans la fusion cosmique : « aire fraternelle de tous les souffles du monde », la « négritude » est aussi le « lit sans drain de toutes les eaux du monde » et l'« étincelle du feu sacré du monde ». Le verbe métaphorique « plonger » préparait d'ailleurs à la thématique liquide, tout comme le qualificatif « poreux ». Pareille convocation des quatre éléments montre une fois encore que c'est une véritable cosmogonie qui est à l'œuvre dans la genèse de la « négritude ». Et ces éléments se trouvent personnifiés dans une vision animiste, anthropomorphe. Car les relations entre l'homme noir et le monde sont encore caractérisées par un réseau d'images physiques, placées sous le signe de la parenté, de la filiation. Les Noirs sont « véritablement les fils aînés du monde » et, surtout, selon une expression biblique, « chair de la chair du monde », « palpitant de la vie même du monde » (dans la séquence précédente avaient été évoqués la fécondation et l'enfant que porte le « ventre tremblant de la femme »), si bien que l'opposition tourne à une antithèse entre forces de vie et forces de mort où l'on retrouve la philosophie vitaliste du Romantisme allemand mais aussi, dans le cas de Césaire, de Bergson : « ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre ». C'est précisément pourquoi, négativement, les règnes végétal et animal sont opposés au minéral : « ma négritude n'est pas une pierre... », ni une « tour », ni une « cathédrale » (avec les connotations religieuses, mais aussi phalliques). Toutes ces images semblent animées d'une nostalgie

régressive, recherche d'une intimité protégée — « silo où se préserve et mûrit ce que la terre a de plus terre », qui ne peut être apaisée que par l'*alma mater*.

Au plan temporel, il convient d'observer que les hauts faits des Blancs, évoqués implicitement comme présupposé linguistique, sont présentés au passé composé : « ont inventé », « ont su dompter », « ont exploré », « ont dompté », tandis que la négritude agit au présent : « elle plonge », « silo où se préserve et mûrit... » Le jeu temporel n'est toutefois pas tant ici celui de la chronologie (passé/présent) que celui de l'aspect. Au perfectif du passé composé, qui donne une image close, définitivement révolue de la vie, s'oppose l'imperfectif d'une action en devenir, encore inachevée — dynamique. Cette action est en réalité celle du monde (le « jeu du monde ») auquel les Noirs se soumettent, comme le montre la forme pronominale « ils s'abandonnent ». Les participes présents « jouant le jeu du monde », « palpitant du mouvement même du monde » sont la plus pure expression grammaticale de cette genèse incessante de l'action. En deçà de l'expression linguistique du temps proprement dit (qui suppose la distinction chronologique), le participe présent exprime l'imperfectif par excellence. C'est dire que les Noirs participent au cosmos sur le mode de l'éternel présent. Certes, on peut lire dans le présent « elle plonge » une référence à l'actualité performative du poème, mais il semble que la valeur intemporelle, non chronologique — c'est-à-dire aspectuelle — l'emporte ici¹. Le présent a valeur imperfective et durative, bien plus que chronologique. Et c'est sans doute pourquoi le récitant déclare : « ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité

1. « Le temps, notion abstraite, qui existe également dans les formes verbales négro-africaines, est de peu d'importance. Ce qui importe au Nègre, c'est l'aspect, la manière concrète dont s'exprime l'action. Il s'agit moins de savoir quand elle a lieu que si elle est achevée ou non, déterminée ou indéterminée, momentanée ou prolongée, unique ou habituelle, faible ou intense » (L.-S. Senghor, *Langage et poésie négro-africaine*, in *Négritude et humanisme*, op. cit., p. 160).

ruée / contre la clameur du jour / ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre / ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale. » Il veut en effet affirmer par là que la négritude n'est pas un état qu'on pourrait identifier, circonscrire par la pensée, mais un mouvement, un processus. De ce fait, le substantif « négritude » ne peut recevoir de prédicats nominaux, par l'intermédiaire du verbe copulatif « être », qui lui donneraient une « essence » fixe : il lui faut des prédicats verbaux — des verbes d'action (« elle plonge », « elle troue »).

Il est possible de lire dans l'expression « jouant le jeu du monde » une réminiscence nietzschéenne (on sait que Césaire a été profondément influencé par la *Naissance de la tragédie*), via sans doute Frobenius. Le « jeu du monde » caractérise la pensée dionysiaque qui, précisément, abolit les frontières du « principe d'individuation », sur le mode de la participation avec le « fonds » chthonien. Apollon, dieu de la mesure et du nombre selon Nietzsche, est au contraire voué à la surface et à la forme. Très significativement, Nietzsche emprunte cette expression à Héraclite, qui caractérise par là le temps — « enfant qui joue ». Il n'est certainement pas fortuit que la cosmogonie de la négritude fasse intervenir à cet endroit le « feu sacré du monde », qui constitue chez Héraclite le principe de l'univers. De toute manière, tous ces thèmes appartiennent à la tradition philosophique perpétuée par Frobenius et reprise par Césaire. La négritude, d'une certaine manière, conduit au triomphe du dionysiaque sur l'apollinien.

La modalité exclamative atteste l'émerveillement et l'« émotion » du récitant devant la montée de la négritude. Si le passage n'a aucunement les traits habituels prêtés à l'épopée, il participe néanmoins profondément de l'*épos*, en ce sens qu'il vise à retrouver l'unité cosmique. En illustrant en somme poétiquement les thèses de Frobenius, Césaire s'inscrit dans le droit fil du Romantisme orphique et, plus près de lui, du Rimbaud de « Barbare » ou de « Mouvement ».

Dans « L'apport de la poésie nègre au demi-siècle » (*Liberté I, Négritude et humanisme, op. cit.*, p. 133-146), Senghor propose un commentaire de l'extrait retenu dans le *Cahier*, qui atteste une fois encore combien la « Négritude » senghorienne est proche de la « négritude » césairienne : « Ce texte de Césaire n'est si souvent cité que parce qu'il est capital : il oppose l'esprit de la Civilisation négro-africaine à celui de l'Occident européen, l'*agriculteur* à l'*ingénieur*, pour parler comme Sartre. On sait que l'attitude de l'Homme devant la Nature est le problème par excellence, dont la solution conditionne le destin des hommes. L'Homme devant la Nature, c'est le *sujet* en face de l'*objet*. Il est question, pour l'Européen, *Homo faber*, de connaître la Nature pour en faire l'instrument de sa volonté de puissance : de l'*utiliser*. Celui-ci la fixera par l'analyse, en fera une chose morte pour la disséquer. Mais comment, d'une chose morte, faire de la Vie ? C'est, au contraire, dans sa subjectivité que le Nègre, "poreux à tous les souffles du monde", découvre l'objet dans sa réalité : le *rythme*. Et le voilà qui s'abandonne, docile à ce mouvement vivant, allant du sujet à l'objet, "jouant le jeu du monde". Qu'est-ce à dire, sinon que, pour le Nègre, connaître c'est vivre — de la vie de l'Autre — en s'identifiant à l'objet ? Con-naître, c'est naître à l'Autre en mourant à soi : c'est faire l'amour avec l'Autre, c'est danser l'Autre. "Je sens, donc je suis" » (*op. cit.*, p. 141).



Bibliographie critique

ŒUVRES DE CÉSAIRE

ÉDITIONS DU « CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL »

- Edition bilingue, trad. angl. L. Abel et Y. Goll, préface A. Breton, New York, Brentano's, 1947.
- Préface A. Breton, frontispice de W. Lam, Paris, Bordas, 1947.
- « Edition définitive », préface P. Guberina, Paris, Présence africaine, 1956.
- Edition bilingue de poche, trad. angl. E. Snyder, Paris, Présence africaine, 1971.
- *Œuvres complètes*, I, Fort-de-France, Editions Désormeaux, 1976.

Edition utilisée

- Paris, Présence africaine, 1983 (texte de l'« édition définitive » de 1956, avec en annexes : « En guise de manifeste littéraire, variation publiée en 1942 », « Préface d'A. Breton à l'édition Bordas, 1947 », « Liste des différentes versions du *Cahier d'un retour au pays natal* », « Œuvres d'Aimé Césaire » et frontispice de W. Lam pour l'édition Bordas, 1947).

ŒUVRES DE CÉSAIRE

Poésie

- Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946, Gallimard, « Poésie », 1961.
- Soleil cou coupé*, Paris, Editions K, coll. « Le Quadrangle », 1947.
- Corps perdu*, Paris, Editions FrAGRance, 1950.
- Cadastre*, Paris, Seuil, 1961 (reprend en une nouvelle version les deux recueils précédents).
- Ferremets*, Paris, Seuil, 1960.
- Noria*, in *Œuvres complètes*, I, Fort-de-France, Désormeaux, 1976.
- Moi, laminaire...*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

Théâtre

- Et les chiens se taisaient*, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946 ; un « arrangement théâtral » : Paris, Présence africaine, 1956.
- La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine, 1963 et 1970.
- Une Saison au Congo*, Paris, Seuil, 1966, 1967, et rééd. coll. « Points », 1973.

Une Tempête, d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

Discours et essais

Discours sur le colonialisme, Paris, Présence africaine, 1955.

Lettre à Maurice Thorez, Paris, Présence africaine, 1956.

Toussaint Louverture, Paris, Présence africaine, 1961.

(Pour les textes parus en revue et en recueils collectifs, cf. la bibliographie établie par D. Delas, *Aimé Césaire*, Hachette, 1991.)

CONTEXTE

LA « NÉGRITUDE »

Textes littéraires de base : L.-G. Damas, *Pigments*, Présence africaine, 1972 ; L.-S. Senghor, *Poèmes* (en particulier : *Chants d'ombre*, 1945 ; *Hosties noires*, 1948 ; *Ethiopiques*, 1956), Seuil, 1964, rééd. coll. « Points » ; *Liberté I, Négritude et humanisme*, Seuil, 1964 ; *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, 1948 ; R. Maran, *Batouala*, (1938), rééd. Karthala, 1965.

Etudes et essais : S. K. Adotevi, *Négritude et négrologues*, UGE, « 10-18 », 1972 (réquisitoire contre l'idéologie de la négritude) ; J. Chevrier, *Littérature nègre*, Armand Colin, 1974, 1984 ; M. Condé, *Négritude césairienne, négritude senghorienne*, in *Revue de littérature comparée*, juillet-décembre 1974, p. 409-419 ; R. Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Seghers, 1980 (par le plus grand poète haïtien de langue française) ; F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952, rééd. coll. « Points » ; M. Hausser, *Essai sur la poétique de la négritude*, Editions Silex, 1982, 2 vol. ; J. Jahn, *Muntu, an outline of the new African culture*, New York, Grove Press, 1961 ; R. Jouanny, *Les voies du lyrisme, les « Poèmes » de L.-S. Senghor*, Champion, 1986 ; L. Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Université libre de Bruxelles, 1963 ; *Négritude africaine et négritude caraïbe. Actes du colloque sur la négritude*, Université de Paris, 1973, Fort-de-France, Editions de la Francité, 1973 ; J.-P. Sartre, « Orphée noir », préface à l'*Anthologie* de Senghor.

LES ANTILLES

Quelques recueils poétiques essentiels : R. Depestre, *Journal d'un animal marin*, Gallimard, 1990 (Haïti) ; E. Glissant, *Les Indes*, Seuil, 1965, rééd. coll. « Points » ; *Le Sel noir*, rééd. Gallimard, « Poésie », 1983 (Martinique) ; Saint-John Perse, *Eloges*, Gallimard, 1960, rééd. coll. « Poésie » (Guadeloupe).

Etudes et essais : R. Antoine, *Les Ecrivains français et les Antilles*, Maisonneuve et Larose, 1978 ; R. Bastide, *Les Amériques noires*, Payot,

1967 ; P. Chamoiseau et R. Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature (1635-1975)*, Hatier, 1991 ; M. Condé, *La Poésie antillaise*, Nathan, 1977 ; J. Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane*, Fort-de-France, Editions Désormeaux, 1978 ; E. Glissant, *L'Intention poétique*, Seuil, 1969 ; *Le Discours antillais*, Seuil, 1981 ; *Poétique de la relation*, Gallimard, 1991 ; M. Leiris, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, Gallimard-Presses de l'UNESCO, 1974 ; R. Ménénil (ami de Césaire, compagnon de *Tropiques*), *Tracées : identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Robert Laffont, 1981.

SOURCES ETHNOGRAPHIQUES ET PHILOSOPHIQUES

M. Delafosse, *L'Ame nègre*, Payot, 1922 ; *Les Nègres*, Editions Rieder, 1927 ; L. Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, trad. franç. H. Back et D. Ermont, Gallimard, 1936 ; O. Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, trad. franç., Gallimard, 1948 et 1976 ; G. Dieterlen, *Les Ames des Dogon*, 1942 ; *Essai sur la religion bambara*, PUF, 1951 ; M. Griaule, *Les Masques Dogon*, 1958 (pour les éditions du *Cahier* postérieures à *Volontés*).

L'AUTEUR ET L'ŒUVRE

BIOGRAPHIE

L. Kesteloot, *Aimé Césaire*, Seghers, 1962 ; M. a M. Ngal, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Abidjan-Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1975 ; M. Steins, *Nabi nègre, Césaire 70*, Silex, 1984, Ngal et Steins (Ed.), p. 228-272.

ÉTUDES GÉNÉRALES

A.-J. Arnold, *Modernism and Negritude, the poetry and poetics of Aimé Césaire*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1981 ; B. Cailler, *Proposition poétique : une lecture de l'Œuvre d'Aimé Césaire*, Sherbrooke, Naaman, 1976 ; D. Delas, *Aimé Césaire*, Hachette, 1991 ; L. Kesteloot et B. Kotchy, *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Présence africaine, 1973 ; A. Songolo, *Aimé Césaire, une poétique de la découverte*, L'Harmattan, 1985 ; K.-L. Walker, *La Cohésion poétique de l'œuvre césairienne*, Tübingen, Gunter Narr/Paris, J.-M. Place, 1979 ; B. Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures, problèmes théoriques de la littérature négro-africaine aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1978.

Recueils d'études

Aimé Césaire ou l'Athanor d'un alchimiste, Actes du I^{er} Colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire, Editions caribéennes-ACCT,

1987 ; Ngal et Steins, *Césaire 70*, Silex, 1984 ; *Soleil éclaté*, Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, éd. J. Leiner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984.

(Pour le théâtre voir la bibliographie établie par D. Delas, *op. cit.*)

ÉTUDES BIBLIOGRAPHIQUES

F.-I. Case, *Aimé Césaire : bibliographie*, Toronto, Manne Publishing, 1973 ; T.-A. Hale, *Les Ecrits d'Aimé Césaire : bibliographie commentée*, numéro spécial de la revue *Etudes françaises*, t. XIV, n° 3-4, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 215-516 ; A.-J. Arnold, « Etat présent des écrits sur Aimé Césaire. Bibliographie sélective et raisonnée », *Césaire 70*, p. 7-33 (*op.cit.*).

ÉTUDES SUR LE CAHIER

M. Condé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1978 ; D. Delas, *Le Cahier d'un retour au pays natal*, in *Le Français dans le monde* n° 5, juin 1982 ; J.-D. Erickson, « Le Cahier d'Aimé Césaire et la subversion du discours magistral », in *Soleil éclaté*, p. 125-136 ; T.-A. Hale, Structural dynamics in a Third World Classic : Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*, in *Yale French Studies*, n° 53, 1976, p. 163-174 ; L. Kesteloot, *Comprendre le « Cahier d'un retour au pays natal »*, Dakar, Editions Saint-Paul, « Les Classiques africains », 1982 ; R. Mercier, « Processus d'intériorisation et procédés stylistiques dans le *Cahier d'un retour au pays natal* », in *Soleil éclaté*, p. 273-284 ; L. Pestre de Almeida, « Les versions successives du *Cahier d'un retour au pays natal* », in *Césaire 70*, p. 35-90 ; « La cosmogonie césairienne, fête d'Eros (pour une lecture de l'imaginaire césairien) », in *Soleil éclaté*, p. 333-350.

Index thématique

- accumulation, 78.
allégorique, 56.
anacoluthe, 114.
anaphore, anaphorique, 76, 79.
animisme, animiste, 28, 67, 117.
apollinien, 119.
apostrophe, 49, 88, 95.
argumentation, 51, 88.
aspect, 118.
asyndète, 76.
autobiographie, autobiographi-
que, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 82, 87.
baroque, 56.

blâme, 47, 90.

colonialisme, colonisation, 5, 13,
14, 109.
comparaison, 67.
composition, 75.
coordination, coordonnants, 76,
113.
cosmogonie, 36, 71, 74, 89.
créole, 15, 51, 72, 110.

dadaïste, 43.
déictiques, 59.
démonstratif, 47, 59.
description, 53, 67.
dialogique, 52, 57.
didactique, 48, 56, 97, 98, 100.
dionysiaque, 90, 119.
discours, 47, 48.
doudouisme, doudouiste, 15, 42,
54, 99, 107.
dramatique, 42.

(écriture) automatique, 75, 98.
ekphrasis, 59.
éloge, 47, 62, 90.
émotion, 18, 27, 31, 33, 34, 35, 74,
79, 81, 107.
énumération, 78.

épidictique, 47, 54, 64, 69, 79, 88,
90.
épique, 45, 50, 65, 68, 79, 96, 100,
115.
éthiopien, éthiopique, 31, 32, 74,
113, 116.
exotisme, exotique, 22, 54, 99.
fiction, 46.
formulaire, formules, 80.

genre(s), 42, 45, 68, 71.

hamitique, 31, 32, 33, 74.
humour, 90.
hyperbole, hyperbolique, 79, 95.
hypotypose, 57, 61, 62.

insultes, 57, 72.
intertextualité, 85, 87, 90.
ironie, 64.

laudatif, 61.
lyrique, lyrisme, 65, 66.

macrocosme, 67.
mélange des genres, 65.
métalinguistique, 48, 64, 74.
métaphore, 33, 56, 61, 67, 115,
116.
métissage, 5, 109.
mètre, métrique, 74, 75.
microcosme, 67.

narratif, 81, 83.
négatif, négation, 58, 62, 95.

oralité, 71, 73, 76, 105.
orphique, orphisme, 66, 68, 119.

païdeuma, païdeumatique, 31, 36,
115, 116.
pamphlet, pamphlétaires, 45.
parallélisme, 76, 79.

- paratactique, parataxe, 76, 78, 81, 113.
 parodie, parodique, 46, 85, 88, 90, 91.
 péjoratif, 24, 57, 58, 60, 61, 63, 85, 88, 90.
 parnassien, 109.
 performatif, 83, 84, 118.
 personnification, 67, 68.
 persuasion, 47, 69, 95.
 physiologie, physiologique, 55, 56, 57.
 poème en prose, 44, 45.
 possessif, 49.
 pragmatique, 49, 83.
 présupposé, 118.
 pronoms personnels, 49, 114.
 prose, 7, 44.
 racisme, 23, 24.
 raison, 34, 100.
 récit, 81.
 répétition, 79.
 romantisme, romantique, 31, 67, 75, 76, 117, 119.
 rythme, 21, 28, 35, 73, 74, 75, 76, 105, 106, 120.
 sacré, 68.
 satire, 54, 60, 62, 90, 91, 95.
 style, 30, 33, 72, 74, 76, 77, 85.
 style indirect libre, 17.
 subjectivité, 53, 120.
 subordination, 76, 77.
 surréalisme, surréaliste, 5, 19, 20, 43, 45, 86, 97, 100, 101, 105, 109, 110.
 symboliste, 45, 76, 109.
 syntaxe nominale, 81.
topoi, *topos*, 57, 63.
 typographie, 43.
 vers, 7, 43, 45, 116.
 vers libre, 7, 43.
 verset, 7, 43, 116.

