

Cahier d'un retour au pays natal,
l'anti-poème de la traversée ou l'invention de soi

Yolaine Parisot
Université de Rennes II

Césaire rédige le *Cahier* « en tournant le dos à la poésie », après avoir déchiré les premiers poèmes composés selon les modèles traditionnels. « Au commencement, il fallait tout briser, créer de toutes pièces une littérature antillaise. Ce qui supposait une violence de cannibale », confiera-t-il plus tard (cité par Toumson et Henry-Valmore p. 115). Ou encore : « Le *Cahier*, c'est le premier texte où j'ai commencé à me reconnaître : je l'ai écrit comme un anti-poème. Il s'agissait pour moi d'attaquer au niveau de la forme la poésie traditionnelle française, d'en bousculer les structures. » (cité par Keith Walker dans *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*). Il importe de lire le *Cahier* comme une succession de mouvements dialectiques pour éviter l'écueil d'une interprétation essentialisante. En effet, œuvre fondatrice de la négritude, le *Cahier d'un retour au pays natal* ne dit pas seulement les conséquences de la colonisation et la souffrance des Noirs opprimés, mais combat également les mythologies élaborées par les Blancs au sujet des Noirs et surtout leur intériorisation par ces derniers. Le poème ne présente donc pas une thèse, il est porteur d'un souffle, celui de la négritude. Empreint d'un lyrisme particulier, il associe à la thématique idéologique celle, plus personnelle, d'un « je » qui se cherche. Cette quête peut être rapprochée de la crise spirituelle que traversa Césaire, en 1935, peu après son entrée à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm.

Les premières pages du *Cahier* racontent le retour progressif vers l'île natale, inversent la première traversée transatlantique de Césaire sur le paquebot *Le Pérou* et plongent dans les profondeurs mémorielles de la traversée primordiale, celle de la traite des Noirs, fondatrice d'un imaginaire de l'Atlantique noir (Gilroy) et du Passage du milieu (Naipaul). S'instaure une poétique de la traversée où la verticalité du temps vise à transcender l'espace. Cette poétique sous-tend une écriture transversale de l'histoire où la traversée des genres littéraires se veut donc d'abord affranchissement des formes occidentales. Mais, comme le rappelle Françoise Naudillon, « la transgénéricité peut [...] se définir comme la traversée-fusion

synchrétique des genres en même temps que l'esthétique transgénérique pourrait être conçue comme la quête du *non-genre* ou la quête du genre métis¹ ».

1. Poétique de la traversée
2. L'invention de soi
3. La définition d'un être au monde

1. Poétique de la traversée

« Au bout du petit matin ces pays sans stèle, ces chemins sans mémoire, ces vents sans tablette », *Cahier*, p. 25.

Comme le rappelle Carpanin Marimoutou, dans l'introduction de *Littératures et fondations* :

« Ici, pas de fantôme de fin de l'Histoire, mais pas de début vraiment assignable non plus. Au moment même du lieu, quelque chose avait déjà commencé ailleurs, autrefois, dans un temps et dans un espace qui ont été transportés – mais sous forme de traces et de fragments recomposables, massivement versés en inconscience – sur le lieu². »

Le souffle du *Cahier* procède du vide, entendu à la fois comme absence d'histoire et d'historicité – « les peuples sans histoire » – et comme origine manquante, comme gouffre inaugural. La *Poétique de la Relation* d'Édouard Glissant (Gallimard, 1990) nous éclaire :

« Le terrifiant est du gouffre, trois fois noué à l'inconnu. Une fois donc, inaugurale, quand tu tombes dans le ventre de la barque. Une barque, selon ta poétique, n'a pas de ventre, une barque n'engloutit pas, ne dévore pas, une barque se dirige à plein ciel. Le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans un non-monde où tu cries. Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice. Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir. Car si tu es seul dans cette souffrance, tu partages l'inconnu avec quelques-uns, que tu ne connais pas encore. Cette barque est ta matrice, un moule, qui t'expulse pourtant. Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis » (p.18).

Colomb découvrit l'île le 15 juin 1502. En 1635, Pierre Belain d'Esambuc y installa la première colonie (Saint-Pierre), pour le compte de la couronne de France et de la Compagnie

¹ Naudillon Françoise, « Transgénéricité, dans Beniamino M. et Gauvin L. (dir.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, PULIM, 2005, p. 180-181.

² Marimoutou Carpanin et Magdelaine-Andrianjafitrimo Valérie, *Littératures et fondations*, Études créoles, vol. XXVII, n°1&2, L'Harmattan, 2004, p. 10.

des îles de l'Amérique. Après l'extermination des Indiens Caraïbes, l'histoire antillaise se dit exclusivement sur le mode binaire de la Plantation, jusqu'aux abolitions du XIXe siècle et jusqu'à l'arrivée d'Indiens de l'Inde, de Chinois ou de Libanais.

L'écriture de l'histoire relève ici de « l'oraliture », née du système de la Plantation esclavagiste, culture de résistance aux valeurs coloniales : « dans l'oraliture, la parole prend son autorité, devient “légitime” et prend signification par sa transmission ; elle revient sur elle-même (comme “ l'île qui se répète”) [Benitez-Rojo], elle se renvoie à elle-même. D'où des procédés littéraires basés sur la répétition³ ». Dans *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature, 1635-1975* (Hatier, 1991), Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant évoquent une littérature occultant trois silences, celui de la culture amérindienne, celui de la cale, celui de l'oralité. Le *leitmotiv* du *Cahier* « au bout du petit matin » fait donc naître la voix de la « parole de nuit », espace de la transmission mémorielle comme du secret, espace de la culpabilité, tandis que l'incipit suggère un passage « de l'autre côté du désastre », une conjuration de cette exception de l'ordre cosmique (Blanchot). Surgissement de « la blessure des eaux » (p. 8), rejet de la vaine circularité de l'île – et l'on notera le chiasme « échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées » (p. 8) –, le cri est d'abord invective, mise à distance du « tu » – « gueule de flic, gueule de vache », « punaise de moinillon » (p. 7) –, impossibilité de faire corps avec la troisième personne de « cette foule crierde si étonnamment passée à côté de son cri » (p. 9), de « cette foule qui ne sait pas faire foule » (p. 9), si ce n'est, par la négative : « l'affreuse inanité de notre raison d'être » (p. 8).

Occultant la mémoire amérindienne, la voix césairienne trouve son origine dans l'histoire de la traite des Noirs :

« Nous vomissure de négrier

Nous vénerie des Calebars

[...]

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer ... les abois d'une femme en gésine ... des raclements d'ongles cherchant des gorges ... des ricanements de fouet ... des farfouillis de vermine parmi des lassitudes [...] » (p. 39)

Le mouvement général du *Cahier* consiste à prendre en charge tous ces bruits, à faire surgir un seul cri, un seul chant, du ventre de la cale, des abysses de l'océan Atlantique, à combler

³ Beniamino Michel, « Oraliture », dans Beniamino M. et Gauvin L. (dir.), *op. cit.*, p. 142-145.

ainsi l'absence de texte fondateur pour les descendants d'Africains déracinés et pour une île que le mythe méditerranéen d'un continent perdu nommé Antilia dit née d'une catastrophe géologique sous-marine : « Ce qui est à moi, ces quelques milliers de mortiférés qui tournent en rond dans la calebasse de l'île et ce qui est à moi aussi, l'archipel arqué comme le désir inquiet de se nier » (p. 24). Poème du « retour » sans cesse retardé, le *Cahier*, dont la rédaction commence à Paris et en Dalmatie face à une île nommée Martiniska, est une succession de départs en creux qui sont autant de détours de l'aliénation antillaise et de retours vers la Mère-Afrique, car il y a toujours « une mer à traverser » (p. 63) pour transcender la traversée première : « Je tiens maintenant le sens de l'ordalie : mon pays est la "lance de nuit" de mes ancêtres Bambaras », proclame fièrement le poète (p. 58).

Procédant à la fois à la déconstruction et à la réappropriation d'un champ sémantique, la « négritude » césairienne s'affirme en l'espèce d'une verticalité qui inverse celle du gouffre : envol du colibri des contes martiniquais, devenu emblème du militant et plongée de l'arbre – « Kaïlcédrat royal », autour duquel s'organise la parole sociale, *poteau mitan* du temple vaudou – « dans la chair rouge du sol », « dans la chair ardente du ciel » (p. 47), telles en sont les principales figures. L'île devient alors double postulation de l'enracinement et de l'ouverture-appropriation : « 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, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité [...] » (p. 24).

2. L'invention de soi

La scénographie de l'écriture de soi, quant à elle, interroge la possibilité de la gratuité, c'est-à-dire d'une parole individuelle, dès lors que le « nous » n'est pas constitué. Si l'on a pu parler d'autobiographie collective ou hybride pour les littératures postcoloniales, l'idée d'« espace autobiographique⁴ », au sens où l'entend Philippe Lejeune, n'est pas à négliger. De l'état des lieux des écritures de soi caribéennes, il ressort surtout qu'aucun registre d'état civil ne saurait combler l'occultation de l'origine, dont témoignent le mot « esclavage », qu'il faut taire de peur que son référent ne revienne – « Lequel de mes ancêtres avait connu ces fers ? D'où venait-il exactement ? Son nom ? Sa langue ? Tout était effacé [...] »⁵, écrira la Guadeloupéenne Gisèle Pineau –, les lacunes des commémorations officielles ou l'aliénation du discours scolaire colonial qui fait du « Gaulois aux yeux bleus » « l'ancêtre de tout le

⁴ Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

⁵ Pineau Gisèle, *L'Exil selon Julia*, Paris : Stock, coll. « Le Livre de poche », 1996, p. 114.

monde » et des Européens, « les fondateurs de l'Histoire⁶ ». Si les écritures de soi caribéennes privilégient des systèmes d'énonciation complexes, c'est que la question de l'individualité reste cruciale. Dans *Soleil de la conscience*, Édouard Glissant explorera une poétique de l'essai et se fera « ethnologue de [lui]-même », de cet « être [...] tout chaos » « né d'un bouillon de cultures » et « déporté de son centre d'aventure⁷ ». Comment un « je » pourrait-il émerger d'un « nous » non encore constitué ?

Le titre *Cahier d'un retour au pays natal* renvoie aux cahiers d'écolier sur lesquels Césaire écrit. Roger Toumson et Simone Henry-Valmore résument l'enjeu, en citant un entretien de Césaire avec Georges Ngal : « Héritier de cette mémoire, il s'est donné pour tâche de la transmettre à son tour. "Mon rôle est de me souvenir." Poète lyrique, il transfigure cette généalogie historique en une généalogie mythique. L'histoire familiale se change en épopée raciale. L'enfant romanesque s'invente un ancêtre héroïque. "Je n'ai jamais su de quel coin d'Afrique mon aïeul venait. Il avait été libéré et avait pris part à une insurrection dans le nord de la Martinique et avait été condamné à mort sous Louis-Philippe." » (p. 31). Par sa composition et par sa genèse, le *Cahier* rend compte de la difficile relation du héros-poète à la communauté. Les premiers fragments rédigés parurent dans la revue *Volontés* en 1939. Des corrections et des enrichissements furent apportés pendant et après la guerre, alors que la situation de Césaire n'avait plus rien à voir avec celle du fondateur de *L'Étudiant noir*. D'avril 1941 au deuxième semestre de 1945, le professeur de lettres du lycée Schoelcher anima, aux côtés de son collègue René Ménil et de sa femme Suzanne Césaire, la revue *Tropiques*, revue martiniquaise dont les quatorze numéros sont l'expression d'une double résistance à l'aliénation culturelle liée à la colonisation et au régime de Vichy qu'incarnait sur l'île l'amiral Robert. Les échos entre la version définitive du *Cahier* et le texte inaugural de la revue sont évidents, qu'il s'agisse de l'isotopie de la maladie ou de la métaphore guerrière :

« Terre muette et stérile. C'est de la nôtre que je parle. Et mon ouïe mesure par la Caraïbe l'effrayant silence de l'Homme [...].

Point de ville. Point d'art. Point de poésie. Pas un germe. Pas une pousse. Ou bien la lèpre hideuse des contrefaçons. En vérité, terre stérile et muette ...

*Mais il n'est plus temps de parasiter le monde. C'est de le sauver plutôt qu'il s'agit. Il est temps de se ceindre les reins comme un vaillant homme.*⁸ »

Si l'infinif à valeur d'impératif « Partir » dit la nécessité de quitter l'île, il exprime surtout celle de découvrir le monde et de devenir porte-souffrance et porte-parole : « Ma

⁶ Chamoiseau Patrick, *Chemin-d'école*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1996 [©1994], pp. 170-171.

⁷ Glissant Édouard, *Soleil de la conscience. Poétique I*, Paris : Gallimard, 1997 [©1956, Seuil], pp. 20-21.

⁸ Césaire Aimé, « Présentation », *Tropiques*, n°1, Fort-de-France, avril 1941, p. 5.

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 » (p. 22). Le moi se diffracte alors, tandis que, justifiées par le voyage et par l'expansion spatiale, les figures d'amplification et d'énumération déclinent le schéma de *l'identité tîret* : « Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serais un homme-juif / un homme-cafre / un homme-hindou-de-Calcutta / un-homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas » (p. 20). Le mouvement se prolonge en une affirmation démiurgique du moi, certes au conditionnel : « Je retrouverais le secret des grandes communications et des grands combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre » (p. 21).

Vient alors l'inventaire des possessions, au nombre desquelles figure la mort de Toussaint Louverture, général noir et gouverneur de Saint-Domingue que Bonaparte fit incarcérer au fort de Joux dans le Jura et qui acquiert ici la dimension de héros : « Ce qui est à moi / c'est un homme seul emprisonné de blanc / c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche / (TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE) / c'est un homme seul qui fascine l'épervier blanc de la mort blanche » (p. 25). Première République noire, proclamée le 1^{er} janvier 1804, à l'issue d'une guerre d'indépendance ouverte en 1791, dit-on, par la cérémonie vaudou du Bois-Caïman, Haïti constitue pour Aimé Césaire un modèle qui mêle historicité et merveilleux, Toussaint Louverture et Shango (loa de la guerre et de la foudre, dieu vainqueur des batailles, qui a pour attributs l'aralie et le palmier royal). Outre l'influence de l'ethnologue haïtien Jean Price-Mars et du mouvement indigéniste haïtien sur la négritude de Césaire et de Senghor, il faut noter les échos entre le *Cahier* et le poème « Bois d'ébène » de Jacques Roumain, publié également en 1939 : « Mais je sais aussi un silence / Un silence de vingt-cinq mille cadavres nègres / De vingt-cinq mille traverses de Bois-d'ébène / Sur les rails du Congo-Océan », « Afrique j'ai gardé ta mémoire Afrique / Tu es en moi / Comme l'écharde dans la blessure / Comme un fétiche tutélaire au centre du village / Fais de moi la pierre de ta fronde / De ma bouche les lèvres de ta plaie / De mes genoux les colonnes brisées de ton abaissement ». La négritude, on le sait, entre en résonance avec la Renaissance de Harlem – et Césaire consacra son mémoire de maîtrise aux poètes africains américains –, avec l'indigénisme haïtien et au-delà avec les indigénismes de l'Amérique hispanique, notamment avec la poésie du Cubain Nicolas Guillén et avec la « transculturation » de Fernando Ortiz. Césaire séjourna en Haïti, en 1944, après le Cubain Alejo Carpentier, qui y avait eu le pressentiment du « *real maravilloso* », et avant le surréaliste français André Breton. Il consacra un essai historique à Toussaint Louverture et

une pièce de théâtre à un autre héros de l'indépendance haïtienne, *La Tragédie du Roi Christophe*. Comparant scrupuleusement les quatre « *pentimenti*⁹ » du *Cahier*, Lilian Pestre de Almeida fait efficacement la part entre deux rencontres décisives pour Aimé Césaire, celle de 1941, avec Breton et avec Lam, et celle de 1944, avec Haïti. Elle montre que l'enjeu de cette « saison en Haïti » n'est pas des moindres, qui résonne jusque dans les variations vaudou d'*Une tempête* et réinscrit l'œuvre du « nègre fondamental » dans ce que d'autres appelleront une panaméricanité créole : « Au fond, dans l'imaginaire césairien, les Amériques noires, si elles existent du sud des États-Unis au sud du Brésil, de la côte péruvienne aux îles de l'archipel des Caraïbes, ont pour centre secret Haïti¹⁰ ».

La révolte du quatrième mouvement du *Cahier* repose sur le principe de l'inversion systématique : « Raison, je te sacre vent du soir. / Bouche de l'ordre ton nom ? / Il m'est corolle du fouet. / Beauté je t'appelle pétition de la pierre » (p. 27). Provocation blasphématoire d'un poète qui, en héritier de Prométhée, se dit fils de Cham, le chant païen aux accents vaudou éclate et revendique la folie et le cannibalisme, tandis que le cri d'invocation aux esprits devient cri de guerre : « voum rooh oh » (p. 30-31). Le poète s'inscrit alors dans la tradition du *vates* « pour que revienne le temps de promesse » (p. 31). La descente aux enfers n'en est donc que plus brutale : « Mais qui tourne ma voix ? » (p. 31). L'adversatif introduit le motif d'un dialogue empêché, d'un corps auquel on fait violence en le dépossédant de sa voix, d'une parole confisquée. Puisqu'il n'y a pas plus de fantasme de l'origine que de fantasme de fin de l'histoire, les images d'apocalypse se multiplient qui empruntent à l'eschatologie médiévale, aux prémices de la Révolution française, à la légende de la Révolution haïtienne (« la fièvre jaune »). À l'alexandrin initial – « Mais qui tourne ma voix ? qui écorche ma voix ? » – succède une prosodie qui ne se maintient qu'au prix de sérieuses entorses. L'anaphore « nous chantons » réintroduit les images dysphoriques du désastre, qui ruinent le rythme d'amplification.

Comment redevenir sujet de son propre discours si ce n'est dans une représentation chiasmatisée de l'altérité et dans l'affirmation autotélique de soi : « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous ! » (p. 33), « Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même » (p. 34) ? Reflétant peut-être la crise spirituelle que traverse alors Césaire, la *nekuia* du *Cahier* rappelle l'Odyssée intérieure de *la Divine Comédie*, tandis que la liturgie désacralisée porte des échos du *Paradis perdu* de Milton. L'adhésion du poète à la

⁹ Pestre de Almeida Lilian, *Aimé Césaire. Une saison en Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010, p.52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 198.

communauté ne peut se faire que dans une « héroïsation prosaïque », selon les termes de Bakhtine. Ce sera l'épisode du tramway et l'ekphrasis du « nègre mélancolique », « sans rythme ni mesure », double du poète, entre l'Albatros de Baudelaire et le Cyrano de Rostand. Domine le passé composé qui actualise le refus du mythe, puisqu'il ne faut « rien celer de notre identité » (p. 38), tandis que le « passé absolu » (Bakhtine) perd de son aura : « nous fûmes de tout temps d'assez piètres laveurs de vaisselle » (p. 38), « [r]ien ne put nous insurger jamais » (p. 39).

Les deux derniers mouvements du *Cahier* sont ceux de l'affirmation de la négritude comme identité assumée, une fois constatée la mise à mort de la « vieille négritude », l'oncle Tomisme. Si le poète chante alors sa « prière virile » et dit sa vocation, le « je » cède humblement la place au déploiement d'une troisième personne : « 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 / mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre » (p. 44), avant que le détour par la deuxième personne, nouvellement investie du rôle de destinataire, ne confirme la constitution du « nous » inclusif : « embrasse, embrasse-NOUS » (p. 64). Succession de retours au pays natal de tonalités différentes, le *Cahier* ne peut cependant se réduire à l'opposition entre le tableau initial des Antilles sinistrées et l'extraordinaire ascension finale. Il s'offre avant tout comme une incessante hésitation entre les élans d'orgueil et les retraits humbles, entre les envols enthousiastes et les plongées désespérées, dans un mouvement de flux et de reflux. Figurant les sinuosités d'une quête, la dialectique structurale n'est que le reflet d'une dialectique sémantique dans laquelle se constituent la négritude et le moi césairiens.

3. Un être au monde

Certains ont reproché à Aimé Césaire de s'être contenté d'un simple renversement des valeurs : la folie créatrice, l'émotion, le rythme, la danse, les rites et les cosmogonies propres à l'Afrique contre « la raison », « l'ordre » et « la beauté » de l'Occident. Révélant l'influence de Frobenius, le *Cahier* chante bien l'héritage africain. Mais, dans la dialectique, si la première étape consiste bien à détruire l'image de soi imposée par l'autre, la négritude césairienne se définit surtout par l'oscillation entre dysphorie et enthousiasme. Elle est tout à la fois l'île malade et la joie des noëls de l'enfance, le nègre « très doudou de jazz » et le

héros de l'indépendance haïtienne, Toussaint Louverture, l'homme qui n'a rien inventé et celui qui est riche de toute une culture et d'une longue histoire.

La première des sept propositions de « Poésie et connaissance » ne dit pas autre chose lorsqu'elle énonce un *être au monde* : « 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 monde¹¹. » Dans cet art poétique, prononcé à Port-au-Prince, en Haïti, avant d'être publié dans *Tropiques*, on lit encore la « septième et dernière proposition » et son « corollaire » : « Le beau poétique n'est pas seulement beauté d'expression ou euphorie musculaire. Une conception trop apollinienne, ou trop gymnastique de la beauté risque paradoxalement d'empailler ou de durcir le beau » ; « La musique de la poésie ne saurait être extérieure. La seule *acceptable* vient de plus loin que le son. La recherche de la musique est le crime contre la musique poétique qui ne peut être que le battement de la vague mentale contre le rocher du monde. »

En 1948, Léopold Sédar Senghor fit paraître son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, avec une préface de Jean-Paul Sartre, « Orphée noir » :

« Destructures, autodafé du langage, symbolisme magique, ambivalence des concepts, toute la poésie moderne est là, sous son aspect négatif. [...] Il s'agit pour le Noir de mourir à la culture blanche pour renaître à l'âme noire, comme le philosophe platonicien meurt à son corps pour renaître à la vérité. »

« Cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton », écrit-il encore. La négritude lui apparaît à la fois comme « triomphe du narcissisme et suicide de Narcisse ». Il faut aussi mentionner la participation d'Aimé Césaire au débat sur la poésie nationale, qui l'opposera à Louis Aragon et au poète haïtien René Depestre. Dans « Sur la poésie nationale » (*Présence africaine*, n°4, octobre-novembre 1955), Césaire exprime clairement sa position : « Pourquoi l'alexandrin serait-il plus national que le vers de la chanson de Roland ? Pourquoi Boileau plus national que Rimbaud ? Pourquoi Déroulède plus national qu'Apollinaire ? Pourquoi la rime plus que le vers libre ? » ; « Si l'apriorisme 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 priori* d'une forme traditionnelle empruntée à l'Afrique. Penser qu'il y a une forme africaine dans laquelle il faudrait faire entrer coûte que coûte le poème, penser qu'il s'agit, dans ce monde constitué à l'avance, de faire entrer par force notre expérience de poète nègre moderne, me semble le

¹¹ Césaire Aimé, « Poésie et connaissance », *Tropiques*, n° 12, Fort-de-France, janvier 1945, p. 157.

meilleur moyen de déboucher non pas cette fois dans l'assimilationnisme, mais dans ce qui n'est pas moins grave : l'exotisme. »

Dans le *Cahier*, Césaire exploite toutes les possibilités linguistiques qui s'offrent à lui en plus du français standard. Il suffit d'évoquer l'influence du grec dans l'orthographe choisie pour « eschare », le « Kyrie eleison » ou le « Eia » repris d'Euripide, le créolisme « vieille misère » / « vieux silence », les termes relatifs à la faune et à la flore antillaises, etc. La langue poétique de Césaire impressionne surtout par son lexique savant qui emprunte au latin, à l'ancien français et aux registres spécialisés, en particulier au registre médical, par ses néologismes, tels que l'« immobile verrition » qui fit couler beaucoup d'encre (voir le glossaire de René Hénane). Par ces mots « quartiers de monde », le *Cahier* affirme une dimension autoréférentielle, qui dit la refondation de l'histoire par l'alchimie du langage et par la poésie magico-pulsionnelle tant admirée chez Lautréamont qui « comprit le premier la bouleversante-démiurgique valeur de l'humour »¹². La refondation repose sur la conception d'un texte à la fois palimpseste et « cannibale », qu'il s'agisse des variantes et des réécritures ou du dialogisme des discours : discours de l'autre, discours doudouiste, discours exotique, discours (auto) exotique, discours pseudo-scientifique, discours de glorification. « Ouvrier infatigable », le poète préfère à la « poésie pure » une poétique de l'hybridité, « Beau sang giclé » dont le « trémil » crible les sonorités. Comme le rappelle Dominique Chancé, pour les poètes dits francophones,

« L'hybridité n'est plus seulement un jeu parodique, une phénoménologie des langues sociales, c'est une stratégie qui permet de casser les évidences d'un discours idéologique qui passerait pour "naturel" et de faire entendre une langue sous la langue dominante : un créole ou un vernaculaire, un discours populaire, refoulés, dans la situation diglossique des littératures francophones »,

« Le surgissement du refoulé historique, que Glissant nomme "tourment d'histoire", appelle une pratique linguistique et discursive innovante, un "déparler"¹³ ».

En guise de conclusion

Au-delà du *Cahier*, l'être au monde césairien s'appuie sur une poétique oculaire que confirme la relation intermédiaire à l'œuvre du peintre cubain Wifredo Lam, pour qui le séjour

¹² Césaire Aimé, « Isidore Ducasse comte de Lautréamont », *Tropiques*, n°6, Fort-de-France, février 1943, P. 10-15.

¹³ Chancé Dominique, « Hybridité », dans Beniamino M. et Gauvin L. (dir.), *op. cit.*, p. 93-96.

en Martinique, en 1941, et la lecture du *Cahier* furent une révélation. De fait, dans un texte de 1946, « Wifredo Lam et les Antilles », Césaire évoque déjà « la peinture » comme « une des rares armes qu’il nous reste contre la sordidité de l’histoire ». Au plan phénoménologique, cette poétique oculaire commune semble avoir trouvé son point d’aboutissement dans le projet proposé par Lam à Césaire, comme un écho inversé de la *Jungle* de 1943, née de la lecture du *Cahier*. Sous le titre « Annonciation », dix poèmes furent rassemblés, qui s’inspiraient d’eaux fortes et aquatintes réalisées par le peintre entre 1969 et 1971.