

Aleksa P. Nikolić
Samostalni istraživač
asurbanipal33@gmail.com

UDC: 821.133.1-1.09 Césaire A.
doi: 10.19090/zjik.2022.203-215
originalni naučni rad

LE CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL : UNE RÉVOLUTION SURREALISTE DE LA LANGUE OU LA LANGUE SURREALISTE D'UNE RÉVOLUTION¹

SOMMAIRE : Cet article porte sur la dimension révolutionnaire du poème *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, poète francophone d'origine martiniquaise. Vu que cette dimension révolutionnaire est double, poétique et politique, l'analyse du texte est historique autant que linguistique. Pour analyser l'aspect politique, l'article donne d'abord un aperçu du contexte historique colonial de la Martinique, tandis que pour l'interprétation de l'aspect poétique l'on explique l'inspiration de l'auteur par le surréalisme européen et par son rapport avant-gardiste et révolutionnaire avec la langue. En s'appuyant sur les différents extraits du poème, l'article montre dans quelle mesure l'auteur est proche des notions marxistes de la révolution (décoloniale) et comment les stratégies littéraires du surréalisme sont matérialisées dans le texte. À la suite de l'analyse de ces deux aspects de la dimension révolutionnaire du poème, l'article démontre, en s'appuyant sur les concepts de Jacques Derrida, que la question d'identité et d'altérité est le point où se croisent et fusionnent ces deux aspects en faisant du *Cahier d'un retour au pays natal* à la fois une révolution surréaliste de la langue et une langue surréaliste de la révolution.

Mots-clés : révolution, surréalisme, décolonisation, Aimé Césaire, langue littéraire

La poésie d'Aimé Césaire (1913–2008) est marquée par deux phénomènes assez importants pour le 20^e siècle. Un de ces deux phénomènes est surtout politique, alors que l'autre est prioritairement artistique. Il s'agit bien de l'anticolonialisme et du surréalisme. Dans l'œuvre d'A. Césaire, ces deux axes se croisent en donnant à l'anticolonialisme son expression poétique et au surréalisme sa dimension politique. Même si les auteurs surréalistes tentaient toujours de donner à leurs créations artistiques une dimension politique, la manière d'A. Césaire reste assez unique. C'est ce que, d'ailleurs, constate André Breton lui-

¹ Cet article est rédigé sous la direction de professeure Tania Collani, maître des conférences et spécialiste du surréalisme, dans le cadre du cours « Littérature du 20^e siècle » en Master « Cultures littéraires européennes », à l'Université de Haute-Alsace.

même après avoir lu la poésie d'A. Césaire publiée dans la revue *Tropiques*, sur laquelle Breton tomba dans une boucherie (quelle coïncidence surréaliste !) lors de sa visite à l'île de Martinique (Breton 1983 : 79). En se focalisant sur le poème *Cahier d'un retour au pays natal*² et en suivant la constatation et l'observation de Breton, on peut se poser certaines questions. Quel est le but de cette fusion particulière de l'esthétique et du politique qui est présente dans l'œuvre d'A. Césaire ? Quels sont les aspects du réel qu'elle vise à révolutionner et par quels moyens ? Ou pour aller plus loin : est-ce que la littérature et la langue sont les moyens d'une telle révolution, ou c'est la révolution qui est au service de la littérature ? Pour pouvoir répondre à ces questions et définir la position « *Cahier d'un retour au pays natal* dans le contexte de ces problématiques, il d'abord nécessaire de mieux préciser les termes « révolution » et « surréalisme(s) », ainsi que d'expliquer les notions différentes de ces termes dans les différents contextes de l'époque.

1. LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE : « LE NAVIRE LUSTRAL S'AVANCER IMPAVIDE SUR LES EAUX ÉCROULÉES³ »

Cet article emploie le terme « révolutionnaire » dans deux sens : l'un métaphorique (littéraire) et l'autre littéral (politique). Métaphoriquement, la révolution est un détour radical par rapport à la tradition artistique précédente et ses idées sur le statut, les limites et le pouvoir de l'art. Une telle révolution littéraire est typique pour les avant-gardes, surtout pour le futurisme et le surréalisme. De l'autre côté, politiquement, la révolution est un changement profond des institutions, des relations sociales et des valeurs principales d'une société. Les luttes anticoloniales eurent sans aucun doute un caractère révolutionnaire.

Quant à un détour radical artistique, c'est une idée par laquelle étaient obsédés les premiers modernistes. Les avant-gardes suivent cette impulsion en allant même plus loin dans la déconstruction des médiums et les conventions artistiques ou dans la sacralisation de la nouveauté, comme le veut C. Baudelaire : « Plonger [nous] au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau » (Baudelaire 1982 : 335). Il est possible de distinguer, dans les deux siècles précédents, plusieurs moments déclenchant les

² Ci-après dénommé le *Cahier*.

³ (Césaire 1983 : 62).

changements radicaux dans la théorie et la pratique artistique. Par exemple, après qu'Albert Einstein eut proposé une vision relativiste de la réalité en rejetant les lois physiques, universellement valables jusqu'à ce moment-là, la capacité humaine d'entendre et d'expliquer le monde fut profondément relativisée. Après la boucherie humaine apportée par la Première Guerre mondiale, il fallut remplacer les modèles éthiques et politiques illusoire d'une civilisation échouée. La sensibilité de l'art d'avant-garde fut marquée par l'envie de mettre en question, relativiser et simplement rompre avec tout ce qui avait précédé. Une tradition entière de la pensée qu'on pourrait situer entre Aristote et Descartes, avec ses concepts tels que la rationalité, la logique, la méthode, la mimesis ou bien la perspective de la renaissance, fut remplacée par les alternatives. Même si les différents courants d'avant-gardes trouvent les alternatives diverses, nous pouvons indiquer quelques sources principales : le concept freudien de l'inconscience, le nihilisme nietzschéen, le marxisme, le vitalisme bergsonien et l'antimimétisme de l'art traditionnel africain. Les surréalistes furent inspirés surtout par les idées marxistes et par les théories freudiennes de l'inconscient et des rêves⁴. Ils cherchèrent à neutraliser la rationalité afin de donner la parole à l'inconscient et aux aspects irrationnels de l'homme. Dans le premier manifeste du surréalisme déjà, le rêve joue un rôle essentiel puisque l'irrationalité des rêves est une expérience humaine commune. Pour exprimer l'inconscient, les surréalistes ont recours à l'écriture automatique. Afin d'échapper à la rationalité du lecteur et de toucher son irrationalité lors de la réception, ils utilisent une langue composée des images et métaphores étonnantes et insolites⁵, une langue qui néglige les règles syntaxiques, qui se moque des registres littéraires traditionnels et qui se fonde sur le lexique inhabituel. Voici un extrait du *Cahier* illustrant ces caractéristiques :

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

⁴ Voir par exemple : Vailland, R. (2007). *Le surréalisme contre la révolution*. Paris : Delga.

⁵ Les débats surréalistes sur la fonction et l'esthétique de l'image littéraire furent particulièrement animés dans la revue *Nord-Sud* créée en 1917 par Pierre Reverdy, un auteur très engagé dans les débats et dans la défense de sa poétique surréaliste.

soleil, silencieusement ; un vieux silence crevant de pustules tièdes, l'affreuse inanité de notre raison d'être. (Césaire 1983 : 8)

Le surréalisme s'attaque à la langue puisqu'elle est considérée comme la matérialisation de la raison et la logique, du « logos ». L'image poétique bizarre et l'association libre et alogique furent donc les outils littéraires stratégiques pour cette révolution esthétique. Certes, Arthur Rimbaud avait déjà tracé ce chemin en avançant sa poétique de l'« alchimie des mots », mais l'avant-garde la radicalise en avançant la poétique des « mots-gestes » : l'idée d'une langue littéraire allant au-delà d'être un moyen cognitif et communicatif, pour devenir l'action, un geste vrai.

En ce qui concerne le contexte martiniquais, d'où vient A. Césaire et dans lequel il passe la Seconde Guerre mondiale en démarrant la revue *Tropiques*, les idées poétiques surréalistes furent adaptées au contexte socioculturel et politique en gagnant de nouvelles perspectives et de nouveaux objectifs. Avec une toute première version du *Cahier*, déjà publié en France en 1939, A. Césaire rentra à son île où le régime fasciste de Vichy était au pouvoir. La bourgeoisie martiniquaise fut loyale au colonisateur et servile comme au cours des trois siècles précédents. Le poète se sent responsable d'agir et de donner l'envie au peuple martiniquais de rompre avec la servitude esclavagiste, l'intériorisation du regard méprisant de colonisateur, l'assimilation et l'hypocrisie de la classe bourgeoise proche de colonisateur. Pour s'engager et faire face au régime colonial fasciste de l'époque, A. Césaire crée une revue littéraire avec son épouse, Suzanne Césaire, avec plusieurs auteurs martiniquais revenus de la métropole à la même époque, et dont René Ménil est le plus actif. Les opinions des critiques et historiens de la littérature sont assez mitigées à l'égard de l'influence que le surréalisme exerça sur le cercle des auteurs autour des *Tropiques*. D'un côté, une des pionnières et des majeures critiques de la littérature francophone négro-africaine, Lilyan Kesteloot, trouve que l'équipe des auteurs martiniquais fut fortement inspirée par le surréalisme français et qu'ils crurent en son potentiel révolutionnaire (Kesteloot 2001 : 57). De l'autre côté, un des spécialistes de l'œuvre d'André Breton insiste sur l'authenticité de la poétique des auteurs martiniquais en élaborant même une idée de leur influence sur le surréalisme français (Blachère 2006 : 82). Au-delà de la question des influences littéraires et de la domination dans le champ littéraire de l'époque, il est clair que l'opacité et l'hermétisme du style surréaliste furent pour les auteurs des *Tropiques* un moyen extraordinaire d'échapper à la censure des autorités coloniales. Ainsi, la particularité du surréalisme martiniquais consiste dans sa dimension identitaire.

Les surréalistes européens, déçus et désespérés par la civilisation occidentale, avaient tendance à lire et interpréter l'identité créole et africaine comme la représentation de la civilisation et de la culture ancienne négro-africaine, tout en appropriant et célébrant le primitivisme et le symbolisme comme des alternatives à la civilisation occidentale échouée. Après une longue histoire coloniale de l'oppression et de la dévalorisation des identités et des cultures négro-africaines (le terme emprunté à Lilyan Kesteloot), les auteurs martiniquais comprirent que le moment était venu et que le surréalisme portait en soi le potentiel révolutionnaire. Bien que s'appuyant sur l'exotisme des surréalistes européens, la révolution surréaliste martiniquaise fut poétiquement et politiquement conçue pour réveiller et rétablir sa propre identité, contrairement à l'envie du surréalisme européen visant de rompre avec son identité ancienne. Voilà la particularité la plus importante du surréalisme martiniquais, dont A. Césaire fut une des voix les plus fortes et les plus originales. Pour mieux comprendre la dimension pragmatique et politique de cette révolution, il faut prendre en compte également ses essais. Quoique l'anticolonialisme d'A. Césaire fût initialement proche des idées marxistes et exprimées dans un style militant et acerbe du *Discours sur le colonialisme*, dans les écrits des années cinquante l'on remarque déjà un écart qui s'installe entre la révolution prolétaire et celle anticoloniale. Le poète ne fait plus confiance à l'anticolonialisme ni au Parti communiste français, ni au communisme soviétique, puisque leurs politiques d'après-guerre ne promettaient pas, selon le poète, de résoudre véritablement la question des races opprimées par la révolution prolétaire (Césaire 1956 : 24).

Reprenons le texte du *Cahier*⁶ pour voir comment cette dimension révolutionnaire se traduit dans l'écriture d'A. Césaire. La structure complexe du texte ne permet pas une segmentation⁷ précise, mais il est possible de distinguer au moins cinq mouvements principaux du poème : la frustration par la passivité et servilité de son peuple ; l'échec de l'identification avec les souffrances de son peuple et de sa race ; l'épisode du malaise dans le tramway métropolitain et le

⁶ Avant la mort d'A. Césaire (1994), le *Cahier* a paru en onze éditions différentes. Même si les différences entre les éditions des années quarante et celles postérieures sont nombreuses, cet article s'appuie sur celle de « Présence africaine » de 1983.

⁷ Dans son étude *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal*, L. Kesteloot suggère une segmentation beaucoup plus détaillée (neuf mouvements principaux), tandis que P. Guberina, un des préfaciers du *Cahier*, trouve que ce texte est en effet un drame composé de trois actes principaux (Guberina 1956 : 13).

moment critique de la reconnaissance de l'appartenance à sa race ; la douleur de l'identification absolue ; le chant de la révolution universelle. Donc, il est évident que la voix lyrique dans le poème suit la trajectoire typique d'un sujet colonisé — une (recon)quête révolutionnaire de soi, de son corps, de son passé. Elle commence par le mépris de ses origines infériorisées par la colonisation, puis elle continue par la tentative échouée de sentir la compassion, qui ne réussira qu'au moment du tramway, c'est-à-dire du mépris ressenti envers soi-même. Ce mépris est le déclencheur de l'identification, de la douleur dans la reconnaissance et finalement de la révolte.

La critique acerbe de la société martiniquaise colonisée et endormie dans sa passivité commence dès le début. Déjà dans le premier mouvement du poème, l'énonciateur s'attaque aux classes sociales élevées qui protègent leurs intérêts privés en collaborant avec le régime colonial.

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 la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien. (Césaire 1983 : 7)

Cet extrait, tiré du tout début du poème, représente assez bien la fureur avec laquelle l'énonciateur critique la position politique de ceux qui participent à la production coloniale de la désespérance sur l'île colonisée. Vers la fin du poème, le caractère de cette critique devient visiblement plus marxiste et universel en s'adressant à l'humanité entière et en s'attaquant au conservatisme.

Il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie
que nous n'avons rien à faire au monde
que nous parasitons le monde.
(Césaire 1983 : 57)

Ici, il est clair que le « nous » représente plutôt l'espèce humaine que le peuple martiniquais. Suite à une longue identification avec son peuple et sa race à travers tous les mouvements du poème, la voix lyrique atteint le point où il

s'adresse à l'humanité en soulignant que tous les événements et phénomènes sociaux ont leurs raisons dans l'histoire. De plus, il souligne que cette histoire et ses conditions sont créées et changées par l'homme et non par une autre quelconque force. Il n'y a pas de phénomènes sociaux qui sont naturels, qui proviennent d'eux-mêmes, inexplicablement. Autrement dit, cette idée traduite dans les vers cités rappelle que la condition et l'image dévalorisante des colonisés ne sont point « naturelles » ou « normales », mais socialement et historiquement produites et construites par la colonisation européenne. Ce qui reste à faire est de chercher à prendre conscience de ces constructions essentialistes et de se battre contre elles en rejetant la notion de la réalité donnée comme le seul possible, fini et inchangeable.

Du point de vue narratologique, le pronom « nous » ne symbolise pas uniquement l'objectivation d'une voix lyrique révolutionnaire, mais également un moment de fusion énonciative de cette voix avec le peuple, ou bien, si l'on tient compte de la poésie engagée d'A. Césaire, c'est un « nous » intégrant en soi le lecteur aussi. Cette particularité de la poésie surréaliste césairienne a pour le but de fusionner l'auteur réel et l'auteur implicite, l'histoire et la fiction. C'est l'élément où se rencontrent la poésie et la vie, l'élément qui fait toujours penser à A. Rimbaud et sa vision de la poésie : s'il y a un écart entre la vie et la poésie, entre la voix fictionnelle et la voix réelle, il vaut mieux ne pas écrire. C'est un pacte d'écriture qui oblige pourtant le lecteur, plus que les autres textes, à veiller à l'historicité d'une énonciation poétique.

Dès que l'identité décolonisée resurgit et dès que le chant lyrique d'un visionnaire révolutionnaire débute, l'avertissement est lancé :

Il y a encore une mer à traverser
oh encore une mer à traverser
pour que j'invente mes poumons
pour que le prince se taise
pour que la reine me baise
encore un vieillard à assassiner
un fou à délivrer.

(Césaire 1983 : 63)

Bien qu'allusif et métaphorique, ce message est clairement politique. L'invention des poumons, n'est qu'une allusion à la nécessité de créer les conditions pour la vie indépendante et les modèles socioculturels et politiques authentiques et non imposées par l'autre. En suivant cette logique de lecture, le

prince qui se taira serait la France comme le colonisateur, alors que le baiser de la reine est le symbole médiéval chevaleresque du prix qu'un chevalier remporte après la victoire (Kesteloot 2008 : 101). Le vieillard à assassiner, c'est bien celui qui ne peut pas se débarrasser de la servilité et du mépris intériorisé pour soi-même et qui doit être sacrifié pour la liberté de l'avenir. À la fin, « un fou à délivrer » se réfère à la révolte décoloniale, interprétée par le colonisateur en tant que folie, un acte irrationnel et suicidaire, alors qu'elle est la seule force capable de casser et de détruire le mensonge et l'idéologie coloniale. C'est la dimension antirationnelle du surréalisme qui trouve ici sa place en servant à rompre avec la rationalité exclusiviste du discours colonial occidental. La tradition littéraire occidentale est riche des exemples d'une telle folie lucide. Prenons l'exemple d'Érasme de Rotterdam ou bien d'Hamlet de Shakespeare dont la folie sert à rompre un ordre ou l'illusion d'un complot. On pourrait aussi interpréter « un fou à délivrer » du point de vue foucauldien, en entendant la « folie » lucide de la révolte décoloniale comme discréditée, sanctionnée et contrôlée par le pouvoir colonial qui impose le cogito occidental et son ordre comme la seule normalité.

2. LA LANGUE : « VOUM ROOH OH⁸ »

Le surréalisme vise à rompre avec la tradition littéraire en réinterprétant la langue littéraire, ainsi que les actes de l'écriture et de la lecture, « son projet est de *subvertir la langue*, d'introduire une espèce de révolution dans les mots, la phrase et [...] le plan. Ou plus exactement de faire avec les mots une révolution qu'il ne peut pas réaliser dans la vie concrète, politique et sociale » (Kesteloot 2008 : 39). Cependant, les surréalistes ne furent pas les seuls avant-gardistes qui cherchèrent à révolutionner la tradition par la langue. Prenons par exemple le cas des futuristes, Velimir Khlebnikov et Alexeï Kroutchenykh. Ils inventèrent le « zaoum » (rus. заумь), une langue universelle et « transmentale », sans règles grammaticales ou sémantiques. De l'autre côté, les futuristes italiens proclamèrent leurs « mots en liberté » (Marinetti 1996 : 22), une idée assez élaborée dans les manifestes futuristes, mais très peu matérialisée dans leurs textes. Si l'on veut aborder la problématique en un sens plus vaste et sémiotique, on peut évoquer les textes théoriques de Vassily Kandinsky qui décoda la langue de la peinture traditionnelle, pour introduire les règles nouvelles de l'expression et de la réception. En tout cas,

⁸ (Césaire 1983 : 30).

toutes ces idées partagent la conviction que c'est nécessaire de révolutionner et délivrer d'abord la langue si l'on veut révolutionner les autres éléments du monde.

Aimé Césaire, à son tour, mélange l'idée surréaliste des mots libérés du conscient avec son idée de la recréation poétique du mot magique et envouté, ancré dans les rites d'origine africaine ou créole. Dans la littérature classique européenne, les oracles représentent la même sorte des énoncés hermétiques ayant l'impact sur les protagonistes. Selon Peter Bürger, qui reconnaît trois types historiques de l'art avant l'avant-garde (Bürger 1984 : 63), un certain nombre des artistes d'avant-garde voulait revitaliser une telle importance de l'art de sa phase d'« art sacré », où l'art fut complètement intégré dans les pratiques sociales, rituelles et religieuses. Certes, il est impossible, selon P. Bürger, de recréer dans l'époque moderniste une telle puissance sociale et politique des mots littéraires qu'ils eurent dans la phase d'« art sacré ». Toutefois, A. Césaire et les surréalistes cherchèrent au moins à se rapprocher de cette phase sacrée en rendant l'art irrationnel et inconscient, en tirant l'impulsion créatrice des sources qu'ils considèrent les sources des actes humaines : l'inconscient. Or, la langue surréaliste n'est pas celle qui trie et met en ordre la réalité pour que la réalité soit raisonnable, logique et compréhensible. La langue surréaliste est celle qui tente de pénétrer dans la réalité et qui fait sentir la réalité dans son désordre et sa dimension irrationnelle sans aucune distance critique rationnelle. Cet élément-ci est essentiel également pour les rites magiques et spirituels, d'où l'énonciateur lance : « 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 » (Césaire 1983 : 21). Ce sont les « mots-gestes » d'avant-garde, les mots allant au-delà de leur fonction référentielle et sémantique pour matérialiser les phénomènes évoqués et non seulement s'y référer. Ces « mots-gestes » ressemblent à ceux du Dieu chrétien, surtout si l'on suit l'Évangile de Jésus-Christ selon saint Jean affirmant qu'« au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu » (Jean 1: 1). Ces mots et cette langue sont bien ancrés dans le contexte colonial martiniquais et à chaque fois que l'énonciateur en parle, son expression est marquée par une syntaxe « accumulative » qui s'accélère furieusement.

Je roulerais comme du sang frénétique sur le courant lent de l'œil des mots en chevaux fous en enfants 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. (Césaire 1983 : 21)

Cette syntaxe « accumulative », fréquente dans le *Cahier*, rappelle l'exécration des colonisés révoltés dont la réponse historique est en train de naître. Bien qu'au niveau sémantique l'énoncé reste poétiquement opaque, l'enchaînement des syntagmes traduit parfaitement l'intensité du sentiment de l'énonciateur. Lilyan Kesteloot cherche souvent à expliquer schématiquement et à reconstruire un ordre syntaxique de ces moments « accumulatifs » du *Cahier* qui serait plus clair, mais est-ce vraiment nécessaire ? Chaque reconstruction et clarification de l'opacité originale du texte se fait au détriment de ses effets surréalistes. Le moment où l'enragement traduit dans l'accumulation syntaxique devient un oracle et une formule magique est le « chant de sorcier » (Kesteloot 2008 : 61).

Voum rooh oh
voum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer les morts
voum rooh oh
à contraindre la pluie à contrarier les raz de marée
voum rooh oh
à empêcher que ne tourne l'ombre
voum rooh oh
que mes cieux à moi s'ouvrent.
(Césaire 1983 : 30)

Le caractère rituel de ces mots est renforcé par leur répétitivité, ainsi que l'invocation des effets désirés. C'est le point où l'énonciateur va le plus loin dans le *Cahier* puisque ce ne sont que l'aspect phonétique et le contexte rituel qui restent interprétables.

Des mots ?
Ah oui, des mots !
Raison, je te sacre vent du soir.
Bouche de l'ordre ton nom ?
[...]
Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace.
(Césaire 1983 : 27)

L'extrait est assez direct : la quête d'une langue nouvelle et délivrée débute par la désacralisation et subversion de la langue du colonisateur. Ce qui est essentiel à subvertir, c'est son fondement sur la rationalité dont le colonisé est

privé dans le discours colonial. Il s'agit donc d'une subversion déjà entamée par les avant-gardes européennes, une subversion obtenant la dimension politique dans le contexte décolonial. En ironisant sur les défauts des colonisés, l'énonciateur les transforme en armes avec le potentiel révolutionnaire où la folie déjouera la raison, la démence effacera le grand héritage de la Raison et le cannibalisme rituel dévorera l'homicide historique colonial.

3. UNE RÉVOLUTION ET UNE LANGUE : UN POINT POSSIBLE DE L'AMALGAMATION

Pour comprendre où se croisent le *Cahier* en tant que révolution d'une langue et le *Cahier* en tant que langue d'une révolution, il faut toucher à sa dimension décoloniale et à son rapport avec l'altérité. L'analyse s'appuie sur des concepts de Jacques Derrida, non pour avancer une interprétation derridienne ou déconstructiviste du *Cahier*, mais expliquer son rapport avec l'altérité à travers les ressemblances entre l'œuvre d'A. Césaire et les idées de J. Derrida sur logocentrisme, l'altérité et la pensée « quasi-transcendantale ».

J. Derrida critique la tradition logocentrique de la pensée européenne où le « logos » joue le rôle d'une source omniprésente et omnipotente de la signification (Derrida 1972 : 109). Dans cette tradition, il existe toujours un pôle positif qui fabrique son négatif adéquat en constituant et définissant la réalité à travers les oppositions binaires est une impasse selon le philosophe. Prenant compte du fait qu'un tel logocentrisme est inscrit dans la langue, l'on comprend, d'un point de vue nouveau, à quoi s'attaque la révolution avant-gardiste. L'idée derridienne de la « différence » et sa pensée « quasi-transcendantale » sont les alternatives à la « métaphysique de la présence »⁹. Penser de manière quasi-transcendantale suppose un rejet de la binarité des oppositions construites à travers lesquelles on pense. Cette binarité oppositionnelle cède sa place au principe de la complémentarité des oppositions. Autrement dit, la nature quasi-transcendantale de n'importe quel phénomène implique qu'il n'est pas tel qu'il s'il ne se trahit pas en même temps. Or, l'identité est possible uniquement grâce à l'existence de l'altérité qui est forcément inscrite dans cette même identité. L'identité ne peut pas se construire en dehors de cette complémentarité. L'énonciateur du *Cahier* en est l'exemple parfait puisqu'il cherche son identité colonisée qui s'oppose à l'identité coloniale tout en utilisant sa langue, d'où l'envie de subvertir et révolutionner cette

⁹ Voir le chapitre « Différence » (Derrida 1972 : 1–31).

langue afin de trouver le passage (quasi-transcendantal) vers soi-même. Dès lors, selon la logique derridienne, cette tension identitaire n'est pas un obstacle, mais tout au contraire — la condition préalable d'une identité. L'identité est donc une catégorie plutôt processuelle et dynamique, toujours en cours de réalisation, irréductible à une notion (dans le sens socratique) figée. Une telle processualité, l'« événementialité » (Derrida 1972 : 388) est inhérent à la réalité, ainsi qu'aux actes de l'écriture et de la lecture. C'est lors de ces activités que notre individualité s'engage en produisant une interprétation, instable et non définitive, mais originale. Cette « signature » (Derrida 1972 : 391) qu'on met sur l'éphémérité du monde et du texte est une sorte de la preuve de l'existence. Le *Cahier* est une telle interprétation de la réalité et de l'identité coloniales, une « signature » représentant l'état quasi-transcendantal de l'identité coloniale qui tient à révolutionner son rapport avec soi et avec l'autrui à travers la langue. Le *Cahier* est donc simultanément la langue de cette révolution et la révolution de cette langue.

BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, C. (1982). *Les fleurs du mal*. Boston: David R.
- Blachère, J.-C. (2006). Breton, ascendant Césaire. *Itinéraires et Contacts de cultures*, 25, 61–92.
- Breton, A. (1983). Un grand poète noir. Dans : Césaire, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 77–89.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Césaire, A. (1956). *Lettre à Maurice Thorez*. Paris : Présence Africaine.
- Césaire, A. (1983). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine.
- Césaire, A. (2004). *Discours sur le colonialisme ; suivi du Discours sur la négritude*. Paris : Présence africaine.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Guberina, P. (1956). Préface. Dans : Césaire, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 3–8.
- Kestellot, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala – AUF.
- Kestellot, L. (2008). *Comprendre le "Cahier d'un retour au pays natal" d'Aimé Césaire*. Paris : Harmattan.
- La Sainte Bible*, traduite par Louis Segond. (2020). Paris : Éditions Ducourt.
- Marinetti, F. T. (1996). *Manifestes du futurisme*. Paris : Séguier.
- Vailland, R. (2007). *Le surréalisme contre la révolution*. Paris : Delga.

Aleksa P. Nikolić

BELEŽNICA POVRATKA U ZAVIČAJ: NADREALISTIČKA REVOLUCIJA JEZIKA ILI
NADREALISTIČKI JEZIK REVOLUCIJE

Sažetak

Ovaj rad se bavi revolucionarnom dimenzijom poeme *Beležnica povratka u zavičaj* Emea Sezera, frankofonog pesnika poreklom sa Martinika. Budući da je ta revolucionarna dimenzija poeme dvostruka, poetička i politička, analiza teksta dotiče se kako njegovog istorijskog konteksta, tako i njegovih jezičkih aspekata. Rad pruža uvid u istorijski i kolonijalni kontekst Martinika koji je neophodan za bavljenje političkim aspektom poeme, dok su za potrebe interpretacije poetičkog aspekta u radu objašnjena autorova inspiracija evropskim nadrealizmom i njegovim revolucionarnim i avangardističkim odnosom prema jeziku. Oslanjajući se na različite odlomke iz poeme, rad pokazuje u kojoj je meri autor blizak marksističkom poimanju (dekolonijalne) revolucije i kako su nadrealističke književne strategije i shvatanja jezika primenjeni u tekstu. Nakon analize tih dvaju aspekata poeme rad nastoji da, oslanjajući se na koncepte Žaka Deride, dokaže kako se oni – politički i poetički aspekt – stapaju kroz pitanja identiteta i drugosti u kolonijalnom kontekstu kojima se poema bavi. Kroz spajanje tih dvaju aspekata, ona postaje istovremeno jedna nadrealistička revolucija jezika i nadrealistički jezik jedne revolucije.

Ključne reči : revolucija, nadrealizam, dekolonizacija, Eme Sezer, književni jezik

