



UFR LETTRES, PHILOSOPHIE ET MUSIQUE
DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES, CINÉMA ET OCCITAN

**L'ensauvagement de la syntaxe dans l'écriture
d' Aimé Césaire : étude comparative du *Cahier d'un
retour au pays natal* et du *Discours sur le
colonialisme***

Mémoire de recherche de Master 2 Lettres
Littérature francophone

Présenté par :

Marie BEDORET

Sous la co-direction de :

Mme Isabelle SERÇA, Professeure des universités

M. Pierre SOUBIAS, Maître de conférences

Juin 2021

L'ensauvagement de la syntaxe dans l'écriture d'Aimé
Césaire : étude comparative du *Cahier d'un retour au
pays natal* et du *Discours sur le colonialisme*

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement Madame Serça et Monsieur Soubias, pour leurs conseils précieux, leur présence constante et leur soutien tout au long de ce travail. Merci à Madame Serça, pour ses remarques précises et avisées en stylistique et en grammaire, pour sa bienveillance, sa confiance et sa disponibilité malgré la situation sanitaire. Merci à Monsieur Soubias, pour ses connaissances approfondies en littérature antillaise qui m'ont permis de prendre du recul face à ce monument qu'est Aimé Césaire, pour ses corrections minutieuses et ses conseils rigoureux tout au long de la démarche de recherche.

Je les remercie tous deux également pour leurs travaux de recherche qui m'ont été d'une grande aide, et pour avoir accepté cette co-direction très enrichissante qui m'a permis de jeter un premier regard sur le monde de la recherche.

Je remercie également Monsieur Verjans d'avoir accepté de faire partie du jury final de la soutenance de M2 ; mais également pour les conseils de lecture précieux en linguistique qu'il m'a fournis lors de ma première année de Master et qui ont changé mon regard sur la grammaire et sur la langue françaises.

Je remercie enfin mes parents, pour leur soutien indéfectible, que ce soit moral, affectif, ou matériel, pour leur présence chaleureuse à mes côtés, leur confiance et leurs encouragements constants. Merci également à ma sœur Clémence et à mes deux frères Bastien et Paul, pour leur joie de vivre et leur humour sans borne, les rires et les instants de bonheur.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
PARTIE I : « L’EMPIRE DU LANGAGE »	18
Chapitre 1 : Césaire et la langue poétique.....	19
Chapitre 2 : La langue française : un carcan ?.....	31
Chapitre 3 : Un discours de la Négritude.....	43
PARTIE II : QUAND LA SYNTAXE S’ENSAUVAGE	58
Chapitre 4 : De l’influence du fond sur la forme et vice-versa.....	59
Chapitre 5 : L’écriture césairienne par le style.....	78
Chapitre 6 : La syntaxe par le prisme de l’ensauvagement.....	101
PARTIE III : LE RETOURNEMENT DE L’ENSAUVAGEMENT	134
Chapitre 7 : L’isotopie de la sauvagerie.....	135
Chapitre 8 : La syntaxe du colonisateur, une syntaxe ensauvagée ?.....	155
Chapitre 9 : Un style de l’ <i>ad-verse</i>	170
CONCLUSION	190
BIBLIOGRAPHIE	194
TABLE DES MATIÈRES	203

INTRODUCTION

« C'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la nuit en son immobile verrition !¹ » Ainsi s'achève le long poème de Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, publié pour la première fois en 1939. Dans ce poème, Césaire effectue non seulement un retour au pays natal, mais aussi un retour à la langue : cette « langue maléfique de la nuit » charrie les origines d'une langue noire, d'une langue propre à une communauté. Pourquoi dès lors la qualifier de « maléfique » ? La langue de Césaire, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, semble par endroits obscure, impénétrable, mais est par ailleurs féconde en néologismes, tels que « verrition », cité plus haut. Le terme « verrition » peut venir du latin *vertere*, tourner ; mais aussi du français, « verre » ; et apparaît en 1825 chez Brillat-Savarin (seul emploi attesté avant le *Cahier*²) où il y désigne le mouvement que fait « la langue, se recourbant en dessus ou en dessous, [pour] ramasse[r] les portions qui peuvent rester dans le canal demi-circulaire formé par les lèvres et les gencives.³ ». Dès lors, cette « immobile verrition » traduirait la volonté du poète de retourner cette « langue maléfique », qui pourrait désigner la langue du colonisateur, celui qui a *fait le mal*. Mais c'est peut-être la langue poétique elle-même qui est « maléfique » : Césaire, se plaçant du point de vue du colonisateur, utilise un adjectif péjoratif qui désignerait la langue française tordue, malmenée, retournée contre elle-même, devenue maléfique. Mais d'un autre point de vue, cette langue est création, *poiesis* : une langue nouvelle qui se crée à travers une nouvelle syntaxe. Telle une formule incantatoire, elle soulève les mots de la nuit, les mots noirs, pour les agencer d'une tout autre manière.

En voulant « pêcher » cette « langue maléfique de la nuit », Césaire renoue avec la tradition africaine des Bambara⁴. Selon Lilian Pestre de Almeida, la langue, qui désigne à la fois l'organe de la parole et le système de communication des hommes, est ici considérée comme la création du verbe, et l'organe dont dépend le commerce des hommes et la bonne marche du corps social. Aussi ce vers de Césaire soulève-t-il le paradoxe de la langue de l'Autre. Né sur une île colonisée par les Français, Césaire a, dès son enfance, parlé le français, jusqu'à le maîtriser sans faille lors de ses études à Paris en Khâgne au lycée Louis-le-Grand. Dès lors, pourquoi vouloir tordre cette langue

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 2000, p. 65.

² René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 139.

³ Jean Anthelme Brillat-Savarin, *La Physiologie du goût*, Flammarion-Champs, 1982, p. 56-57. Cité dans René Hénane, *Glossaire...*, *op. cit.*, p. 139.

⁴ Lilian Pestre de Almeida, *Aimé Césaire : Cahier d'un retour au pays natal*, L'Harmattan, 2008, p. 137.

qui lui a permis de devenir ce qu'il est ?

Il semble que si le colonialisme a voulu asservir son peuple, et que la langue a été l'objet qui a permis la domination des colons sur les populations antillaises, Césaire tente de renverser la langue qui leur a permis d'asseoir et d'imposer une culture qui n'était pas la sienne. L'histoire de la colonisation charrie en elle l'histoire de l'esclavage, elle est son prolongement.

La colonisation, au XXe siècle, est le fruit de la volonté des dirigeants européens d'asseoir leur puissance sur des terres qui, cultivées par la population locale, permettront de développer la puissance économique du pays colonisateur. Ainsi Georges Hardy, historien et directeur de l'École coloniale en 1926, définit la colonisation comme « l'installation d'un peuplement européen aux côtés d'un peuple non européen, dans le but déclaré de développer le style de vie de ce dernier et de valoriser les ressources du territoire qu'il laisse inutilisé¹ ». Il convient de distinguer la *colonisation* du *colonialisme*, le second étant une idéologie permettant de justifier la première, c'est-à-dire l'envahissement et la conquête dans un espace autre. Du point de vue du colonisateur, la France, l'Europe, l'Occident, seraient opposés à la barbarie et à l'incivilité des peuples colonisés, et incarneraient la « véritable civilisation ». Aussi certains auteurs, convaincus par l'idée colonisatrice, se sont-ils empressés de faire de la colonisation une « mission civilisatrice » que devait entreprendre l'Europe. Aux premières loges se trouve Albert Sarraut, ministre des Colonies dans les années 1920, pour qui la colonisation est une mission de civilisation que l'Europe accomplit au nom de l'« humanité » :

Depuis les heures premières où rayonna son génie ordonné, inventif, transfigurateur, et surtout depuis le siècle insigne où sa découverte maritime a révélé le visage total de la planète, l'Europe de race blanche, centre de gravité du monde, a changé le cours de la destinée universelle.²

L'utilisation du terme « race » montre que Sarraut opère une différenciation entre les hommes, parmi lesquels la « race blanche » – européenne – serait supérieure à celle des peuples indigènes, et aurait ainsi pour destin de les dominer. Ce discours, au cœur de la politique coloniale, se voit démonté par Césaire dans le *Discours sur le*

¹ Georges Hardy, *La Politique coloniale et le partage de la terre aux XIXe et XXe siècles*, revue et condensée par Maurice Besson, Paris, Recueil Sirey, 1943, p. 111. Cité dans Dino Costantini, « Le colonialisme comme mission européenne », *Mission civilisatrice : Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris, Éd. La Découverte, 2008, p. 130.

² Albert Sarraut, *Grandeur et servitude coloniales*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1931, p. 12. Cité dans Dino Costantini, *Mission civilisatrice...*, *op. cit.*, p. 135.

colonialisme : « par la bouche des Sarraut et des Barde [...] c'était déjà Hitler qui parlait !¹ ». Le député Sarraut reprend les idées qui avaient été développées par Henri Massis dans *Défense de l'Occident*. Intellectuel de la droite maurassienne et défenseur du catholicisme ultraconservateur, Henri Massis entreprend de faire la « défense de l'Occident », qui est selon lui attaqué par les idées de la Société des Nations, qui souhaite « met[re] sur un pied d'égalité le supérieur et l'inférieur, le civilisé et le barbare² ». Selon Dino Costantini, cette manière de penser constitue pour Massis un « crime contre la paix », et engendre une « colère irrationnelle, incohérente avec la mission coloniale proclamée du pays, pouvant mettre la sécurité de la civilisation occidentale à la merci d'une tribu de « sauvages³ » ». Dès lors, ce point de vue européen-centré assimile l'homme noir à un « sauvage », à un « barbare », qui ne pourra être civilisé que par l'homme occidental. L'assimilation de l'homme noir au « sauvage » du point de vue occidental en fait un homme de la nature, vivant sans règles, dans l'absence de toute civilisation, et qui par extension représente l'homme primitif, dépourvu d'une certaine forme d'intelligence.

Le terme « sauvage », qui provient du latin *silvaticus*, la forêt, désigne dans un premier sens ce qui est conforme à l'état de nature, qui n'a pas subi l'action de l'homme⁴. Le *Trésor de la Langue Française* donne ainsi plusieurs exemples : « l'animal sauvage est celui qui vit en liberté dans la nature, à l'écart des influences humaines ; la plante sauvage est celle qui pousse naturellement sans être cultivée et un lieu sauvage est un espace qui n'a pas été marqué par l'intervention de l'homme et qui a gardé l'aspect de la nature vierge⁵ ». Cet aspect naturel des éléments terrestres se retrouve chez l'homme : un homme « sauvage » est un homme « qui vit à l'écart des formes de civilisation dites évoluées, qui est proche de l'état primitif⁶ ». Les règles de la société disparaissent pour laisser place aux lois de la nature. Représenté en tenue d'Ève et d'Adam ou avec des pagnes colorés et des plumes sur la tête, le « sauvage » est l'homme noir des contrées lointaines, dont les mœurs sont peu explorés. Les Amérindiens et les Indiens du Brésil, les Hottentots d'Afrique, les Aztèques et les Tahitiens, sont autant de « sauvages » aux yeux des Occidentaux, parce qu'ils n'ont pas la même civilisation qu'eux, ni les mêmes règles en société.

Le mot « sauvage » prend une acception plus positive au XVIIIe siècle avec le

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, 2000, p. 18.

² Dino Costantini, *Mission civilisatrice...*, *op. cit.*, p. 141.

³ *Ibid.*

⁴ *Trésor de la Langue Française*, T.L.F.

⁵ Exemples pris dans le *Trésor de la Langue Française*, T.L.F.

⁶ *Ibid.*

mythe du « bon sauvage » : l'individu qui n'a pas été en contact avec la société représente un idéal car sa nature n'a pas été souillée par la civilisation. C'est la fiction théorique de l'état de nature, chère à Rousseau, qui lui permet de montrer que l'homme est bon, et que la société le corrompt. L'homme « sauvage », chez Rousseau, est supérieur à l'homme « civilisé », à la fois physiquement et mentalement, car il se suffit à lui-même dans la nature. L'amour de soi et la pitié sont ainsi les passions qui lui permettent de se conserver et d'être bon :

Il est donc certain que la pitié est un sentiment naturel, qui, modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce. C'est elle qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir : c'est elle qui, dans l'état de nature, tient lieu de lois, de mœurs, et de vertu, avec cet avantage que nul n'est tenté de désobéir à sa douce voix : c'est elle qui détournera *tout sauvage robuste* d'enlever à un faible enfant, ou à un vieillard infirme, sa subsistance acquise avec peine [...]¹

Cette représentation du « sauvage » vivant en dehors de toute civilisation, en liberté et dans le plus simple appareil se perpétue dans les mentalités. Le célèbre peintre Paul Gauguin, dans *Noa Noa* (1901), un ouvrage qui contient les souvenirs de son voyage en Polynésie, raconte comment il a perçu Tahiti. L'île, image d'un paradis quasi utopique, charriait dorénavant l'idée d'une « souillure » engendrée par la colonisation et la civilisation occidentale². Malgré cette transition civilisatrice, l'imaginaire du « bon sauvage » reste présent dans l'esprit occidental du peintre : en se comparant aux Tahitiens, Gauguin découvre leur rapport à l'argent, complètement différent de celui des Occidentaux puisque l'argent n'a pour eux aucune valeur. Le rapport à l'autre fait naître une pensée de la relativité des coutumes : Gauguin établit un rapport de supériorité entre les Tahitiens et lui qui se trouve inversé par rapport au schéma de pensée habituel. Ainsi, le « sauvage » devient supérieur par ses pratiques entretenues avec la nature, tandis que l'homme civilisé vit dans la dépendance de sa civilisation commerciale³ :

J'étais donc, moi, l'homme civilisé, inférieur, pour l'instant, aux sauvages vivant heureux autour de moi, dans un lieu où l'argent, qui ne vient pas de la nature, ne peut servir à l'acquisition des biens essentiels que la nature produit.⁴

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Flammarion, Paris, 1992, p. 214. C'est moi qui souligne.

² Caroline Barkhou, « Gauguin ou la vie sauvage : "J'étais un autre homme, un sauvage, un Maori" », article France culture du 24/09/2017.

³ *Ibid.*

⁴ Paul Gauguin, *Noa Noa*, La république des lettres, Format Kinfle, 2017, cité dans Caroline Bankhou « Gauguin ou la vie sauvage... », art. cit.

L'ouvrage de Gauguin ne rentre pas complètement dans une pensée anthropologique qui analyserait et comparerait les caractères propres à chaque société et à leur territorialité. Le mythe du « bon sauvage » reste très présent dans les mentalités du XIXe siècle, fortement exacerbé par le passé esclavagiste de la France. L'homme noir, réduit à l'esclavage, est déshumanisé, traité en meuble ou en bétail, bon seulement pour le rendement des terres coloniales. Dans le chapitre « De l'humain et de la chose. Regards des esclavagistes des Antilles françaises sur leurs esclaves » de l'ouvrage dirigé par Olivier Grenouilleau¹, l'historien Frédéric Régent s'interroge sur la perception des esclaves par les maîtres : quel regard les esclavagistes portent-ils sur leurs esclaves, et comment se les représentent-ils ? Frédéric Régent constate qu'au XVIIIe siècle, l'appartenance à l'espèce humaine des esclaves n'est pas niée par les propriétaires d'esclaves mais ceux-ci n'admettent pas pour autant l'égalité des droits. Certains philosophes du XVIIIe siècle, à l'instar de Voltaire, la déduisent difficilement :

Je vois des singes, des éléphants, des nègres, qui semblent tous avoir quelque lueur d'une raison imparfaite. [...] Je m'aperçois même que ces animaux nègres ont entre eux un langage bien mieux articulé encore, et bien plus variable que celui des autres bêtes. J'ai eu le temps d'apprendre ce langage ; et enfin, à force de considérer le petit degré de supériorité qu'ils ont à la longue sur les singes et sur les éléphants, j'ai hasardé de juger, qu'en effet c'est là l'homme ; et je me suis fait moi-même à cette définition. L'homme est un animal noir qui a de la laine sur la tête, marchant sur deux pattes, presque aussi adroit qu'un singe, moins fort que les autres animaux de sa taille, ayant un peu plus d'idées qu'eux, et plus de facilité pour les exprimer [...]²

La comparaison de l'homme noir à l'animal est courante et en fait une bête sauvage qu'il faut domestiquer. L'esclavage est présenté comme « l'état naturel d'hommes qui ont encore un long chemin à faire avant d'atteindre le stade de l'homme civil³ ». Outre la diversité d'origine des esclaves nés en Afrique, les propriétaires d'esclaves relèvent, selon Frédéric Régent, une grande différence entre ces derniers et les esclaves créoles, c'est-à-dire ceux nés dans les colonies françaises. Les théories esclavagistes tentent même de démontrer scientifiquement les différences physiques et biologiques entre l'esclave africain et l'esclave antillais, comme par exemple celle du docteur Rufz de Lavison, médecin à la Martinique :

¹ Olivier Grenouilleau (dir.), *Esclaves, Une humanité en sursis*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

² Voltaire, *Traité de métaphysique* [rédigé en 1734] paru dans *Œuvres de Voltaire*, préfaces, avertissements, notes par M. Beuchot, tome I, mélanges, Paris, Lefèvre, 1834, p. 281. Cité dans Frédéric Régent, « De l'humain et de la chose. Regards des esclavagistes des Antilles françaises sur leurs esclaves » dans Olivier Grenouilleau (dir.), *op. cit.*, p. 199.

³ Frédéric Régent, « De l'humain et de la chose... », art. cit., p. 208.

[...] il [l'esclave antillais] a les proportions belles, les membres dégagés, le cou long, les traits de la face plus délicats, le nez moins aplati, les lèvres moins grosses que l'Africain ; il a pris du Caraïbe l'œil grand et mélancolique [...] Il n'a plus la peau aussi noire que celle de son père, elle est plus satinée. Ses cheveux sont encore laineux mais d'une laine plus souple [...] comme dans les plantes cultivées, la fibre ligneuse et sauvage se transforme.¹

La transformation de cette « fibre ligneuse et sauvage » parle d'elle-même : l'esclavage a « cultivé » ces « plantes sauvages » qu'étaient les esclaves africains pour supprimer leur nature considérée comme « sauvage » et aboutir à un résultat « épuré ». Le discours esclavagiste reste donc le plus souvent fermé à toute image valorisante de l'esclave, y compris à celle d'un esclave vertueux pour le plus grand profit du maître. Le père Jean-Baptiste Du Tertre souligne dès le XVII^e siècle un rapprochement avec l'animal : « on les pousse au travail comme des bêtes, et on en tire, de gré ou de force, jusqu'à la mort, tout le service dont ils sont capables² ». L'esclave est par ailleurs rabaisé au rang d'animal par sa nudité, qui lui ôte cet attribut par excellence de l'homme civilisé qu'est le vêtement. Ces discours esclavagistes qui tentent de démontrer la « sauvagerie » des hommes noirs façonnent une représentation de l'altérité qui est ensuite reprise par les colons, favorables à l'exploitation de ces hommes animalisés.

« Allez visiter le village nègre, considérez les Noirs, car vous les verrez à l'état de nature, ils vivent comme chez eux », disait-on à l'Exposition coloniale de Lyon en 1894³. À la fin du XIX^e siècle, l'idée de la hiérarchie des « races » est ancrée depuis longtemps dans les mentalités et est même transmise à travers des ouvrages scolaires tels que *Les Sciences physiques et naturelles* de Brémant, dont la première édition date de 1893 et dans lequel on trouve :

La race noire comprend les hommes à peau noire, les nègres ; ils ont les cheveux frisés, le nez aplati, les lèvres épaisses. D'une intelligence encore peu développée, ils ne construisent que des huttes et cultivent à peine la terre ; on les rencontre dans le Soudan, au Congo dans les vallées du Niger et sur les hauts plateaux du centre de l'Afrique.

La race rouge a la peau cuivrée ou noire ; ce sont de véritables sauvages, mais courageux et intelligents ; ils sont sans relâche repoussés et détruits par les blancs ; on en trouve encore au centre des deux Amériques.

Il existe encore d'autres races d'hommes inférieures, soit aux environs du Cap, soit en Australie, dont l'intelligence est à l'état tout rudimentaire ;

¹ Rufz de Lavison (docteur), *Étude historique et statistique sur la population de la Martinique*, Saint-Pierre, de Carles, 1850, cité dans Léti G., Santé et société esclavagiste, p. 21, cité dans Frédéric Régent, « De l'humain et de la chose... », art. cit., p. 208.

² Du Tertre (Père), *Histoire Générale des Antilles habitées par les Français*, Fort-de-France, E. Kolodziej, 1978 (première édition de l'ouvrage en 1671), tome II, p. 496, cité dans Frédéric Régent, « De l'humain et de la chose... », art. cit., p. 216.

³ *Guide Bleu*, Exposition coloniale de Lyon, 1984, cité dans Groupe de recherche ACHAC, *Colonisation et post-colonialisme*, « L'invention du sauvage (1877-1914) ».

certaines peuplades ne connaissent pas l'usage du feu. Mais leur nombre décroît chaque jour devant la marche incessante de la civilisation.¹

Dès l'apprentissage scolaire, les enfants de la fin du XIXe siècle sont confrontés à cette théorie des « races » qui infériorise tout homme qui se trouve être *autre* et différent de l'homme blanc. On le voit, la « marche incessante de la civilisation » n'a de cesse d'établir un rapport de domination entretenu par l'idéologie raciste et colonialiste qui se développe aussi par la mise en pratique de véritables zoos humains durant l'ère colonialiste. La frontière entre les « civilisés » et les « sauvages » se crée alors de manière nette, puisque de 1883 à 1914, de Lyon à Amsterdam, les expositions des peuples non-européens deviennent des outils de propagande pour les puissances coloniales. En France, les populations locales des territoires d'Outre-Mer sont exhibées dans des villages au décor entièrement monté afin de donner un côté théâtral et plus « exotique ». Ces expositions humaines permettent d'exhiber ceux que l'on considère comme des « sauvages » afin de les rabaisser pour mieux les dominer.

Dans cette machine coloniale dirigée par l'homme blanc, les zoos humains sont certainement les engrenages les plus efficaces à l'élaboration des préjugés sur l'homme noir, qui gagnent peu à peu les mentalités occidentales². Le langage propre à la sauvagerie est mis en avant : bestialité, cannibalisme, goût du sang, fétichisme, bêtise héréditaire ; et une profusion d'images représentant un barbarisme insensé crédibilise l'idée d'une sous-humanité stagnante, humanité des confins coloniaux³.

Cependant, une double acception du terme « sauvage » peut être perçue : d'un côté, le point de vue colonialiste qui considère le Noir comme un « sauvage », un « animal » se situant hors des frontières européennes ; de l'autre, le point de vue du colonisé lui-même, qui peut retourner à « l'état sauvage », c'est-à-dire, dans une acception plus positive, retrouver sa liberté en rompant le joug de la colonisation. Cette représentation soulève des questions qui font partie du domaine géographique, liées aux frontières entre l'espace civilisé et de l'espace « sauvage ». Cette dichotomie entre civilisation et sauvagerie semble particulièrement caractériser les discours colonialistes du XXe siècle, soulignant une vision manichéenne et une volonté d'imposer un point de vue universel. D'un autre côté, elle prend un sens différent lorsqu'on considère le terme

¹ Albert Brémant, *Les Sciences physiques et naturelles du Certificat d'étude*, Librairie A. Hatier, 7e édition, non daté.

² Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « Ces zoos humains de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, (accès libre, août 2000).

³ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau, *Images et colonies*, Achac-BDIC, Paris, 1993.

« sauvage » comme une libération. L'« ensauvagement » désignerait alors le fait de retourner à sa propre civilisation, dans une libération des fers esclavagistes et colonialistes.

Cette représentation mettrait en scène un double ensauvagement : l'esclavage et la colonisation, négations de l'humanité, ont réduit l'homme noir à un animal docile. L'homme noir est ainsi perçu comme un « sauvage » *avant* la mise en esclavage par le colonisateur occidental ; mais il « s'ensauvage » aussi *après* l'esclavage, en se libérant du joug du colonisateur, tel un tigre qui se libère de sa cage. Ce retour à la sauvagerie n'est en rien pessimiste : elle est une libération, une mise à nu de l'identité qui permet de se libérer d'une civilisation dominatrice et nuisible. Paradoxalement, l'homme noir doit devenir sauvage pour retrouver son humanité. Ainsi, l'esclave marron, qui incarne cette libération des fers, représente le retour à la « sauvagerie ». Le terme de « marron » vient de l'espagnol *cimarrón*, « vivant sur les cimes ». C'est un mot emprunté aux Arawaks d'Haïti, qui désigne des animaux qui, de domestiques, retournent à l'état sauvage, puis par extension, les esclaves fugitifs¹. Le « marronnage » peut ainsi être perçu comme une forme d'ensauvagement dans la mesure où l'esclave se libère de son carcan et de la civilisation occidentale qui lui a été imposée.

Le terme d'« ensauvagement » désigne ainsi ce qui *devient* sauvage, et par extension, ce qui se libère de la domesticité. Or, comme l'esclave marron qui retourne à l'état sauvage, la langue semble pouvoir, elle aussi, devenir « sauvage ». En se libérant des règles qui régissent habituellement la langue française – comme toute autre langue – il semble qu'on assiste, dans l'œuvre de Césaire, à ce qu'on pourrait appeler un retour de la langue à l'état sauvage. Le poème *Cahier d'un retour au pays natal*, c'est peut-être cela, justement : l'écriture d'une langue qui retourne vers ses origines et qui *se retourne* sur elle-même pour se tordre et se libérer d'un joug culturel devenu trop oppressant. Le titre de l'œuvre est énigmatique : le « cahier », mot qui vient du latin *quaternum*, désigne à l'origine un assemblage de quatre feuilles. Dans le langage courant, le cahier fait référence à une notation sans préparation, à des notes prises au fur et à mesure d'un événement ou d'un travail. Comme l'écrit Lilian Pestre de Almeida, le *Cahier*, c'est « le *Cahier* d'écolier, le *Cahier* de dessins ou d'images, le *Cahier* des charges ou encore le *Cahier* des doléances² [...] le *Cahier* césairien est tout cela à la fois ». En effet, il est comme un étalement des pensées de l'auteur, formulées par ce qui semble être un

¹ Khady Fall Diagne, *Le Marronnage comme essai d'esthétique littéraire négro-africaine contemporaine, Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*, L'Harmattan, 2018.

² Lilian Pestre de Almeida, *Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal*, L'Harmattan, 2008, p. 64.

encombrement de mots et de phrases, d'images répétées à saturation, dans une langue où les mots surgissent sur la page comme une incantation. Le titre comporte ainsi la suggestion d'un parcours à la fois spatial et temporel¹ : celui d'un retour, successif à un départ, mise en scène d'un déplacement que l'écriture tente de restituer sous *dans* et *par* sa forme poétique.

Aussi le marronnage de la langue est-il emblématique de ce retour puisqu'il est comme la représentation de ce retour de la langue à l'état « sauvage ». Le poème de Césaire serait alors est comme la reconstruction d'une identité hors des « frontières idéologiques du colonisateur² ». Mais cette reconstruction, Césaire l'effectue aussi dans le *Discours sur le colonialisme*. Les deux œuvres représentent deux manières de faire de la politique, par une plume qui emprunte des chemins *a priori* très différents. Stylistiquement, la phrase du *Cahier* semble exploser, et déborder le cadre attendu – rationnel, ordonné, cartésien, occidental – de la phrase. L'on pourrait parler de « phrase-paragraphe » tellement la phrase s'étend, ou plutôt se régénère de colère poétique, de virgule en virgule, ou de point-virgule en point-virgule.

La syntaxe, de ce point de vue, est parlante : en tant qu'« étude des relations entre les mots qui constituent une proposition ou une phrase, et des règles qui président à ces relations³ », la syntaxe permet de comprendre comment la langue se lie et se délie, et comment la forme de l'œuvre influe sur le fond, et vice-versa. En effet, aux figures de styles et images poétiques s'ajoute la syntaxe qui est la base de la construction du texte. Aussi est-il intéressant d'étudier la manière dont la syntaxe semble, dans un premier point de vue, se disloquer dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, et celle dont elle se construit et s'organise dans le *Discours sur le colonialisme*. Les titres parlent d'eux-mêmes et sont peut-être représentatifs de ces deux syntaxes : si le *Cahier*, comme nous l'avons vu, désigne une prise de notes irrégulière et désordonnée, le *Discours*, lui, s'adresse à un public ciblé ; la phrase est au service de l'idée. Du moins à première vue... car l'argumentation du *Discours* regorge de figures de style et d'élan lyriques, portés par une ironie et un souffle des plus intenses. Les œuvres sont-elles aussi différentes que le laisse entendre leur genre littéraire ? La syntaxe, qui semble si brisée, si disloquée dans le *Cahier*, et au contraire si ordonnée dans le *Discours*, est-elle un facteur d'éloignement ou de rapprochement des deux œuvres ?

¹ *Ibid.*

² Khady Fall Diagne, *Le Marronnage...*, *op. cit.*

³ *Trésor de la Langue Française*, T.L.F.

La première partie de notre travail (« L'Empire du langage », nommée d'après l'ouvrage de Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, publié chez Hermann en 2008) aura pour objet d'analyser les rapports de Césaire à la langue. Une première présentation du poète martiniquais permettra d'expliquer les origines de cet homme noir pour qui l'Afrique est centrale et qui s'est comme « fondu » dans le moule de la culture française, pour devenir par la suite un homme politique éminent. À cet homme politique s'ajoute l'homme poétique : Césaire voit dans le surréalisme un premier moyen de *tordre* la langue française par les images, mais aussi par la syntaxe (Chapitre 1). La langue française, comme toute langue, est faite de règles, mais ces règles semblent être à l'image d'une civilisation qui depuis des siècles souhaite instaurer *son* « ordre » ; la langue n'est pas qu'un outil, elle traduit une pensée réglée, ordonnée, régie par des règles de grammaire et de syntaxe claires, auxquelles, dans les représentations du moins, il ne faut pas déroger. Aussi utiliserons-nous la comparaison de la langue au carcan, le collier des prisonniers, pour interroger cette représentation de la langue et son rapport avec l'œuvre de Césaire (Chapitre 2). « Trouver une langue¹ » qui ne soit pas la langue du colonisateur qui est pourtant celle du poète – le français –, tel est le paradoxe du chantre de la Négritude qu'est Césaire, Négritude dont le combat a cependant pesé sur les générations suivantes. Ce combat s'exprime notamment à travers une rhétorique éloquente, empreinte de lyrisme et de pathétique dans le *Discours sur le colonialisme* (Chapitre 3).

La deuxième partie (« Quand la syntaxe s'ensauvage ») sera la partie proprement stylistique et syntaxique de ce travail. Il s'agira ainsi de montrer pourquoi les deux œuvres du corpus, *Cahier d'un retour au pays natal* et *Discours sur le colonialisme*, semblent si différentes du point de vue syntaxique. L'étude de la forme des œuvres, en lien avec le fond, constitue un élément central pour comprendre les disparités qui se jouent entre les deux œuvres : l'aspect lyrique, lié à la veine rhétorique, le genre particulier du *Cahier*, que l'on pourrait presque appeler « genre pluriel », ainsi que la forme des phrases, participent de l'esthétique syntaxique des deux œuvres (Chapitre 4). Puis nous analyserons la manière dont les deux œuvres diffèrent l'une de l'autre du point de vue stylistique. Pour ce faire, l'analyse de trois procédés stylistiques et syntaxiques précis, à savoir les figures de répétition, d'opposition, et la négation, seront analysés pour montrer comment les deux œuvres se distinguent l'une de l'autre, tout en cherchant la possibilité de similitudes entre les deux d'un point de vue stylistique (Chapitre 5). Enfin, nous orienterons la problématique de manière à montrer

¹ Formule d'Arthur Rimbaud dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.

précisément en quoi la syntaxe du *Cahier* s'ensauvage : les brouillages syntaxiques, observés à différentes échelles du texte (microstructures et macrostructures), les agencements entre les phrases (coordination, juxtaposition, subordination), les ruptures syntaxiques, permettront d'étudier chaque style dans sa nature la plus profonde et le plus précisément possible (Chapitre 6). Ce chapitre, qui constitue le cœur de notre travail, sera ainsi la clé de voûte de l'étude syntaxique justifiant sa place centrale dans le mémoire.

La troisième partie (« Le retournement de l'ensauvagement »), sera une interrogation plus linguistique et sémantique sur l'identité du véritable « sauvage ». En effet, le terme « ensauvagement » est utilisé par Césaire lui-même pour décrire la colonisation : « il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr de l'*ensauvagement* du continent.¹ ». Or, si la colonisation « ensauvage » le continent, qui est le véritable sauvage ? Parler d'« ensauvagement », c'est parler depuis un point de vue propre, puisque le « sauvage » n'est perçu comme tel que par celui qui se différencie de lui et qui se voit comme « civilisé ». Il s'agira de redéfinir le mot « sauvage » et de montrer en quoi la syntaxe n'est pas ensauvagée mais *libérée* du joug des véritables sauvages, au sens de ceux « qui ont un caractère violent, cruel, barbare² » et qui ne sont autres que les colonisateurs. C'est notamment à travers l'isotopie de la sauvagerie qui se tisse dans les deux œuvres, que nous étudierons le rapport à l'autre qui se joue dans le langage, notamment à travers la dénomination de l'autre et l'insulte, mais aussi à travers l'animalisation de l'autre, que ce soit du point de vue des colonialistes ou de Césaire (Chapitre 7). L'analyse du discours, et en particulier du discours colonialiste, permettra ensuite de poser les bases d'une autre syntaxe ensauvagée ; non plus libérée du joug colonisateur mais opérant une opposition et un rejet du colonisé, violence qui peut peut-être être montrée dans l'ordre des mots qu'utilise le colonialiste dans son discours, du moins est-ce une hypothèse (Chapitre 8). Enfin, un dernier chapitre sur l'image d'un style de l'*ad-verse* (au sens étymologique du mot) viendra clore ce travail pour étudier la manière dont le discours de Césaire et celui des colonialistes apparaissent dans un face à face dans lequel les mots deviennent des armes, pouvoir du langage dans un combat historique (Chapitre 9).

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 12.

² *Trésor de la Langue Française*, T.L.F.

PARTIE I
« L'EMPIRE DU LANGAGE¹ »

¹ Titre de Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, Hermanne, 2008.

CHAPITRE 1 CESAIRE ET LA LANGUE POÉTIQUE

Célébré par André Breton, Jean-Paul Sartre ou encore Michel Leiris, Aimé Césaire est considéré comme un « grand poète noir¹ », influencé par le surréalisme. Il est connu comme l'un des fondateurs de la Négritude, intellectuel et homme politique façonné par l'éducation française, dramaturge engagé... Homme aux multiples facettes, Césaire, par sa poésie, entend transmettre le cri des colonisés. À l'image du poète « mage » de Hugo, il fait entendre ce qui a trop longtemps été réduit au silence ou caché derrière une image mensongère développée par la civilisation occidentale. Le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme* sont deux œuvres politiques qui mettent en scène le pouvoir des mots et la fureur du Verbe ; deux œuvres dans lesquelles la mémoire de la colonisation, de l'esclavage, de l'animalisation de l'homme, ressort de manière violente et révoltée. Cette animalisation n'est pas sans rappeler l'abrutissement de l'homme par l'esclavage, l'image d'un homme ensauvagé et bestialisé par le travail.

Pour comprendre ce cri de révolte, il convient de préciser des éléments de la vie de Césaire et l'influence qu'ont pu avoir certains courants littéraires, mais aussi historiques, sur le poète. Il s'agira ainsi de préciser les grands moments de la vie d'Aimé Césaire pour tenter d'éclairer le contexte de ces deux œuvres que sont le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme*. En effet, ces deux œuvres, d'un genre *a priori* tout à fait différent, sont constitutives de la vie de Césaire et paraissent à deux moments distincts, bien que le *Cahier*, comme nous le verrons, reste longtemps en gestation jusqu'à l'édition définitive de 1956.

Ce – ou ces – cri(s) poétique(s) et politique(s) (ce sera tout l'objet de notre travail de montrer si ces deux cris, à travers ces deux œuvres, diffèrent l'un de l'autre ou s'ils ne forment qu'un seul et même cri) s'imprègne(nt) des couleurs, des images et des sons du pays natal de Césaire : son petit village de Basse-Pointe, au nord de la Martinique, se façonne dans le poème à travers ce « retournement de la langue² » qui en fait sa richesse et sa force. Dès lors, la rencontre entre Césaire et la langue poétique – sa langue poétique –, est fondamentale pour comprendre ses œuvres et interpréter ce cri de révolte.

¹ André Breton, « Un grand poète noir », Préface à l'édition du *Cahier d'un retour au pays natal* de 1947, Présence Africaine, 2000, p. 77.

² Aurélie Foglia, « "Retourner" la langue : le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire », dans Aurélie Foglia et Laurent Zimmermann (dir.) « Une route infatigable » : *Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Hermann, 2014, p. 39.

1. Entre la Martinique et Paris : origines d'un poète et d'un homme politique noir

1.1. De l'enfant martiniquais à l'étudiant parisien (1913-1939)

Aimé Césaire naît le 26 juin 1913 à Basse-Pointe, en Martinique, dans l'habitation Eyma¹. Il a six frères et sœurs. Son père, Fernand Césaire, est administrateur, gérant d'une habitation à Basse-Pointe, puis devient contrôleur des contributions au bureau des impôts, et sa mère, Éléonore Hermine, est couturière². Son grand-père paternel, après des études à l'école normale supérieure de Saint-Cloud, devient le premier instituteur noir de la Martinique, et sa grand-mère, que Césaire appelait « mamie Nini », sait lire et écrire, et enseigne ces facultés très tôt à ses petits-enfants³.

Basse-Pointe, le village natal, est situé sur un morne adossé à la Montagne pelée et constitué d'une population mixte de pêcheurs. La côte y est sauvage et la montagne très boisée. Aimé Césaire est sensible à la domination qui s'opère dans son village, incarnée par le trio du gendarme, du curé et du colon (appelé « grand béké »). Ces personnages, placés au sommet de la hiérarchie, lui ouvrent les yeux sur la réalité, mais aussi sur la terreur : c'est du colon que dépend la vie.

Révolté contre cette oppression, Césaire ressent le besoin de faire sauter cette carapace, de sortir de cette sensation d'étouffement. Élève brillant du Lycée Schoelcher de Fort-de-France, il quitte la Martinique en 1931 et entre en hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand, à Paris, où il rencontre Léopold Sédar Senghor. Dans un entretien avec José Pivin datant de 1966, Césaire raconte qu'il quitte la Martinique avec « la plus grande joie, avec même l'impression que jamais [il] n'y reviendra⁴ ».

Devenu un étudiant parisien, Césaire fonde avec ses amis africains et antillais la revue *L'Étudiant noir* en 1934. C'est dans les pages de cette revue que s'ébauche le concept de la Négritude. La lecture des écrivains américains de la Harlem Renaissance, comme Langston Hughes, Claude Mc Kay ou Countee Cullen, nourrit les travaux de Césaire et de Senghor, devenus très proches. Ils s'intéressent également aux travaux

¹ Ancienne plantation d'esclaves où étaient cultivés la banane, l'ananas et la canne à sucre.

² Lilian Kesteloot, *Comprendre le « Cahier d'un retour au pays natal » d'Aimé Césaire*, L'Harmattan, Paris, 1983.

³ Lilian Pestre de Almeida, *Aimé Césaire : « Cahier d'un retour au pays natal », op. cit.*, p. 9.

⁴ José Pivin, « Au cours de ces instants - Aime Césaire et la révolte » (1ère diffusion : 30/01/1966), article internet : Philippe Garbit, « Aime Césaire : "Les problèmes de l'Afrique sont vitaux et presque plus importants pour moi que les problèmes personnels de la vie et de la mort" », France culture, 54 minutes.

d'anthropologues tels que Léo Frobenius ou Maurice Delafosse.

En 1935, Césaire passe les grandes vacances d'été en Croatie, invité par son ami Petar Guberina. Devant sa fenêtre, l'île de Martiniska apparaît à l'horizon : le nom lui rappelle son île natale. Césaire ébauche alors les premières notes du long poème que sera *Cahier d'un retour au pays natal*.

1.2. Retour à la Martinique et premières expériences politiques (1939-1948)

Après cinq ans passés à Paris, Césaire retourne à la Martinique en 1936. Le choc culturel est immense et le retour au pays natal ne se fait pas sans heurts ; de là vient sans doute le refus de l'exotisme dans son poème : « je lis bien à mon poulx que l'exotisme n'est pas provende pour moi¹ ». Césaire commence à écrire à cette époque : mi-parnassien, mi-symboliste, il écrit en « bons alexandrins français² ». Décidé à écrire sur la Martinique, mais mécontent de la forme poétique jusqu'à son époque, il utilise, selon ses mots, « la prose³ ». Sa découverte de la poésie se fait lorsqu'il « tourne le dos » à la poésie.

En 1939, le *Cahier d'un retour au pays natal* est publié pour la première fois dans la revue *Volontés* à Paris. La guerre éclate en 1939 et Césaire, aidé de sa femme Suzanne et de ses amis René Ménil et Aristide Maugée, fonde la revue culturelle *Tropiques*, pour permettre aux Martiniquais de se réappropriier et d'approfondir leur patrimoine culturel. En plus d'une situation économique très difficile, le représentant de Vichy, l'Amiral Robert, instaure un régime répressif, dont la censure vise directement *Tropiques*. En 1941, des artistes et intellectuels français considérés comme dangereux pour le régime de Vichy, tels que Claude Lévi-Strauss, André Breton, Victor Serge (le compagnon révolutionnaire de Lénine et de Trotski), et le peintre cubain Wifredo Lam, arrivent à la Martinique en bateau. C'est à ce moment qu'a lieu l'extraordinaire rencontre avec Breton, comme nous le verrons, mais aussi avec Wifredo Lam, qui fait connaître le *Cahier* à Cuba.

Après la guerre, Césaire souhaite rentrer en France : intéressé par la politique, il veut en finir avec ce qu'il appelle « la vieille politique ». Pressé par les communistes, il accepte de se présenter comme candidat sur les listes municipales du Parti Communiste Français, sans espoir particulier. Il est cependant élu maire de Fort-de-France, à 32 ans,

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 34.

² José Pivin, « Au cours de ces instants - Aime Césaire et la révolte », *art. cit.*

³ *Ibid.*

et participe ensuite aux élections législatives grâce auxquelles il devient député de la Martinique à l'Assemblée nationale. « Mon vieux fond *sauvage* n'a pas aidé beaucoup les choses¹ », déclare-t-il en parlant de son rôle d'homme politique noir parmi des hommes politiques blancs. Lui-même utilise le mot « sauvage », comme pour clamer haut et fort son identité. En 1946, à l'Assemblée, Césaire soutient le projet de loi de départementalisation de la Martinique, de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Réunion, ex-colonies françaises. Elles deviennent juridiquement des Départements d'Outre-Mer. Ce changement de statut correspond à une demande réelle du corps social, souhaitant accéder aux moyens d'une promotion sociale et économique, mais ne fait cependant pas l'unanimité. En effet à la fin des années 1950, Glissant, à la différence de Césaire, est favorable à l'indépendance². Cette départementalisation est vue comme une continuation de la colonisation, puisqu'ils restent « sujets de la France³ ».

1.3. Action politique et création poétique (1948-1993)

C'est dans la revue *Chemins du monde*, sous le titre « L'impossible contact » que Césaire, invité à exprimer son opinion sur l'Union française, rédige pour la première fois, en 1948, ce qui deviendra l'essentiel du *Discours sur le colonialisme*. On y trouve déjà la comparaison entre le colonialisme et le nazisme⁴. Mais ce n'est qu'en 1950 que le texte, pamphlet combatif et critique acerbe de l'idéologie colonialiste occidentale, est publié dans l'édition Réclame.

Indigné par la position du Parti communiste face à l'invasion soviétique de la Hongrie en 1956, Césaire démissionne du parti. Il justifie sa rupture dans un pamphlet intitulé « Lettre à Maurice Thorez » (Présence Africaine) : cette lettre aura un grand impact sur toute l'Afrique francophone et l'Amérique latine, mais reste peu étudiée. En 1958, Césaire fonde à Fort-de-France le Parti Progressiste Martiniquais (PPM). Il se représente sur la liste de son parti, qui remporte 82% des suffrages. À partir de ce moment, le poète conserve son mandat de député pendant 48 ans.

Il se retire de la vie politique en 1993, à l'âge de 80 ans, mais reste maire de Fort-de-France jusqu'en 2001. Le 17 avril 2008, Aimé Césaire meurt à Fort-de-France et a droit à des obsèques nationales.

¹ *Ibid.* C'est moi qui souligne.

² Thierry Leclère, *Télérama*, « Édouard Glissant disparaît », article du 7 juillet 2010.

³ Kathleen Gyssels, « Sartre postcolonial ? Relire *Orphée noir* plus d'un demi-siècle après », dans *Cahier d'Études Africaines*, 1er janvier 2005, Vol. 45 (179/180), p. 633.

⁴ Annie Urbanik-Rizk, *Étude sur Césaire : Cahier d'un retour au pays natal et Discours sur le colonialisme*, Ellipses, 1994, p. 17.

2. « Écrire, c'est dans les silences de l'action¹ » : genèse des œuvres

2.1. De la Martinique à Martiniska : naissance du *Cahier*

À son retour chez lui, [Petar Guberina] me télégraphie : « Aimé, qu'est-ce que tu fous à Paris ? Tu t'emmerdes, c'est l'été, viens me voir à Zagreb. » Je n'ai pas un sou pour retourner en Martinique, et ce fou m'invite en Croatie. Bref, je prends le train. Au bout, sur le quai, sa famille me réserve un accueil extraordinaire. Les paysages, le découpé de la côte, l'exil, la mer, tout me rappelle la Martinique. Et du troisième étage de la maison, devant un paysage de splendeur qui me rappelait le Carbet, j'aperçois une nuée d'îles : « Petar, regarde celle-là : c'est ma préférée, comment s'appelle-t-elle ? – Martiniska ! – Mais alors ! c'est la Martinique, Pierrot ! » Autrement dit, faute d'argent, j'arrive dans un pays qui n'est pas le mien, dont on me dit qu'il se nomme Martinique. « Passe-moi une feuille de papier ! » : ainsi commencé-je *Cahier d'un retour au pays natal*.²

Durant l'été 1936, Césaire retourne passer ses vacances en Martinique et retrouve sa famille après cinq ans d'absence. C'est là qu'il rédige et retravaille des chapitres du *Cahier*. En 1938, il envoie le manuscrit de son poème à un éditeur parisien qui le refuse. Son professeur de l'École normale supérieure lui conseille alors d'envoyer le manuscrit à Georges Pelorson, le directeur de la revue *Volontés*³, qui est essentiellement une revue de poésie, publiant des jeunes poètes et des traductions de poèmes étrangers. En août 1939, la première version du *Cahier* est publiée dans le n° 20 de *Volontés*.

Le contexte politique du mois d'août et le retour d'Aimé Césaire en Martinique à la même époque ne facilitent pas la diffusion du *Cahier d'un retour au pays natal*. Le poème sombre dans l'indifférence générale à la veille de la Seconde guerre mondiale. C'est finalement le poète surréaliste André Breton, lors de son escale à Fort-de-France en 1941, qui découvre l'existence du *Cahier d'un retour au pays natal*⁴. Sous son impulsion, une première édition bilingue du *Cahier* est publiée par Brentano's à New York en 1947, sensiblement différente de la version de 1939. En effet, Brentano's présente de nombreux ajouts, comme des passages du poème « En rupture de mer Morte », poème de Césaire publié dans le n° 3 de la revue *Tropiques* en octobre 1941, ou du poème « En guise de manifeste littéraire », publié dans le n° 5 de *Tropiques* en

¹ Propos recueillis par Francis Marmande, dossier complet du journal *Le Monde* daté du 18 avril 2008, article internet cité sur Le Printemps des poètes, « La Poéthèque - Aimé Césaire ».

² *Ibid.*

³ Dominique Combe, « Pré-texte », *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Presses Universitaires de France, « Études littéraires », 1993, p. 38.

⁴ Dominique Berthet, *L'Éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, HC Éditions, 2008.

avril 1942, qui correspond à quarante-deux strophes du *Cahier*¹.

Après la guerre, Aimé Césaire, devenu entre-temps député-maire de Fort-de-France, commence à éditer ses poèmes auprès d'éditeurs parisiens. En 1947, le *Cahier* est publié pour la première fois en volume et en France par les éditions Bordas, dans une édition profondément remaniée, et préfacée par André Breton. Mais il faut attendre encore quelques années pour que le poème s'impose dans le paysage littéraire. La première anthologie de poète noirs, éditée par Léopold Sédar Senghor et publiée en 1948², contribue vivement à la popularisation du poème de Césaire.

En 1956, les éditions Présence Africaine publient une nouvelle édition du *Cahier*, version dite définitive et préfacée par Petar Guberina. Dans cette édition, Césaire garde la disposition des strophes de Bordas, mais introduit des ajouts et opère des coupures, comme par exemple le passage, inchangé depuis *Volontés* : « une femme, toute on eût cru à la cadence lyrique de ses fesses » qui devient dans Présence Africaine « une femme, toute on eût cru à sa cadence lyrique »³. De plus, on trouve dans les ajouts à cette édition un passage ajouté par Césaire. La séquence est importante, car Césaire ajoute une sorte de conclusion à l'épisode de Toussaint Louverture, et passe du « je » individuel au « nous » collectif :

Au bout du petit matin ces pays sans stèle, ces chemins sans mémoire ces
vents sans tablette.
Qu'importe ?
Nous dirions. Chanterions. Hurlerions.
Voix pleine, voix large, tu serais notre bien, notre pointe en avant.⁴

Les nombreuses rééditions et remaniements du *Cahier d'un retour au pays natal* font du texte un poème qui prend du temps pour se stabiliser. Entre la première édition de 1939 et celle dite définitive de 1956, dix-sept ans s'écoulent pendant lesquels Césaire écrit et réécrit des passages entiers, en coupe et en modifie certains pour faire de son poème un chef-d'œuvre. Ainsi, le *Cahier* est contemporain de tous les autres textes de Césaire publiés jusqu'en 1956 : les articles et poèmes de *Tropiques*, les poèmes des *Armes miraculeuses*, la première version de la tragédie *Et les chiens se taisaient*, les recueils poétiques *Soleils cou coupé*, *Corps perdu*, ainsi que le *Discours sur le colonialisme*.

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit. p. 36 à 53.

² Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir* par Jean-Paul Sartre (1948), Presses Universitaires de France, 2011.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 26-27.

Les deux œuvres que sont le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme* sont donc liées l'une à l'autre, mais leur influence réciproque reste une hypothèse. Cependant, l'on voit bien que la création poétique et l'action politique sont consubstantielles : de l'une découle l'autre et vice-versa. Césaire lui-même a dit : « Ma poésie est née de mon action¹ ». Poétique et politique se répondent et dialoguent autour de l'anticolonialisme, si cher aux yeux de Césaire.

2.2. *Discours sur le colonialisme : le pamphlet de la provocation*

Le *Discours sur le colonialisme* est publié pour la première fois par Réclame, maison d'édition liée au Parti communiste français, le 7 juin 1950, avec une préface de Jacques Duclos.

C'est un écrit de circonstance [...]. Contrairement à ce que l'on croit, ce n'est pas un discours que j'aurais prononcé. Un jour, une revue de droite me demanda un article sur la colonisation – une revue qui croyait que j'allais faire l'apologie de l'entreprise coloniale. Comme on insistait, j'ai répondu : d'accord, mais à condition de me laisser la liberté de dire ce que je pensais. Réponse affirmative. Alors, j'ai mis le paquet et j'ai dit tout ce que j'avais sur le cœur. C'était fait comme un pamphlet et un peu comme un article de provocation. C'était un peu pour moi l'occasion de dire ce que je ne parvenais pas à dire à la tribune de l'Assemblée nationale.²

Le *Discours* n'a aucun retentissement lors de sa publication : seules les revues *L'Humanité* et *Justice* en publient quelques extraits. Ce n'est qu'en 1955, lors de l'édition en volume de *Présence Africaine*, que le discours sort de l'oubli. Il est suivi de deux textes importants : la conférence « Culture et Civilisation », prononcée en novembre 1955 à la Sorbonne devant le Congrès des Artistes et Écrivains noirs, et la « Lettre à Maurice Thorez », publiée le 26 octobre, dans laquelle Césaire annonce sa démission avec le Parti communiste, sans rien renier, dit-il, ni du marxisme ni du communisme.

Publiées entre les années 1930 et 1950, les deux œuvres que sont le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme* sont au cœur d'une époque marquée par la guerre d'un côté, et par la création artistique de l'autre. Dans les années 1930, un mouvement comme le surréalisme, qui vise à révolutionner et déconstruire le langage, a pu inspirer un poète comme Aimé Césaire. Mais sa poésie n'a-t-elle pas une

¹ Propos recueillis par Francis Marmande, art. cit.

² Propos rapportés par Georges Ngala dans *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Présence Africaine, 1994, p. 238. Cité dans Robert Jouanny, « Le *Discours sur le Colonialisme* de Césaire : une rhétorique du combat », dans *Argumentation et discours politique*, Simone Bonnafous, Pierre Chiron, Dominique Ducard et Carlos Lévy (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 70.

essence qui va au-delà de l'entreprise surréaliste ? Ne revendique-t-elle pas autre chose que celle de soustraire aux mots leur usage utilitaire dans un « jeu gratuit¹ » avec le langage ?

3. Césaire, un poète surréaliste ?

Caractérisé par l'incongruité de ses images poétiques et la rupture avec les normes littéraires, le surréalisme est une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale² ». La poésie surréaliste échappe aux procédures de contrôle des discours, c'est-à-dire à la sélection, l'organisation, à *l'ordre* du langage. Allant à l'encontre du réalisme qui voulait tout montrer, le surréalisme se confronte à la question de la représentation du non-figurable et de l'indicible. Dès lors, l'image est donc fondamentale dans le processus de création poétique : elle est ce qui permet à la poésie de rester « pure », par l'émotion qu'elle provoque. C'est ce que Reverdy théorise dans l'article « L'Image » de la revue *Nord-Sud* parue en mars 1918 :

L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.³

Après la Première Guerre Mondiale, les mots ont perdu toute valeur et sont devenu « une monnaie qui s'encrasse⁴ ». Les surréalistes veulent redonner sens à ces mots. S'inspirant d'Arthur Rimbaud qui voulait être un visionnaire et percevoir la face cachée des choses, ils partent à la recherche de cette réalité invisible et mystérieuse, *dans et par* le langage.

Lorsqu'il commence à écrire dans les années 1930, Césaire ne connaît pas le surréalisme et n'a jamais entendu parler de Breton. Mais, comme il le dit dans l'entretien avec José Pivin, « le surréalisme était dans l'air à cette époque⁵ ». Ses lectures de Rimbaud et de Lautréamont avaient nourri une démarche parallèle à celle des surréalistes. C'est en 1941 qu'André Breton, exilé par le régime de Vichy et embarqué sur le *Capitaine Paul Lemerle*, fait escale à Fort-de-France. En entrant dans une

¹ Jean-Paul Sartre, *Orphée noir* (1948), dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. XXIII.

² André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes*, I, éd. M. Bonnet, Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 291.

³ Pierre Reverdy, « L'Image », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918.

⁴ René Crevel, *Les pieds dans le plat*, [1933], *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Éd. du Sandre, 2014, p. 587.

⁵ José Pivin, « Au cours de ces instants - Aime Césaire et la révolte », art. cit.

mercerie pour acheter un ruban à sa fille, il découvre le premier numéro de la revue *Tropiques*. Sur la première page, les mots le bouleversent :

Terre muette et stérile [...]. Point de ville. Point d'art. Point de poésie. Pas un germe. Pas une pousse. Ou bien la lèpre hideuse des contrefaçons [...]. 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. Où que nous regardions, l'ombre gagne. L'un après l'autre les foyers s'éteignent. Le cercle d'ombre se resserre [...] Pourtant nous sommes de ceux qui disent *non* à l'ombre¹.

Ces lignes sont signées Aimé Césaire. Breton souhaite immédiatement entrer en contact avec lui et c'est grâce à la mercière, la sœur du philosophe martiniquais René Ménénil, que naît l'amitié entre Césaire et Breton. Le lien entre les deux hommes ne sera jamais rompu. Cette version de la rencontre reste celle de Breton, mais elle ne montre pas moins la profonde découverte d'une poésie intense et bouleversante, ce que confirme le point de vue de Césaire :

La rencontre avec Breton a été pour moi une chose très importante, comme avait été importante pour moi la rencontre avec Senghor dix ou quinze ans plus tôt. J'ai rencontré Breton à une croisée des chemins; à partir de ce moment-là ma voie a été toute tracée ; c'était la fin des hésitations, la fin de la recherche, si l'on peut dire – car, en fait, dans ce domaine, rien n'est jamais terminé.²

Le texte du *Cahier d'un retour au pays natal*, sorte de territoire sans limites ni règles, semble montrer un déchaînement des forces de l'imagination et cet exercice de ce que Breton appelait « la plus grande liberté³ ». Liberté du verbe, liberté de la phrase, liberté de l'ordre et du désordre, mais aussi force des images qui font voir la réalité autrement, le *Cahier* est, en un sens, un poème innervé par le surréalisme.

Par exemple, dans le vers « le Remords, beau comme la face de stupeur d'une dame anglaise qui trouverait dans sa soupière un crâne de Hottentot⁴ », la comparaison souligne avec humour l'opposition entre l'incarnation de la bonne conscience blanche (la « dame anglaise ») et l'ignominie du « crâne de Hottentot », qui par périphrase désigne non seulement l'homme noir, inférieur en tout point à la « dame anglaise », mais aussi l'aberration de cette apparition dans l'assiette d'une dame. C'est associer la pureté et la

¹ Aimé Césaire, « Présentation », *Tropiques*, n° 1, avril 1941, p. 5. Cité dans Dominique Berthet, *André Breton...*, op. cit.

² Aimé Césaire, entretien avec Jacqueline Leiner, dans réédition de *Tropiques*, éd. Jean-Michel Place, 1978, p. VII.

³ André Breton, *Manifeste du surréalisme...* op. cit. p. 315.

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit. p. 20.

blancheur, incarnées par la « dame anglaise » à la pratique sauvage du cannibalisme. Césaire transfère la caricature du sauvage cannibale sur le personnage le moins attendu et parmi les plus haut placés dans l'imaginaire occidental – après l'individu de sexe masculin –, à savoir la femme blanche « civilisée ». L'image, à la fois drôle et provocatrice, associe deux réalités plutôt éloignées, voire opposées, qui rappellent les comparaisons surréalistes. Le poème est parsemé de ces procédés d'écriture qui lui donnent un style surréaliste et font du langage quelque chose d'allusif, au-delà même de la pensée. On retrouve cette incongruité dans les figures suivantes : « les sangliers de la putréfaction dans la belle orée violente des narines¹ », « autour des rocking-chairs méditant la volupté des rigoises² » ou encore « les zèbres se secouent à leur manière pour faire tomber leurs zébrures en une rosée de lait frais.³ ».

Le surréalisme intéresse les peuples colonisés car c'est une tentative de l'esprit européen de rejoindre l'esprit non-européen. En créole, le langage est aussi allusif⁴. Selon Césaire lui-même⁵, cela ne vient pas de la langue (tous les mots sont compréhensibles), mais c'est un style, une manière de parler en allusions, qui rappelle celle du surréalisme. Dès lors, c'est la pensée « sauvage » qui intéresse les surréalistes : Victor M. Hountondji écrit que « partis en guerre contre la société française, bourgeoise, technicienne et industrielle, les surréalistes avaient renversé systématiquement les tables de toutes les valeurs prisées par l'Occident, dont celles de la morale chrétienne, de la raison discursive, de la science, de la technique. Dès lors, furent intronisées la déraison, la pensée pré-logique, tout ce qui est "primitif", c'est-à-dire antérieur ou étranger à la civilisation occidentale, [...] bref, tout ce qui est applicable aux sociétés extra-occidentales et, par suite, aux communautés nègres⁶. » Le surréalisme intéresse, car il correspond à ce souci de révolte des poètes et écrivains noirs, ce souci de libération du joug des colons par un renversement du langage.

Si Césaire opère une forme de destruction poétique de la langue, et ce sera l'hypothèse que nous tâcherons de démontrer, alors il se place au cœur de cette « primitivité » dont parle Victor M. Hountondji. En parlant de « primitivité », ce dernier

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 35.

Le mot « rigoise » désigne un nerf de bœuf ou fouet de rotin, avec lequel on fouettait les esclaves (Hénane : 2004).

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ José Pivin, « Au cours de ces instants - Aime Césaire et la révolte », art. cit.

⁵ *Ibid.*

⁶ Victor M. Hountondji, *Le Cahier d'Aimé Césaire, événement littéraire et facteur de révolution*, L'Harmattan, 1993, p. 109. Cité dans Aurélie Foglia et Laurent Zimmermann (dir.) « Une route infatigable »..., *op. cit.*, p. 48.

fait appel à un imaginaire qui assimile tout ce qui n'est pas « civilisé » à du « sauvage ». Or, ce qui est « primitif », c'est au sens strict « ce qui apparaît en premier », et par extension ce qui est « relatif aux groupes humains contemporains qui ignorent l'écriture, dont l'organisation sociale et culturelle, le développement technologique *n'ont pas subi l'influence des sociétés dites évoluées*¹ ». Le mot traduit bien, en un sens, cette volonté d'émancipation de l'écriture césairienne, cette volonté de revenir à ce qui est « premier », à ce qui existait *avant* l'esclavage, *avant* la colonisation, *avant* la civilisation : un état *sauvage*.

Aussi malgré cette volonté Césaire n'est-il pas pour autant adhérent au mouvement surréaliste ; il est influencé mais ne s'en imprègne pas. Les surréalistes *jouent* avec le langage : le mot est au cœur de leur expérience puisque l'objectif est de le rendre authentique et pur, de lui enlever sa fonction et son usage utilitaire. La poésie de Césaire n'est pas (pour reprendre l'expression de Mallarmé) un « coup de dés » qui révélerait le secret des mots, elle est un cri poétique qui dénonce la servitude des Noirs, un volcan en éruption qui fait jaillir la misère des Antilles à la figure de la civilisation occidentale. Comme l'écrit Sartre dans *Orphée noir*,

Il ne s'agit pas de se rejoindre à la calme unité des contraires, mais de faire bander comme un sexe *l'un* des contraires du couple « noir-blanc » dans son opposition à l'autre.²

Si le texte de Sartre est important pour étudier Césaire et les poètes de la Négritude, il n'est pas sans poser quelques problèmes soixante-douze ans après son écriture. À commencer par cette comparaison de la poésie de Césaire au « sexe bandé » d'un homme, comparaison virile qui assimile le poète noir à une sexualité déchaînée et un tempérament sanguin qui ne sont pas sans rappeler la vision euro-péo-centrée du sauvage. De plus Sartre, par sa préface, joue le rôle du mécène blanc et se place dans une position de supériorité par rapport aux poètes noirs de l'anthologie. On retrouve cette relation de subordination entre le poète noir et l'écrivain blanc dans la Préface du *Cahier d'un retour au pays natal*, écrite par André Breton, et celle de *Pigments* (1937), de Léon-Gontran Damas, écrite par Robert Desnos³.

Ces auteurs (Césaire, Senghor, Damas,) ont fait en sorte d'utiliser la langue française comme une arme, une « arme miraculeuse » qui permettrait au Noir de « se

¹ *Trésor de la Langue Française*, T.L.F. C'est moi qui souligne.

² Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*, p. XXVI-XXVII.

³ Kathleen Gyssels, « Sartre postcolonial ?... », *op. cit.*, p. 631.

décoloniser¹ » et de se libérer de cette domination opérée par l'homme blanc. Dès lors, le Noir se dresse par la force de la langue poétique, qui est pour lui une manière de prendre conscience de son identité. Césaire noue ainsi avec la langue poétique une relation qui est au cœur de son engagement politique. Quand les mots permettent de *dire*, le poète doit s'en emparer pour construire un monde nouveau et faire entendre l'appel des peuples colonisés :

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. [...] Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre.²

L'analogie entre le poète et le tigre, animal *sauvage* par excellence, permet de rendre compte de la puissance de ce cri poétique à valeur performative, un cri qui renoue avec ses origines sauvages. Tel un tigre que l'on garderait enfermé dans une cage, l'écriture de Césaire ne demande qu'à bondir hors de sa prison pour rugir. Ainsi, bien qu'écrite en français, la poésie de Césaire affirme incontestablement son identité antillaise, sa forme et sa substance caribéenne.

Or, cette identité antillaise ne devrait-elle pas passer par la langue créole ? Césaire est un cas bien particulier de ce paradoxe qui consiste à écrire dans la langue du colonisateur, alors même que cette langue est sa langue maternelle. Ce paradoxe montre bien que le poète martiniquais n'a pas eu le choix de sa langue et par extension, de son identité, puisque la culture dominatrice des colonisateurs inculquaient aux parents d'apprendre le français aux enfants. Césaire se sert du surréalisme d'une manière particulièrement définie : rendre aux mots leur pouvoir pour montrer la détresse du peuple noir ; faire exploser les carcans de la langue pour représenter le débordement de la colère. Mais si la langue lui permet d'écrire cette colère des peuples colonisés, comment pourrait-elle être un carcan ? Peut-on dire que les normes qui régissent la langue française, comme pour toute langue, forment une prison de la colonisation pour Césaire et qu'il tente, par un ensauvagement, de s'en libérer ?

¹ *Ibid.*, p. 632.

² *Ibid.*, p. 21.

CHAPITRE 2 LA LANGUE FRANÇAISE : UN CARCAN ?

Au cours d'une entrevue dans les années 1970, le romancier ivoirien Ahmadou Kourouma confie :

J'adopte la langue au rythme narratif africain. Sans plus. M'étant aperçu que le français classique constituait un carcan qu'il me fallait dépasser... [...] Qu'avais-je donc fait ? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français, en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain.¹

La langue française, dans les représentations d'aujourd'hui, après des siècles d'histoire et de culture spécifiques, est une langue réputée pour ses normes orthographiques et grammaticales, que Kourouma qualifie de « classiques ». Ces normes correspondent aux règles qui définissent « ce qui doit être dit », et orientent le locuteur vers le « bon usage » de la langue française, c'est-à-dire, selon Maurice Grévisse, « l'usage constant des personnes qui ont souci de bien parler et de bien écrire² ». Cette normativité de la langue française débute au XVIIe siècle et se fonde sur les travaux de Vaugelas, et notamment ses *Remarques sur la langue française : utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire* (1647), d'où découle en partie le langage des aristocrates de la cour royale, langage très éloigné de la langue effectivement parlée en dehors de cette même cour. La norme littéraire est suivie de près par les grands écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle, puis établie par les grammaires et les dictionnaires, qui sont des outils normatifs de l'enseignement de la langue dans les écoles. Cette conception de la langue française assimile la langue littéraire et ce qu'on appelle « langue standard » ou « français standard³ ».

Une autre conception de la langue différencie la langue standard de la langue littéraire, en faisant de cette dernière la langue propre à cet art qu'est la littérature et, par extension, à tout écrit appartenant à la sphère culturelle. Le français standard deviendrait alors la langue ordonnée, régulée par les grammaires et les normes orthographiques, tandis que la langue littéraire, elle, s'émanciperait de la norme par le style. Or, dès le

¹ Moncef S. Badday, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, 1970, p. 7. Cité dans Lise Gauvin, « "Casser la langue" : de la figure à la fiction », dans : *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2007, p. 86.

² Maurice Grévisse, *Le Bon usage*, septième édition, Geuthner, 1959, p. 26.

³ Jean-Marie Klinkenberg donne la définition suivante de « langue standard » : « La langue standard – ou, en abrégé le standard – est la variété de langue dans laquelle tous les membres d'une communauté linguistique acceptent de se reconnaître. » dans *Des langues romanes*, deuxième édition, Duculot, 1999, p. 38.

XVIII^e siècle, nombre d'écrivains considèrent la langue française comme une langue dénuée de style et d'harmonie, rendue impersonnelle par les contraintes grammaticales qui pèsent sur l'ordre syntaxique. Rousseau affirme dans sa *Lettre sur la musique française* que notre langue est « peu propre à la poésie ». La *règle* (du latin *rego* « aller droit ») est une droite matérialisée qui permet de créer d'autres droites conformes ; et la *norme* vient du latin *norma* traduisant le grec *gnômon*, « équerre », et joue le même rôle vis-à-vis de l'angle droit¹. Les deux termes dérivent donc des modèles géométriques et sont à l'image d'une langue française « sèche », dont l'usage ne doit pas s'éloigner de « ce qui doit être dit ».

C'est au XIX^e siècle, siècle d'or du roman et de la naissance de la linguistique, que la norme, édifiée par l'école en modèle, représentative du bon fonctionnement des échanges sociaux, s'assouplit quelque peu². Alors que sous Louis-Philippe, les ouvrages de grammaire, comme ceux de Bescherelle, ou les intitulés de la *Grammaire nationale* (1834) et du *Dictionnaire national* (1846), s'évertuent à transmettre au peuple la valeur d'une langue unique et nationale, avec la Commune et la mise en place de la III^e République, on admet davantage les variétés et les différents usages de cette langue nationale. Ainsi, dans les années 1880, les regards et les jugements portés sur la langue commencent à changer. Se développe dans les mentalités la distinction entre la langue française en tant que système de signes rigoureusement normé, représentatif de cette langue de référence, et le français, système culturel et idéologique appris à l'école à travers l'histoire et la littérature³.

Il n'en reste pas moins qu'au XX^e siècle, les grammaires scolaires et normatives ne cessent de peser sur l'usage de la syntaxe. Certaines linguistes, comme Claire Blanche-Benveniste ou Danielle Leeman-Bouix, tentent de montrer que les écarts à la norme ne doivent pas être considérés comme des fautes mais comme des objets d'étude permettant de faire évoluer la langue. Mais, sur le plan syntaxique, c'est la norme qui fait référence ; une norme sacralisée, qui s'impose sur les dialectes et patois afin d'unifier le territoire en faveur du français. Dès lors, la syntaxe doit se déconstruire pour accepter les variations de la langue. Et c'est dans poésie de la deuxième moitié du XIX^e que la syntaxe commence à s'émanciper des règles : les poèmes en prose de Baudelaire, la « nouvelle langue » de Rimbaud, le vers libre et le recours aux néologismes de

¹ Alain Rey, « Usages, jugements et prescriptions linguistiques », dans René Lagane et Jacqueline Pinchon, *Langue française : la norme*, n° 16, 1972, p. 5.

² Jean-Philippe Saint-Gérard, « L'histoire de la langue française au XIX^e siècle. Ambitions, contradictions et réalisations », dans Roland Eluerd, *L'Information grammaticale*, n° 20, 2001, p. 6.

³ *Ibid.*

Laforgue, la liberté syntaxique de Mallarmé sont autant de phénomènes stylistiques dont s'est nourri Césaire pour construire sa propre langue poétique. Les poètes ont cherché une liberté dans l'écriture en cassant les règles établies.

Le carcan (de l'ancien allemand *querca* et ancien scandinave *qverk*, « cou, gosier ») désigne à l'origine un « collier de fer fixé à un poteau pour y attacher un condamné », mais aussi une « sorte de collier de bois qu'on met aux cochons pour les empêcher de se frayer passage à travers les haies » et par extension, une « sorte de collier de pierreries¹ ». Au sens figuré, le carcan fait référence à tout ce qui entrave la liberté. D'un point de vue métaphorique, l'on peut imaginer la phrase – unité syntaxique de référence – comme un collier de mots qui ont tous une nature et une fonction grammaticales précises, mots qui régissent la phrase par des normes spécifiques. Ces normes feraient de la langue un carcan, dans la mesure où, dans l'usage, chaque faute est censurée, et où le locuteur doit trouver la phrase juste, correcte et claire.

Or, la langue française, comme toute autre langue, est un système qui permet de générer la parole, mais ce n'est pas un système fermé : il évolue. Il est de fait très difficile de parler de *la langue* en général. Étudier *la langue*, c'est aussi étudier tous les usages et variantes de cette langue : le français parlé par la noblesse n'est pas le même que le français parlé par l'ensemble des individus d'une communauté, tout comme l'usage de la langue parlée n'est pas le même que celui de la langue écrite. C'est pourquoi il s'agira dans ce chapitre d'étudier la langue française écrite en tant que système basé sur un ensemble de règles, et d'interroger la nature de cette langue : peut-elle être considérée comme un carcan, ou est-elle pour Césaire un moyen d'exprimer la colère des peuples colonisés ?

1. La langue littéraire, représentation d'un modèle

1.1. L'image d'une langue ordonnée

L'histoire de la prose montre que les formes grammaticales qui régissent les phrases de la « belle langue » ne font pas toutes partie de la langue parlée commune. À l'utilisation du passé simple ou de l'imparfait du subjonctif à l'écrit se substitue le passé composé et le présent à l'oral. Dès lors, la contrainte devient évidente lorsqu'il s'agit de devoir parler une langue, puisque toute langue a ses propres règles et normes grammaticales. Et qui dit contrainte dit aussi entrave à la liberté et jugement de celui qui

¹ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*.

ne saura pas « bien parler » (par exemple les jugements de valeur : « mauvais français », « ne se dit pas », « incorrect » etc.). Ainsi la grammaire et le dictionnaire favorisent-ils l'usage d'un français modèle, dont les normes syntaxiques rendent l'usage obligatoire pour prononcer un discours. La concordance des temps, les conjugaisons, l'accord du participe passé, les propositions subordonnées, mais aussi le lexique sont autant de règles qui semblent faire de la langue un carcan que régissent les normes grammaticales. L'ordre de la langue française, les tournures qu'elle emploie et les règles qu'elle impose supposent une rationalité cartésienne dans l'agencement des mots et une logique toute mathématique. Dès 1751, on trouve cette représentation d'une langue française fondée sur l'ordre logique et rationnel dans la *Lettre sur les sourds et muets*, dans laquelle Diderot écrit :

La marche didactique et réglée à laquelle notre langue est assujettie la rend plus propre aux sciences ; et [...] par les tours et les inversions que le grec, le latin, l'italien, l'anglais se permettent, ces langues sont plus avantageuses pour les lettres.¹

Avec ses règles grammaticales infinies, l'illusion de sa syntaxe inflexible et de son ordre strict, le français n'aurait pas l'harmonie poétique et lyrique que réclame une production littéraire. Dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon* (2009), de Gilles Philippe et Julien Piat, les exemples ne manquent pas pour souligner la représentation d'une langue dont la construction se fait à travers des normes strictes. Et Philippe et Piat de citer l'article consacré à la « Langue française » dans l'*Encyclopédie méthodique* :

Dans notre prose néanmoins ce sont les règles de la construction, et non pas de l'harmonie, qui décident de l'arrangement des mots.²

« Règles », « ordre », « construction », autant de mots qui réduisent la langue française à une grammaire qui nous dicterait comment les énoncés doivent être organisés. Ainsi, la langue littéraire porterait en elle une certaine rigidité qui impose un ordre grammatical attendu, au lieu d'un ordre plus expressif. De fait, la prose littéraire française serait considérée comme « moins littéraire » dès lors que l'ordre *sujet-verbe-complément* est chamboulé. Cette conception de la langue, régie par une contrainte

¹ Denis Diderot, *Lettres sur les sourds et muets*, *Œuvres complètes*, II, Club français du livre, 1969, p. 546. Cité dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 9.

² *Encyclopédie méthodique, Grammaire et littérature*, Tome Troisième, Chez Panckoucke, Paris, Plomteux, Liège, 1786, p. 444.

absolue dans l'ordre des mots, ferait du français une langue sèche et ascétique, dépourvue d'expressions et de sentiments.

1.2. L'ordre, synonyme de clarté ?

Mais c'est peut-être la contrepartie d'une langue qui, d'un autre côté, grâce à son ordre et ses contraintes, se veut claire et juste dans la pure communication de la parole. Une langue capable d'exprimer l'universel, mais inapte à rendre l'individuel propre à la création littéraire. C'est ce que le grammairien Walther von Wartburg tente de montrer dans *Évolution et structure de la langue française* :

C'est là la rançon de l'incroyable clarté de la langue française. Elle est claire, mais elle ne pénètre pas, elle s'interdit d'arracher à la pénombre de l'intérieur des sensations qui ne correspondent pas à l'intellect humain. Cette clarté empêche également la phrase française de se changer en musique.¹

C'est cette conception de la langue qui semble être à l'œuvre dans le *Discours sur le colonialisme*, discours dialectique, organisé, à la syntaxe claire et démonstrative. Césaire y construit une phrase qui est au service de l'argumentation : chaque mot, chaque proposition, chaque ponctuation compte. Le *Discours*, du moins en apparence, et parce que c'est un discours politique, semble davantage donner matière à *penser*, plutôt qu'à *sentir*, contrairement au *Cahier*, dans lequel le « je » lyrique s'exprime dans toute sa force. Ainsi, le *Discours* repose sur une « rhétorique du combat² », et fonctionne comme un rejet des propos de l'autre : les nombreuses citations qui scandent le texte sont un moyen d'utiliser la langue du colonisateur pour rejeter sa parole. La langue devient une arme, le moyen de *con-vaincre*, de manière claire et argumentée. Aussi la syntaxe des phrases du *Discours* repose-t-elle sur des phrases majoritairement complexes, généralement construites par coordination, juxtaposition et subordination :

À preuve qu'à l'heure actuelle, ce sont les indigènes d'Afrique ou d'Asie qui réclament des écoles et que c'est l'Europe colonisatrice qui en refuse ; que c'est l'homme africain qui demande des ports et des routes, que c'est l'Europe colonisatrice qui, à ce sujet, lésine ; que c'est le colonisé qui veut aller de l'avant, que c'est le colonisateur qui retient en arrière.³

¹ *Évolution et structure de la langue française* [1934], éd. en allemand Francke, 1993, p. 229. Cité dans Gilles Philippe et Julien Piat, (dir.), *La Langue littéraire...*, *op. cit.*

² Robert Jouanny, « Le *Discours sur le Colonialisme* de Césaire : une rhétorique du combat », *op. cit.*, p. 78.

³ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 28. Pour l'analyse de la construction des phrases du *Discours*, voir la Partie II, chapitre 6.

Une syntaxe qui repose sur l'organisation de la pensée et l'enchaînement des idées, une dialectique donc, qui donne à voir la composition rationnelle du discours, et qui semble assourdir le cri du *Cahier* : « ASSEZ DE CE SCANDALE !¹ ». La syntaxe du *Discours* ne semble pas bousculer les codes de la langue. Ainsi, et c'est ce que nous tenterons de démontrer dans notre travail, cette langue française, « classique » (au double sens de « qui est conforme aux règles de composition et de style établies par les auteurs classiques du XVIIe siècle » et par extension « qui est regardé comme un modèle² ») semble se conformer aux normes, sans sortir du cadre attendu, à la différence de la langue poétique du *Cahier* qui fait davantage violence à la syntaxe et bouscule les règles imposées.

2. La grammaire, entre enfermement et libération de la langue

Si la langue semble être à ce point un emprisonnement dans les règles, il faut cependant clarifier ces règles et préciser ce qu'on entend par « langue carcan ». Une langue étant d'abord et avant tout parlée, la description des règles grammaticales arrive ensuite. En effet, l'enfant qui apprend à parler ne se pose pas la question du « bon usage » de la langue et parle selon sa propre grammaire ou selon celle qu'il entend. Le fait de corriger la langue enferme le locuteur dans un espace normé, limité par les règles de la syntaxe, dont le moindre écart le décrédibilise. Si la « langue carcan » est le prix à payer pour parler sa langue maternelle, toute expression des sentiments se trouve alors entravée par les normes langagières. Mais quelles sont, précisément, ces normes de la syntaxe et comment se définirait cette langue française représentée comme un carcan ?

2.1. L'image d'une « langue-carcen³ »

La « langue carcan », c'est-à-dire l'image d'une langue telle qu'elle *devrait* être parlée, comporte non seulement des règles grammaticales, mais aussi des caractéristiques appliquées à un usage propre de la langue. Celles-ci se définissent par exemple par la préservation de certaines formes lexicales ou morphologiques (formes du passé du subjonctif), ou encore par un refus de changements dans le français standard, refus qui s'assimile à la domination du registre de langue soutenu sur un

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 32. En capitales dans le texte.

² Définitions données dans Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*.

³ Mon expression.

registre plus courant (emploi de « on » à la place de « nous », préférence de la tournure *aller + infinitif* au détriment du futur simple, du passé composé au détriment du passé simple, de la forme *est-ce que* à la place de l'inversion du sujet dans l'interrogation, etc.), mais aussi par un travail sur les insertions (appositions, insertions de propositions subordonnées, ajout d'adverbes...), et par la règle selon laquelle une phrase doit toujours avoir du sens. Ainsi, dans les représentations, c'est par exemple le déploiement périodique, l'enchâssement propositionnel et la récursivité, ou encore l'archaïsme, qui caractérisent le standard de la langue littéraire. Dès lors, tout écart à la règle est vu comme un franchissement des limites vers un nouvel espace – *un espace sauvage* ?

Il semble donc que ce soit la grammaire qui façonne la langue. En effet, alors que les « offenses » à la norme lexicale restent excusables, les jugements normatifs sont beaucoup plus intransigeants lorsque c'est la norme grammaticale qui est en jeu. André Breton, qui joue pourtant avec le langage, écrit :

Je puis tout de même vous dire que, tout acquis à ce qu'il peut y avoir de plus aventuré dans l'expression verbale, je me défie à l'extrême de tout ce qui, sans couleur d'émancipation du langage, prescrit la rupture avec la syntaxe.¹

Cette citation montre bien le paradoxe dans lequel Breton se trouve : exprimer l'intériorité certes, mais dans une syntaxe parfaitement correcte. Seules les images ont pour lui une réalité poétique et une puissance émotive, alors même que Reverdy préconisait : « L'image montée en épingle est détestable. / L'image pour l'image est détestable.² » Dérivation des sens, mais sans excès ; images libérées du subconscient, mais contrôlées par la langue. C'est là toute la contradiction du surréalisme. Ainsi, la norme grammaticale, institutionnalisée par l'Académie française et enseignée dans les écoles, fait du français standard un artefact qui ne fait que privilégier *un* usage spécifique. De fait, tout écart à cette norme est déprécié et considéré comme mauvais.

2.2. Les règles grammaticales : injonction d'une société

La grammaire désigne « l'art d'exprimer ses pensées par la parole ou par l'écriture d'une manière conforme aux *règles établies par le bon usage* » et par extension, le « livre où les *règles du langage* sont expliquées³ ». La grammaire scolaire

¹ La citation provient d'une lettre privée, citée dans Antoine 1965a, 444. Cité dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire...*, *op.cit.*, p. 47.

² Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Paris : Pion, 1926, p. 35. Cité dans Avni Ora, « Breton et l'idéologie. Machine à coudre - parapluie », *Littérature*, n° 51, 1983, p. 20.

³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*. C'est moi qui souligne.

– telle qu'elle est enseignée à l'école – a une visée proprement normative, voire prescriptive : les règles sont basées sur ce que l'« on doit dire » et sur ce que l'« on ne doit pas dire ». La modalité est injonctive, et toute erreur est sanctionnée par la notion de « faute ».

Ce fonctionnement régulier et régulé est aussi l'ensemble des connaissances jugées nécessaires à tout locuteur, mais ce, par l'École, qui estime que les locuteurs doivent connaître un certain nombre de règles pour pouvoir écrire et parler. Or, sauf cas particulier, tout individu parle déjà avant d'entrer à l'école : il a déjà une grammaire intériorisée, qui dépend de son milieu social. Dès lors, sortir de ces règles est considéré comme une attaque contre la langue, voire un manque d'éducation du locuteur qui est assimilé à un « barbare », à savoir : celui qui est étranger, qui ne parle pas la même langue. Le « barbare », appelé ainsi car le seul langage qu'il prononce est assimilé à un charabia, « *bar bar* », est aussi celui « qui n'est pas encore ou n'est plus civilisé, qui appartient à un niveau inférieur d'humanité¹ ». Or, cette définition n'est pas sans rappeler celle du « sauvage », l'étranger à la civilisation, et donc, par extension, à la langue. Tout ce qui n'est pas conforme aux règles est donc assimilé à une notion péjorative : le « sauvage » et le « barbare » représentent l'étrangeté linguistique, ceux qui sont *hors* des frontières langagières et civilisatrices.

Les jugements intuitifs que tout locuteur est capable de porter sur les énoncés qui lui sont présentés sont loin d'être homogènes. Il convient cependant d'adopter le critère qui permettra de distinguer un énoncé à la syntaxe « ensauvagée » d'un énoncé à la syntaxe normée, à savoir : la question de la grammaticalité et de l'agrammaticalité dudit énoncé. Comme son nom l'indique, ce jugement évaluatif est fondé sur la norme grammaticale, qui permet de dire si une phrase est correcte ou incorrecte selon ses dimensions sémantiques et syntaxiques.

2.3. Grammaticalité et agrammaticalité

La grammaticalité est déterminée par les règles de bonne formation intrinsèque des énoncés : règles morphologiques et syntaxiques. Pour Noam Chomsky², la notion d'agrammaticalité s'oppose à l'acceptabilité, qui repose sur le jugement subjectif du locuteur quant au caractère acceptable ou non d'une phrase. La notion de norme est donc intrinsèquement liée à la notion de grammaticalité, mais les deux notions gardent un

¹ *Trésor de la Langue Française*, T.L.F.

² *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1979.

sens très différent :

Grammaticalité n'est pas *norme* et défaut de *grammaticalité* ou *agrammaticalité* n'est pas écart. La norme est portée par des sujets, c'est une préférence, une position dans la pratique linguistique, la *grammaticalité* caractérise une phrase, et ne dit rien d'autre que son inclusion dans l'ensemble des phrases d'une langue.¹

Dans cette perspective, une phrase comme :

**Selon le matelas, un flan algébrique peut danser de la lente cerise*².

est grammaticale mais asémantique, à l'inverse de :

**Lui être intelligent beaucoup.*

qui est compréhensible mais agrammaticale, alors que :

**Bière le avec je perroquets.*

est à la fois agrammaticale et asémantique.

Si, à partir de ces exemples tirés de la *Grammaire méthodique du français*, on illustre l'agrammaticalité par des exemples du *Cahier d'un retour au pays natal*, on obtient les trois cas de figures. Ainsi, la phrase :

*Les étoiles du chaton de leur bague jamais vue couperont les tuyaux de l'orgue du verre du soir*³

serait grammaticale mais asémantique, à l'inverse de :

*et le navire lustral s'avancer impavide sur les eaux écroulées.*⁴

qui semble compréhensible mais agrammaticale, et enfin la phrase :

*et toi veuille astre de ton lumineux fondement tirer lémurien du sperme insondable de l'homme la forme non osée / que le ventre tremblant de la femme porte tel un minerai !*⁵

paraît à la fois agrammaticale et asémantique.

La phrase asémantique est hermétique, fermée à l'entendement. Cela ne signifie par pour autant qu'elle ne veut rien dire ; il semble que ce soit le lecteur qui n'ait pas accès au sens. La phrase agrammaticale et asémantique est surchargée d'éléments grammaticaux, qui sont généralement déconseillés parce qu'ils alourdissent la phrase. Le mot « lémurien », qui surgit dans la phrase sans raison, sans fonction grammaticale (puisque le COD de « tirer » semble être « la forme non osée ») brouille la syntaxe de la phrase⁶. Or, cette agrammaticalité peut être vue comme une *grammaticalité* marginale,

¹ Jean-Pierre Kaminker, « La norme », *Cahiers de linguistique sociale*, n°1, 1976, p. 13. En italique dans le texte.

² Exemples tirés de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, septième édition, Presses Universitaires de France, 2018, p. 34.

³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 62

⁵ *Ibid.*, p. 46

⁶ Cette phrase est analysée plus précisément dans la Partie II, Chapitre 6 : 1.1.2. Brouillage syntaxique opéré sur la fonction grammaticale du mot.

car dans ces phrases se joue l'activité créatrice et poétique du langage. En d'autres termes, elles font partie de la langue, mais d'une langue « étrange » – ou étrangère ? –, séparée de la langue standard par une frontière poreuse, et c'est peut-être ce qui constitue l'élément le plus subversif : renverser la langue *par* et *dans* la langue elle-même. L'agrammaticalité n'est d'ailleurs pas sans rappeler le jeu surréaliste du cadavre exquis. Mais un cadavre exquis qui est ici loin d'être gratuit, puisque Césaire, dans sa démarche anti-colonialiste, caricature la langue, lui attribue un caractère oppressif et la transforme en arme défensive.

Jugées impropres aux usages communicatifs ordinaires, ces phrases expérimentent la limite d'une syntaxe figée pour franchir la frontière de l'espace « ensauvagé ». Le terme d'« agrammaticalité » montre bien que tout écart à la norme, tout renversement des codes langagiers favorise la création d'une variante de la langue, voire d'une nouvelle langue. De fait, la grammaire serait un espace d'enfermement de la langue, une délimitation claire dans laquelle le bon usage serait primordial. Cette image de l'enfermement assimile la langue à un carcan, carcan pour le locuteur, pour l'écrivain, et toute libération de ce carcan devient une expérimentation à part entière pour se libérer du joug de cette syntaxe normée et ordonnée.

3. Les normes syntaxiques

3.1. La syntaxe, « épine dorsale du langage¹ »

Mais comment fonctionne la syntaxe et quelle est son importance dans la phrase ? La syntaxe est considérée comme le caractère primordial de la langue française, et cette idée se répand largement hors des cercles philologiques. « Épine dorsale du langage² », la syntaxe (du grec *syntaxis*, « mise en ordre, disposition, assemblage »), décrit la façon dont les mots se coordonnent pour former des groupes de mots ou des phrases. Dans la langue, la syntaxe va de pair avec le caractère non arbitraire de l'ordre des mots. La phrase se construit par le truchement de ces groupes de mots, ou syntagmes, qui sont des unités intermédiaires au sein de la phrase. La structure syntaxique des phrases est donc conditionnée par des règles strictes, qui définissent la nature et la fonction des mots.

C'est donc la phrase qui est l'unité syntaxique par excellence : pour le

¹ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p.133.

² *Ibid.*

Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré (1872), la phrase est un « assemblage de mots formant un sens complet, distingué de la proposition en ce que la phrase est surtout considérée grammaticalement, et la proposition, logiquement ». La difficulté de définir la notion de « phrase » a nourri de nombreux travaux de linguistique, et la définition habituelle selon laquelle :

- la phrase commence par une majuscule et se termine par un point ;
- la phrase minimale est constituée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément ;
- la phrase doit avoir un sens ;

se confronte à la multiplicité des usages de la langue, notamment à l'oral.

De fait, la syntaxe est traditionnellement considérée comme le moyen d'organiser la pensée, grâce notamment aux procédures de segmentation et de classification. En effet, les premières grandes grammaires de la langue française invoquent l'idée selon laquelle les formes grammaticales et les structures syntaxiques doivent être perçues comme la transcription des catégories de la pensée. C'est cet ordre syntaxique qui permet de ranger toute pensée en proposition et de la canaliser, de la hiérarchiser, dans ce qui semble être un avilissement du langage. Dans ce cadre attendu, la pensée ne doit pas déborder et doit s'organiser de façon à être acceptée et comprise.

3.2. Convaincre par la syntaxe

Selon cette conception, cela voudrait dire que la syntaxe ordonnée, normée, cartésienne, et proprement occidentale qui semble apparaître dans le *Discours sur le colonialisme* correspondrait de fait à une pensée organisée, ordonnée, et ce, par une syntaxe qui se veut claire et stricte ; une pensée « universelle¹ », non pas celle de Césaire, mais celle de ceux qui ont, les premiers, utilisé cette langue pour asseoir un ordre sur d'autres civilisations. Une langue à la syntaxe ordonnée, qui voudrait imposer cet ordre du langage et de la pensée au reste du monde ; une langue qui, d'outil, est devenue une arme de l'idéologie colonialiste pour dominer les peuples colonisés. De ce point de vue, la pensée du colonisateur s'incarne dans cette langue ordonnée et stricte, et Césaire doit utiliser cette même langue pour défaire les idées acquises, défaire ce colonialisme du langage imposé par la langue de l'autre. Le *Discours*, écrit par un Noir à l'intention des Blancs, devient en ce sens une libération à travers laquelle Césaire

¹ Laurent Zimmermann, dans *"Une Route infatigable" : "Cahier d'un retour au pays natal" d'Aimé Césaire*, Hermann, 2014, p.89, parle d'un « certain universel, au nom duquel une civilisation s'est crue autorisée à imposer à d'autres [...] ce qui la constituait »

démonte chaque parole prononcée par les partisans du colonialisme, souvent considérés comme des hommes éminents. Césaire tente de convaincre les lecteurs par la même langue, par le même ordre, par le même agencement des mots, pour pouvoir se faire comprendre de ses opposants : accuser les fautifs et rétablir l'ordre ; utiliser l'ordre de la langue pour rétablir l'ordre des choses, en révélant au grand jour les actes de ces colonisateurs que l'on considérait comme des hommes illustres.

CHAPITRE 3 UN DISCOURS DE LA NEGRITUDE

La Négritude résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit. Elle est sursaut, et sursaut de dignité. Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression. Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité.¹

Ce combat, Césaire le vit à travers les mots, qui lui permettent de jeter sa colère à la figure de tous ceux qui défendent une civilisation en faveur de la mise en esclavage de l'homme noir. Aussi la Négritude est-elle le moyen de rassembler ses frères noirs pour lutter contre l'oppression occidentale, dans une langue qui n'est pourtant pas la leur, mais qui constitue l'outil de compréhension le plus sûr. Mais la langue est-elle seulement un outil ? Pourquoi et comment Césaire l'utilise-t-il ? La rhétorique lui permet-elle réellement d'arriver à ses fins, de libérer sa colère et de régler ses comptes avec la société occidentale ?

1. L'ambivalence de la Négritude

1.1. Les origines du noir

Un jour, je traverse une rue de Paris, pas loin de la place d'Italie. Un type passe en voiture : « Eh, petit nègre ! » C'était un Français. Alors, je lui dis : « Le petit nègre t'emmerde ! » Le lendemain, je propose à Senghor de rédiger ensemble avec Damas un journal : *L'Étudiant noir*. Léopold : « Je supprimerais ça, on devrait l'appeler *Les Étudiants nègres*. Tu as compris ? Ça nous est lancé comme une insulte. Eh bien, je le ramasse, et je fais face. » Voici comment est née la Négritude, en réponse à une provocation.²

Cette insulte, née bien avant la colonisation, s'accroît lorsque l'Europe décide d'asseoir sa puissance sur un territoire et de le conquérir, lui et son peuple. Considérés comme inférieurs aux Blancs, les Noirs n'ont aucun droit et sont considérés comme des animaux, des bêtes *sauvages*. L'ignorance de la culture africaine crée un imaginaire dans l'esprit européen que façonne le roman colonial. L'Europe, de fait, se voit comme l'ange civilisateur qui permet de purifier les peuples négro-africains. Être noir, dans la pensée occidentale, c'est être opposé à toute forme de civilisation : le noir n'est plus une couleur mais un état, et un état qui *doit* être dominé. Mais cela n'a pas toujours été le cas.

¹ Aimé Césaire, *Discours sur la Négritude*, prononcé à l'Université internationale de Floride (Miami), en 1987, *Présence Africaine*, 2000, p. 84.

² Propos recueillis par Francis Marmande, art. cit.

Le mot « noir » vient du latin « niger », qui désigne sans connotation péjorative la couleur noire. Dans l'Antiquité gréco-romaine, les hommes étaient sans préjugés contre les Noirs, qui avaient une grande importance dans leur vie sociale et religieuse¹. Avec le christianisme, le blanc est synonyme de pureté et le noir devient le mal absolu. Ainsi se développe progressivement l'image d'une Afrique « sauvage », habitée par des hommes monstrueux. Au XVIIIe siècle, la traite esclavagiste fait basculer le mot « noir » vers le mot « nègre ». Les Africains vendus par les marchands d'esclaves sont considérés comme du bétail, et le Noir est réduit à son statut d'esclave². En reprenant le mot « nègre », Césaire prend en compte toutes ces connotations esclavagistes et les jette à la face du monde pour les glorifier. La Négritude devient ainsi la représentation de ce préjugé qui empêche les Noirs de se définir eux-mêmes.

1.2. Le combat pour la Négritude

Pour Césaire, la quête des origines africaines du peuple antillais est fondamentale pour comprendre la Négritude. Bien que la Martinique soit une île où il y a eu rencontre de civilisations et une île qui a été soumise à un processus d'assimilation, le vrai fond de l'homme antillais est, selon Césaire, africain³ – du moins est-ce ce que pense cette génération d'écrivains noirs des années 1930 (Césaire, Senghor, Damas...). Pour se libérer du joug du colonisateur, ils veulent prôner un universel noir. Or, dans l'esprit du colonisateur, tout ce qui est africain est assimilé au « sauvage » ; c'est pourquoi ils veulent « tuer le sauvage qu'ils ont en eux⁴ ». L'Antillais doit donc se détacher des valeurs occidentales pour retrouver « le nègre fondamental ». Ainsi, en 2005, Césaire confie-t-il à Françoise Vergès :

Notre doctrine, notre idée secrète, c'était : « Nègre je suis et Nègre je resterai. » Il y avait dans cette idée, l'idée d'une spécificité africaine, d'une spécificité noire⁵.

¹ Voir à ce sujet Léopold Sédar Senghor, qui dans « Les Noirs dans l'Antiquité méditerranéenne », *Éthiopiennes, Revue socialiste de culture négro-africaine*, n° 11, Juillet 1977, explique le rôle des Noirs, très présents dans l'Antiquité gréco-romaine : Hérodote les présente comme de « grands et beaux hommes », et Memnon, guerrier présent dans *Illiade*, est un héros noir, célèbre pour sa beauté et sa force. Par ailleurs, de nombreuses cités grecques frappaient certaines de leurs monnaies avec une « tête de nègre » et produisaient des vases en forme de « tête de nègre » (d'après Edmond Pottier, « Epilykos, étude de céramique grecque » dans *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 9, fascicule 2, 1903, note 3, p. 144).

² Camille Renard, « De l'esclave à la négritude : une histoire du mot Noir », article France Culture du 10 mai 2018.

³ Entretien avec José Pivin, 1966.

⁴ *Ibid.*

⁵ Aimé Césaire et Françoise Vergès, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Albin Michel, Paris 2005.

Avec Senghor et Damas, Césaire fait paraître en mars 1935 *L'Étudiant noir*, une revue où il rejette ce processus d'assimilation et revendique l'acceptation et la conscience d'être noir. L'on voit déjà émerger les prémices d'une négritude comme identité, mais c'est dans la première version du *Cahier d'un retour au pays natal* qu'apparaît le mot « négritude » :

ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité 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 cathédrale¹

Les écrivains noirs donnent chacun une définition différente de la Négritude. Selon Senghor, la Négritude est « l'ensemble des valeurs culturelles de l'Afrique noire² » ; selon Césaire, la Négritude est la « conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de Noir, de son histoire et de sa culture³ ». Ainsi, la Négritude veut avant tout redéfinir la place de l'homme noir, en supprimant le préjugé exotique et sauvage qui lui colle à la peau, pour le réconcilier avec ses racines et son identité. La Négritude devient un véritable combat : combat contre la domination blanche, combat contre l'inégalité et révolte contre une culture faite de présupposés et de stéréotypes raciaux. Dans la bouche de Césaire, la Négritude est ainsi la proclamation à haute voix d'une mémoire et d'une identité communes à un groupe d'hommes qui ont subi les pires violences de l'histoire et souffrent encore, à travers le racisme et l'oppression, d'être mis à l'écart de la société :

La Négritude, à mes yeux, n'est pas une philosophie.
La Négritude n'est pas une métaphysique.
La Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers.
C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées.⁴

Le combat de Césaire pour la Négritude s'affiche au service d'un humanisme universel. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire se veut le représentant de tous les opprimés : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir.⁵ » Le but n'est pas

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 46-47.

² Khady Fall Diagne, *Le Marronnage*, op. cit., 2018.

³ *Ibid.*

⁴ Aimé Césaire, *Discours sur la Négritude*, op. cit., p. 82.

⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 22.

d'isoler les Antillais dans leur identité mais de les ouvrir à l'universel, de rejoindre la mémoire de tous les peuples qui ont été opprimés au nom d'une liberté partagée.

Le poète de la Négritude accorde une place importante à l'aspect culturel pour affirmer les valeurs d'une civilisation qui tente de s'émanciper de la civilisation des colonisateurs. Ainsi, il rompt avec les valeurs culturelles occidentales et tente de retrouver une identité et un style nègres propres. Ce style passe par une recherche de l'oralité et du rythme : de nombreux poèmes se nomment des « tam-tams » et renouent avec l'originalité et l'origine africaine. Senghor, avec « Calme jardin¹ », Damas, avec « Ils sont venus ce soir² », Césaire, avec « Tam-Tam I » et « Tam-Tam II³ », bousculent le rythme poétique par les répétitions et les sonorités. L'on peut souligner le fait que le tambour africain, recouvert d'une peau de bête, évoque une certaine animalité, une proclamation de l'unité entre le corps et la nature, comme un ensauvagement de l'homme jouant du tam-tam.

L'acte poétique devient alors une danse : danse du corps et de l'esprit, les mots se transforment pour transcender le poème lui-même et retrouver l'origine sacrée de l'Afrique. Le poète se retourne sur sa propre âme et sur son continent natal pour retrouver le sang de ses ancêtres. Aussi le style est-il primordial dans les poèmes de la Négritude, puisque c'est par le style que les mots deviennent sons et que les vers deviennent rythmes. C'est ce qu'écrit Senghor dans l'*Anthologie* :

Ce qui fait la négritude d'un poème, c'est moins le thème que le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots, qui transmue la parole en verbe.⁴

Pour Césaire et sa génération, le poète noir peut rejoindre ses origines africaines par la langue et le style, au nom d'un passé commun. Il est « l'annonciateur de l'âme noire⁵ », celui qui fait prendre conscience aux autres de leur mémoire et de leur identité communes.

¹ Léopold Sédar Senghor, *Jardins de France*, dans *Œuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006, p. 229 : « Mais l'appel du tam-tam / bondissant / par monts / et / continents ».

² Léon-Gontran Damas, *Pigments*, Présence Africaine, 2003 : « Ils sont venus ce soir où le / tam / tam / roulait de / rythme en / rythme / la frénésie ».

³ Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, Poésie Gallimard, 2015, p. 50-51 : « à petits pas de pluie de chenilles / à petits pas de gorgée de lait / à petits pas de roulements à billes / à petits pas de secousses sismique ».

⁴ Léopold Sédar Senghor, cité dans la Préface de l'*Anthologie...* de Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. XXIX.

⁵ Jean-Paul Sartre, Préface, *op. cit.*, p. XV.

1.3. La remise en question de la Négritude

Si la flamme de la Négritude brûle dans le cœur de nombreux poètes, penseurs et essayistes du XXe siècle, elle reste cependant enfermée dans une démarche idéologique qui cherche à refuser et à se révolter contre *un* ennemi, ce qui la limite à un contexte précis. Césaire a beau prôner l'universel, comment les jeunes de la génération suivante peuvent-ils se reconnaître dans une Afrique libérée du joug des colonisateurs et dont le territoire et la culture restent lointains ? De plus, si Senghor peut parler de l'Afrique d'un point de vue endogène, les Antillais, eux, ne peuvent la connaître que par l'enseignement européen, qui dans les années 1970-1980 n'est pas encore dénué de tout préjugé racial.

Bien que la Négritude ait permis de donner à la littérature une puissance et une perspective idéologiques et politiques, elle témoigne aussi de la prise de conscience de la domination occidentale qui empêche l'homme noir de se construire une culture et un territoire communs qui seraient transmis par une langue commune. Henri Lopes, au Festival panafricain d'Alger, en 1969, affirme que la Négritude court le risque de s'enfermer dans « un conformisme de style et de contenu aussi préjudiciable à la vitalité culturelle que les autres carcans d'ordre moral ou autre¹ ». L'image du carcan est ici associée à une Négritude jugée trop limitée, voire écrasante pour les écrivains noirs qui se sentent obligés de parler « comme un Noir », « comme un Africain² ». Elle est ainsi critiquée pour ses convictions politiques, d'autant plus que les écrivains antillais qui revendiquent leurs origines antillaises et la langue créole ne s'identifient pas au passé africain et souffrent de cette paternité écrasante de Césaire et de Senghor. Wole Soyinka se moque de ces derniers en leur reprochant cet excès de « négritisme » : « Le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il se jette sur sa proie et la dévore.³ » La nouvelle génération d'écrivains noirs refuse ainsi la célébration romantique de la Négritude et rejette sa théorisation.

Mais la langue de la Négritude pose problème : écartelé par la traite des esclaves dans de multiples pays, le(s) peuple(s) noir(s) ne parle(nt) pas la même langue. Que ce soit aux Antilles, au Cameroun, au Congo, à Tahiti, en Algérie, etc., ils doivent écrire avec la langue de l'opresseur, la langue de l'autre. La syntaxe réglée du français permet-elle vraiment de libérer la flamme de la négritude et le cri des opprimés ?

¹ Khady Fall Diagne, *Le Marronnage...*, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Wolé Soyinka en réponse à Léopold Sédar Senghor. Cité dans Khady Fall Diagne, *Le Marronnage...*, *op. cit.*

Comme le souligne Sartre, le terme de « Négritude » est un des seuls apports noirs au dictionnaire français. Dès lors, les écrivains noirs vont devoir forger leur propre syntaxe à partir d'une langue qui n'est pas la leur. Or, le français n'est pas une langue étrangère puisqu'il est enseigné dès le plus jeune âge dans les écoles africaines et antillaises. De plus, la maîtrise de la langue française qu'ont développée Césaire et Senghor à Paris lors de leurs études en Khâgne à Louis-le-Grand, en fait des experts qui façonnent la langue et créent leurs propres néologismes. Dès lors, doivent-ils réellement se libérer de cette langue-carcen pour exprimer leur négritude ? Doivent-ils renier la langue qui leur a permis de s'exprimer ou peuvent-ils trouver un moyen de s'exprimer *autrement* ? Doivent-ils inventer une langue ou s'agit-il de tordre la langue pour retrouver leurs origines ?

2. La langue de l'Autre

2.1. Le créole de la Martinique

Avec la colonisation sont apparues toutes sortes d'inégalités, dont celle des langues, qui aux Antilles s'est construite avec l'apparition du créole. L'Empire français, aux XVIIe et XVIIIe siècles, assoit sa puissance sur différentes îles qui deviendront les Départements Français d'Outre-Mer. En Martinique, l'île est habitée par divers peuples amérindiens jusqu'à leur quasi-extinction par les Occidentaux à la suite de l'installation des Français en 1635¹. L'exploitation des ressources de l'île (canne à sucre et tabac) a entraîné la traite des Africains issus de l'ouest du continent : la barrière de la langue, non seulement entre les esclaves et les colons, mais aussi entre les esclaves eux-mêmes, a été l'élément déclencheur de l'apparition du créole. Les esclaves côtoient les colons et sont en contact permanent avec eux². Cette proximité favorise l'apprentissage d'une seule langue : la langue française. L'arrivée de nouveaux esclaves modifie le fonctionnement de la plantation et de la langue : les anciens esclaves sont placés aux postes de commandement des plantations, et leur pratique approximative du français devient ainsi indépendante. À ce moment-là, les nouveaux esclaves se conforment à ce français approximatif du créole plutôt qu'au français des colons, et la langue créole se crée petit à petit avec la pérennisation de cette situation. Les colons français considèrent

¹ Éric Roulet, *La compagnie des îles de l'Amérique 1635-1651. Une entreprise coloniale au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. Histoire), 2017.

² Robert Chaudenson, *Des Îles, des hommes, des langues*, L'Harmattan, 1992.

le créole comme une « déformation du français par des esclaves considérés comme incapables de bien parler¹ ». Le créole, né dans la domination et la violence de la colonisation, devient ainsi « la langue des nègres² ».

Avec la colonisation du XXe siècle (1900-1946), la langue française s'impose dans les écoles. Dès leur plus jeune âge, les enfants martiniquais apprennent le français, qui représente la promotion sociale. Selon Baptise Beck, de l'Observatoire démographique et statistique de l'espace francophone, « une moindre maîtrise du français limite l'accès des individus concernés aux emplois protégés, notamment ceux de la fonction publique³ ». La structure sociale de la société est regardée à travers le prisme du clivage linguistique franco-créole, héritage des anciennes inégalités. Mais le créole ne disparaît pas pour autant et reste une langue revendiquée par les générations des années 1970 (Glissant, Fanon) et 1990 (Chamoiseau, Confiant). Dès lors, on peut se demander si Césaire, en proclamant la Négritude et le retour aux origines africaines, n'a pas occulté une dimension de ses propres origines antillaises.

2.2. Césaire et le paradoxe de la langue

Césaire entretient un rapport étrange – ou étranger ? – avec le créole. À la Martinique, dans les années 1913-1920, la plantation coloniale, en général, est un lieu quasi créolophone. Selon Confiant, le français n'est parlé que par le planteur blanc et sa famille ; et encore, le créole reste très parlé même dans ce milieu⁴. À l'Habitation Eyma, où a grandi Aimé Césaire, le créole est omniprésent⁵. Seule sa famille lui parle français couramment. De nombreuses biographies de Césaire témoignent du fait que son père lui

¹ Georges Daniel Véronique, « Les créoles français : déni, réalité et reconnaissance au sein de la République française », *Langue française*, vol. 167, n° 3, 2010, p. 127.

² Jeanne Wiltord, « Quelques remarques à propos de la langue créole parlée en Martinique », *La revue lacanienne*, 2011/3 (n° 11), p. 120.

³ Baptise Beck, « La transmission des langues en Martinique, en Guadeloupe et à La Réunion. » *Cahiers québécois de démographie*, volume 46, numéro 2, automne 2017, p. 244.

⁴ Voir à ce sujet Raphaël Confiant, *Aimé Césaire : Une traversée paradoxale du siècle*, *op. cit.*, p. 73 : « une enquête socio-linguistique sérieuse, menée dans les années soixante-dix par la sociologue canadienne Kovats-Beaudoux, a montré que les Békés étaient le seul groupe social au sein duquel le créole était utilisé le plus naturellement du monde dans les relations parents-enfants. Chez les gens de couleur non francophones, on préférera estropier le français plutôt que de s'adresser à un enfant en créole (à moins que le parent ne soit en colère). » L'étude en question, menée en 1965 par Edith Kovats-Beaudoux et publiée sous le titre *Les Blancs créoles de la Martinique* par L'Harmattan en 2003, interroge la place de ces descendants de colons, appelés « Békés », venus s'installer en Martinique au XVIIIe siècle, en minorité et pourtant dominants.

⁵ *Ibid.* Après l'abolition de l'esclavage en 1848, les colons font venir des Indiens pour remplacer les esclaves noirs dans les plantations. D'après Confiant, « c'est, à n'en pas douter, toute la prime enfance de Césaire qui fut marquée par la culture et la religiosité tamoules. Mieux, son père fut contraint d'apprendre des rudiments de langue tamoule afin de pouvoir communiquer plus efficacement avec les travailleurs qu'il avait sous ses ordres et surtout afin de les payer, le samedi venu. »

lisait des passages de Hugo ou de Bossuet, chose peu commune dans cette région reculée de la Martinique¹.

De fait, Césaire n'utilise quasiment jamais le créole dans ses œuvres littéraires. Voilà l'homme que Confiant appelle « l'homme de tous les paradoxes » : paradoxe de l'homme noir antillais qui proclame haut et fort sa négritude, la mémoire commune des peuples noirs, qui défie l'ordre colonial en plein régime pétainiste, mais qui est incapable de promouvoir une langue minorée, étant lui-même totalement assimilé par la société occidentale. On assisterait selon Confiant à un refoulement de la culture créole. Pourquoi ce choix de ne pas écrire en créole ? Selon Confiant, la langue créole serait pour Césaire une langue « bâtarde² », née du mélange entre le français, prétendu pur, et la langue des esclaves, représentative de leur asservissement. Le créole, « resté au stade de l'immédiateté, incapable d'exprimer des idées abstraites, indique l'un des aspects du retard culturel martiniquais.³ » Bien parler le français était alors vu par les parents comme la possibilité pour leurs enfants d'acquérir un statut social. Refuser la langue créole, c'était « tourner le dos à la chaîne, à la misère, à l'ignorance de l'époque coloniale⁴ ».

La haine de la France colonialiste n'empêche pas l'estime et le respect de la France bienfaisante et accueillante. Pour Césaire, écrire en français n'est pas un problème parce que le français est selon lui « la seule langue qu'[il] connaisse⁵ ». Habitué à parler français dans sa famille, et ne pouvant écrire sans penser à des écrivains français, Césaire utilise le seul instrument qu'il possède, car il aurait été incapable d'écrire en créole, non pas par ignorance, mais parce que le créole représentait cette « infériorité » du peuple martiniquais. Selon lui, le créole n'a pas de dignité de langue ; pour que le créole soit une langue, il aurait fallu, d'après ses dires, faire le travail que les Français ont fait sur la leur entre le XIIIe et le XVIe siècle⁶.

Pourtant, selon Labert-Félix Prudent, professeur en sciences du langage à l'Université de la Réunion, et qui a participé au colloque « Aimé Césaire à l'œuvre » à l'École Normale Supérieure, des études révèlent que « les enfants martiniquais apprennent et développent deux "langues maternelles" de manière conjointe et qu'ils les parlent comme des dialectes secondaires⁷ », favorisant ainsi une approche de la

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*

³ Aimé Césaire, *Magazine littéraire*, n° 34, novembre 1969. Cité dans Jeanne Wiltord, « Quelques remarques à propos de la langue créole parlée en Martinique », art. cit., p. 122.

⁴ *Ibid.*

⁵ Entretien avec José Pivin, 1966.

⁶ *Ibid.*

⁷ Laurent-Félix Prudent, « Aimé Césaire : contribution poétique à la langue martiniquaise », dans Marc

polynomie. Césaire lui-même dément cette tendance de la génération suivante à faire de lui un non-créolophone :

Je suis un créolisant, je suis un créolophone. [...] Je n'ai jamais oublié que je suis un Nègre, que je suis un Martiniquais, que je suis créole, que je suis créolophone. [...] Comme je suis un rebelle de nature et que j'aime contredire, je dis [...], le créole c'est vrai, est une langue néo-française par certains aspects, mais fondamentalement, elle est très néo-africaine. Elle est néo-africaine parce que la conjugaison, parce que la syntaxe, parce que l'accent, tout cela nous vient de l'Afrique. Or ce côté-là est toujours négligé, toujours dissimulé, toujours occulté, parce que toujours secrètement méprisé. Voilà mon propos !¹

Césaire rassemble deux conceptions de la langue créole que la génération de Confiant tend à séparer : le créole, pour Césaire, fait partie de la négritude, et les deux aspects langagiers que constituent le créole et le français sont pour Césaire les deux faces d'une même pièce, qui correspondent à deux sensibilités différentes. Le choix du français pour écrire sa première œuvre poétique tient du fait de l'oralité du créole, qui selon Césaire ne pouvait pas être universalisé par l'écrit :

C'est pourquoi je me demande si une telle œuvre [le *Cahier*] était concevable en créole. [...] Écrite en créole, personne ne l'aurait comprise. Jusqu'à maintenant, le créole se transcrit en français, selon les règles françaises. Or, du créole écrit à la française, on ne le comprend pas, il faut d'abord le lire à haute voix, pour le répercuter à l'oreille.²

Pour autant, il ne se qualifie pas d'« écrivain français » :

J'ai toujours voulu, même en écrivant en français qui est une langue qui est très belle, et que j'aime passionnément – un magnifique instrument –, j'ai toujours voulu plier cette langue et la contraindre à exprimer ma personnalité. Au fond qu'est-ce qu'ont fait tous les grands poètes français depuis Rimbaud ? Ils ont refait la langue pour l'accommoder à leur sensibilité personnelle.³

Cette volonté de « plier » la langue pour exprimer sa sensibilité est centrale dans la poésie de Césaire, puisqu'elle permet d'exprimer un lyrisme propre tout en dévoilant un engagement fondamental. L'amour de Césaire pour la langue française semble faire

Cheymol et Philippe Ollé-Laprune (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre, actes du colloque international [tenu les 8 et 9 octobre 2008 à l'École normale supérieure, organisé par l'AUF et l'ITEM]*, Paris : Agence universitaire de la francophonie ; ITEM ; EAC, Éd. des Archives Contemporaines, 2010, p. 23.

¹ Frédéric Bobin, « Entretien avec Aimé Césaire », *Le Monde*, avril 1994. Cité dans Rodolf Étienne, « Césaire, Précurseur d'une métamorphose, Tracé d'une aliénation », Potomitan.

² Aimé Césaire, interview dans la réédition de *Tropiques*, 1978, p. XI. Cité dans Marc Cheymol (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre...*, op. cit., p. 36.

³ *Ibid.*

de celle-ci non pas un carcan mais un outil, et un outil qu'il faut remodeler pour pouvoir construire son monde. « Plier », « contraindre », « accommoder », sont autant de termes qui font du poète l'artisan des mots, et c'est dans le *Cahier d'un retour au pays natal* que débute cette grande entreprise poétique, celle de « trouver une langue¹ ».

Il fallait briser les formes de la langue française, « faire tout péter », comme il le dit lui-même, pour y couler de nouveaux rythmes et colorer le français différemment. Les Noirs, n'ayant pas de langue commune, ont besoin d'une langue véhiculaire, tout en parlant et en faisant évoluer les multiples langues des peuples africains. Or, la langue n'est pas qu'un instrument, c'est aussi un point de vue, une façon de penser : comment écrire dans la langue du dominant, dans la langue de celui qui a violenté les peuples noirs ? Comment adopter la culture de celui qui a détruit l'identité même des hommes noirs ? Le poids de la langue pèse sur les générations qui suivent Césaire :

Épigones de Césaire, nous déployâmes une écriture engagée, engagée dans le combat anticolonialiste. [...] Cela nous libérait d'un côté, nous enchaînait de l'autre en aggravant notre processus de francisation car si, dans cette révolte négriste, nous contestions la colonisation française, ce fut toujours au nom de généralités universelles pensées à l'occidentale et sans nul arc-boutement à notre réalité culturelle.²

Bernabé, Chamoiseau et Confiant prennent ici leurs distances avec Césaire. Le terme « épigones » dénote péjorativement l'écrasement que ces écrivains martiniquais subissent face au « papa Césaire ». Ils se placent eux-mêmes en imitateurs plus qu'en créateur, et la mission serait davantage de tuer le père, pour faire vivre les fils. À ce titre Confiant déclare : « on ne peut être un fils authentique de Césaire et de sa pensée qu'en se défiant de lui, qu'en s'écartant des voies qu'il a tracées, cela afin de respecter le message fondamental du poète³ ».

Bernabé, Chamoiseau et Confiant, dans *L'Éloge de la créolité*, se tournent contre l'Universel prôné par Césaire pour affirmer leur « réalité culturelle », c'est-à-dire leur identité antillaise, dont le fondement est le créole. L'« arc-boutement » dont ils parlent, et qui désigne un phénomène d'équilibre indépendant de la force exercée sur lui, traduit l'idée que la culture créole, née dans la violence de la colonisation, a été dès le début dominée par les pensées occidentale ; c'est pourquoi elle est « sans nul arc-boutement », sans équilibre. Césaire est d'ailleurs le premier à prôner un universel noir qui réduit la

¹ Arthur Rimbaud, seconde lettre du « voyant » adressée le 15 mai 1871 à Paul Demeny.

² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 20. Cité dans Kadhy Fall Diagne, *Le Maronnage...*, *op. cit.*

³ Raphaël Confiant, *Aimé Césaire...*, *op. cit.*, p. 38.

pluralité des identités noires à un passé commun africain, lointain, dans une langue qui les « enchaîne » à la pensée occidentale.

Critiqué par la génération des années 1990, Césaire reste cependant une figure centrale de la poésie martiniquaise qui a libéré la parole des peuples colonisés. Le rapport qu'il entretient avec la langue – ou les langues – de son enfance, quoique problématique, souligne la volonté créative d'une œuvre puissante dont la langue serait alors le moteur du souffle poétique. À ce titre la langue française constitue le moyen le plus adéquat pour transmettre l'oppression d'un peuple asservi pendant des siècles, rejoignant par là ce qu'exprime Jean Genet : « Ce que j'avais à dire à l'ennemi, il fallait le dire dans sa langue¹ ». L'ennemi, ici, n'est autre que la pluralité des hommes politiques occidentaux qui ont cautionné le colonialisme. Dans son *Discours*, Césaire choisit d'utiliser une syntaxe claire et rationnelle, dont le but est avant tout de convaincre et de faire prendre conscience de l'ignominie de la situation coloniale. Quoi de plus occidental en effet que la maîtrise de l'art oratoire ?

3. Le *Discours sur le colonialisme* : « une rhétorique du combat² »

3.1. La rhétorique : organisation du discours

La pensée européenne a fait du discours le moyen de classement des idées et l'outil de communication par excellence. La rhétorique, art oratoire né dans l'Antiquité gréco-romaine, a régné en Occident pendant deux millénaires et demi, de Gorgias à Napoléon III en tant que discipline scolaire, et joue encore aujourd'hui un rôle central dans notre société. À la fois *technè*, enseignement et discours, elle illustre une recherche de la vérité, liée à la philosophie et à la dialectique, et relève à la fois de l'espace social, juridique et politique, mais aussi de l'esthétique et de la littérature.

La rhétorique naît vers 465 av. J.-C. lorsque deux tyrans siciliens, Gelon et Hiéron, exproprient et déportent les populations de l'île de Syracuse pour le peuple de mercenaires à leur solde³. Les natifs de Syracuse se soulevèrent démocratiquement et durent faire valoir leurs droits lors de nombreux procès de propriété. Il est intéressant de

¹ Jean Genet, entretien avec Bertrand Poirot-Delpech pour la série « Témoins ». Cité dans Pierre Soubias, *Écrire la langue de l'autre. Étude sur le roman négro-africain d'expression française*, Volume 2, Thèse de doctorat en Lettres et Sciences Humaines, sous la direction de Michel Bressolette, Toulouse, Université Toulouse – Le Mirail, 1996, p. 211.

² Titre de Robert Jouanny, « Le *Discours sur le Colonialisme* de Césaire : une rhétorique du combat », *op. cit.*, p. 69.

³ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, 1970, p. 175.

voir que, un peu plus de deux-mille ans plus tard, Césaire fit la même chose pour défendre le peuple noir face aux tyrans de la colonisation. Antillais imprégné de culture occidentale, il devient l'orateur à la romaine, défenseur de l'anticolonialisme.

Aussi son discours est-il intensément rhétorique et par là même, extrêmement structuré et organisé. La rhétorique est cette discipline qui ordonne jusqu'au moindre paragraphe, jusqu'à la moindre phrase, jusqu'au moindre mot pour tenter de persuader l'auditoire. Aristote définit la rhétorique comme « l'art d'extraire de tout sujet le degré de persuasion qu'il comporte¹ ». Qui dit persuasion dit argumentation et qui dit argumentation dit organisation, et ce à trois niveaux : le niveau de la phrase (*compositio*), le niveau de la partie (*conlocatio*), et le niveau du discours (*dispositio*). La rhétorique est donc un système fondé sur le classement : d'idées, de normes, de discours, de styles. Ce classement représenterait une obsession organisatrice de la pensée occidentale². Si au XIXe siècle la rhétorique perd de son ampleur et disparaît de l'enseignement en 1902, on retrouve cette volonté de classer et d'organiser dans l'exercice de la dissertation (Genette : 293). Aussi Césaire a-t-il été confronté maintes et maintes fois à la rhétorique à travers les exercices de dissertation lors de sa formation en Khâgne à Louis-le-Grand. Pour combattre le colonialisme, il doit donc endosser le « costume-cravate³ » de l'homme occidental et utiliser son mode de pensée afin de le convaincre en utilisant sa propre langue. Or, comment appréhender cet usage de la rhétorique et de la langue de l'autre, alors même que la rhétorique a permis de convaincre les foules des bienfaits de la colonisation ?

3.2. La rhétorique dans le *Discours sur le colonialisme*

Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, porter le poids d'une civilisation.⁴

Frantz Fanon décrit ici le problème essentiel qui régit la relation entre le Noir et le langage. Divisé entre la civilisation du colonisateur et ses origines, inférieur par la langue de l'autre, le peuple colonisé se voit adopter le point de vue de l'autre dès lors qu'il parle sa langue, et se détache de sa véritable identité. Fanon montre qu'en

¹ Aristote, *Rhétorique*, Flammarion, GF, 2007, p. 124.

² Roland Barthes, dans « L'ancienne rhétorique », art. cit., p. 195, affirme que « tous les traités de l'Antiquité, surtout post-aristotéliens, montrent une obsession de classement ».

³ Raphaël Confiant, *Aimé Césaire...*, op. cit., p. 93.

⁴ Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Le Seuil, 1952. Réédition Points Seuil, p. 13. Cité dans Pierre Soubias, *Écrire la langue de l'autre...*, op. cit., p. 9.

Martinique, celui qui parle le français, la langue de la domination, est craint : « il faut faire attention à lui, c'est un quasi-Blanc¹ ». Le français, langue du Blanc et « masque blanc », est la langue de la puissance qui permet de devenir « le véritable homme² » aux yeux des Noirs.

En écrivant ce pamphlet qu'est le *Discours sur le colonialisme*, règlement de comptes avec l'Europe colonialiste, Césaire utilise une stratégie argumentative qui vise à rendre absurdes les propos des hommes haut placés dans la société politique colonialiste. Texte à la fois lyrique, dénonciateur, et même violent par endroits, le *Discours* représente la radicalité d'une position, celle du rejet absolu de la domination coloniale et impérialiste de l'Occident sur le reste du monde. La rhétorique se fait poignante, passionnée, puissante, si ordonnée de prime abord, qu'on peut aisément dire avec Confiant, non sans une ironie moqueuse, qu'« on y respire à longueur de phrases l'ancien élève de Normale supérieure³ ».

En effet, le *Discours* ne semble rien avoir à envier aux discours rhétoriques de l'Antiquité ou aux grands discours classiques : organisé selon les trois parties générales du discours rhétorique (exorde, narration, péroraison), il témoigne de la connaissance et de l'aisance rhétorique de son auteur. Dès les premières phrases et l'exorde *ex abrupto*, le lecteur rend dans le vif du sujet : l'introduction est une accusation directe de la civilisation européenne, dont l'évocation des excès du colonialisme illustre la perversité :

Une civilisation qui s'avère incapable de résoudre les problèmes que suscite son fonctionnement est une civilisation décadente.

Une civilisation qui choisit de fermer les yeux à ses problèmes les plus cruciaux est une civilisation atteinte.

Une civilisation qui ruse avec ses principes est une civilisation moribonde.⁴

Puis la narration déploie, dans un lyrisme et un ressentiment structurés par les accents de l'indignation, toute la démonstration, toute la persuasion et la dialectique de Césaire, fondées sur l'érudition et le beau langage. Enfin vient l'ardeur de la péroraison où, dans l'éblouissement de la parole, apparaît le fondement du discours : l'espoir de

¹ *Ibid*, p. 16.

² *Ibid*.

³ Raphaël Confiant, *Aimé Césaire...*, *op. cit.*, p. 156. Si Confiant reconnaît ici pleinement à Césaire une maîtrise de la langue propre à ceux qui l'ont bien étudiée, il en tire ailleurs dans son ouvrage des conséquences plus critiques, contestant à Césaire le droit de représenter toute l'identité du peuple créole. On voit ici la distance prise avec Césaire, l'écrivain noir « englouti » par le système français : l'École Normale Supérieure, qui représente l'élite, est à la fois l'ouverture et l'enchaînement de Césaire à la culture occidentale.

⁴ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 7.

l'universelle fraternité¹. Les figures de rhétorique viennent compléter cet appel à la justice dans un déploiement de la phrase à l'image de la colère césairienne : l'ironie, qui permet de décaler la parole argumentative ; la comparaison du colonialisme avec le nazisme, celle du peuple noir avec le prolétariat...

Mais la rhétorique du *Discours sur le colonialisme* n'est pas banale et rejoint un engagement fondamental : Césaire explique clairement que la passivité de la France dans l'application des lois pour lesquelles il se battait l'a poussé à dire « merde !² ». Or, dire « merde », ce n'est pas écrire une défense de l'homme noir ou un discours argumentatif sur les raisons néfastes du colonialisme ; c'est régler ses comptes avec cette société centrée sur ses propres problèmes métropolitains, dans lequel l'auteur cite ces hommes colonialistes que l'on croyait si éminents, pour démonter chaque phrase, chaque propos de ces intellectuels qui ont contribué à l'acceptation des massacres à Madagascar, de la guerre en Indochine, de la déportation de populations en Afrique... Ce texte incarne donc la contradiction entre un discours organisé, constitué d'une introduction, d'un développement et d'une conclusion, et l'éclatement lyrique propre à la colère de son auteur.

3.3. Rhétorique et poésie

Césaire se présente comme un auteur paradoxal aux multiples facettes : à la fois antillais et influencé voire éduqué par la culture française, à la fois poète et homme politique, son œuvre ne cesse de surprendre par les rebondissements que l'on trouve dans sa rhétorique, son vocabulaire, sa syntaxe... Si la poésie de Césaire est caractérisée par des marques qui rappellent le surréalisme, des images incongrues qui font de la réalité un espace décalé et déformé, elle est aussi un cri, une explosion qui tente de mettre en mots la parole étouffée de ses frères noirs. Ainsi, la question se pose de la langue à utiliser pour transmettre la souffrance du peuple noir : le français et ses normes classiques sont-ils le moyen le plus adéquat pour cette mission que Césaire se confie à lui-même ?

Césaire, à travers le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme*, semble incarner deux hommes différents, voire opposés. Il semblerait que dans le *Cahier*, il dépasse les limites pour entrer dans le territoire du « sauvage » : la syntaxe, brouillée par les anacoluthes, les répétitions, les surgissements de mots qui

¹ L'organisation du *Discours* sera analysée plus en détail dans la Partie II.

² Article du *Monde* du 12 avril 1994.

n'ont pas leur place dans l'ordre grammatical de la phrase, renvoie l'image d'une langue dépourvue de règles, à l'image du « sauvage » qui n'est pas entravé par la civilisation, qui est libre de toute domestication. Or, c'est un tout autre homme que l'on retrouve dix ans plus tard dans le *Discours sur le colonialisme*. Très cartésien de prime abord, le texte se présente comme un discours argumenté, forgé par les règles de la rhétorique. La syntaxe du *Discours*, parce qu'elle s'adresse au lecteur occidental, semble condenser toute la culture et les valeurs européennes. À travers le prisme d'une langue organisée, Césaire exprime une colère structurée, dont le souffle oratoire explose en douceur. Pourtant, l'ironie, le lyrisme qui s'en dégagent ne laissent pas indifférent celui qui lit le *Discours* et témoignent de la force des mots qui martèlent la page de leur encre noire. Dès lors, comment deux œuvres à la syntaxe si différente peuvent-elles illustrer la souffrance des peuples colonisés ? Les deux œuvres utilisent-elles deux langues différentes ? La langue est-elle plus ensauvagée dans le *Cahier* que dans le *Discours* ? Nous tenterons d'analyser et d'interroger la manière dont la syntaxe est construite dans chaque œuvre : si ensauvagement il y a, il s'agirait de montrer comment il s'opère et quel est le sens de cet ensauvagement. Dès lors, la langue deviendrait une arme politique qui permettrait de faire voir la nouvelle représentation d'une culture à travers la culture dominatrice. Le combat de Césaire apparaît comme un affrontement contre le discours colonialiste, qui assoit sa prédominance tel un « empire du langage ».

PARTIE II
QUAND LA SYNTAXE S'ENSAUVAGE

CHAPITRE 4

DE L'INFLUENCE DU FOND SUR LA FORME ET VICE-VERSA

Laisse-là Depestre laisse-là
la gueuserie solennelle d'un air mendié
laisse-leur
le ronron de leur sang à menuets l'eau fade dégoulinant
le long des marches roses
et pour les grognements de maîtres d'école
assez

Maronnons-les Depestre marronnons-les
Comme jadis nous marronnions nos maîtres à fouet.¹

Ce poème de Césaire décrit une volonté de se libérer de toutes les règles qui entraveraient la création poétique, parmi lesquelles figure la contrainte de la forme. La référence au marronnage assimile dès lors la forme poétique aux chaînes de l'esclavage asservissant l'homme noir. À ce titre, Césaire se démarque d'Aragon qui prônait l'utilisation de formes poétiques classiques telles que l'ode ou le sonnet². Le poète doit alors casser la forme, briser les normes et aventurer sa plume vers de nouveaux espaces littéraires pour inventer une forme nouvelle. C'est ce dont Césaire témoigne :

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.³

Césaire définit donc son poème en opposition à un autre modèle poétique. Les verbes « attaquer » et « bousculer » charrient l'image du combat dans cette volonté de faire reculer les frontières de la forme poétique en bouleversant ses fondements mêmes, son organisation formelle. Césaire se démarque donc par rapport à une forme de poésie centrale dans la tradition littéraire française : il semble que la poésie *doive* comporter des normes. Jakobson écrit :

Chaque ensemble de normes poétiques, à une époque donnée, comporte des éléments indispensables et distinctifs, sans lesquels l'œuvre ne peut être identifiée comme poétique.⁴

¹ Ce texte est une autre version du poème publié dans la revue *Présence Africaine* en 1955 repris sous le titre « Le verbe marronner », dans Aimé Césaire, *La Poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Seuil, 1994, p. 545.

² Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans la deuxième partie du chapitre.

³ Georges Ngal, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, *op. cit.*, p. 69. Cité par Dominique Combe, « Texte », *Aimé Césaire...*, *op. cit.*, p. 42.

⁴ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris : Le Seuil, 1973, p. 81. Cité dans Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Nathan Université, 2002, p. 5.

Or, si Césaire souhaite s'émanciper de ces normes poétiques, il n'en reste pas moins que le *Cahier* est appelé « poème ». Dès lors, nous tenterons de montrer comment Césaire parvient à mettre en place une nouvelle forme poétique qui s'efforce de se libérer des contraintes poétiques formelles.

1. Structure des deux œuvres

1.1. Mouvements du *Cahier*

Le *Cahier d'un retour au pays natal* s'organise autour d'une progression composée de différents mouvements qui façonnent le texte comme une pluralité de petits poèmes dans un long poème épique. L'on peut distinguer ainsi dix mouvements¹ qui structurent le texte dans une évolution qui part du sentiment de dégoût du poète face à la misère de son pays natal, pour aller vers le cri révolté qui mène à l'apothéose du peuple noir, debout dans les cales des négriers.

La description des Antilles malades, au début du poème, scandée par le refrain « Au bout du petit matin », entraîne le lecteur dans une ambiance mortifère qui rappelle la poésie de Lautréamont². La description se poursuit avec l'évocation de la maison du poète et de la rue Paille³ pour aboutir au désir de partir⁴. Là, le langage se fait performatif pour faire renaître un monde à partir des mots. Le poète part à la recherche de son identité à travers un questionnement régulier⁵, questionnement qui rejoint un « nous » collectif⁶ pour se tourner ensuite vers un lyrisme où le « je » se mêle aux éléments de la nature : les eaux, les nuages, les nénuphars et le « je » du poète chantent de concert dans une correspondance de tous les sens⁷, avant de sombrer dans la rue « De Profundis » où la Mort au galop fouette les Noirs assimilés aux chevaux des maquignons. Cet épisode central du poème mène à un ton polémique et à la défense de l'identité noire, caractérisée par des clichés de la pensée occidentale qui comparent les Noirs à des « bêtes brutes⁸ » et à un « fumier ambulante⁹ ». La voix du poète se fait plus

¹ C'est moi qui découpe.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 7-17.

³ *Ibid.*, p. 18 à 20.

⁴ *Ibid.*, p. 20 à 23.

⁵ *Ibid.*, p. 24 à 31.

⁶ *Ibid.*, p. 31 à 33.

⁷ *Ibid.*, p. 33 à 36.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ *Ibid.*

accusatrice pour lancer ensuite un appel à la nature et chanter la négritude¹, sorte de paix intérieure qui aboutit à l'acceptation², où le lancinant « J'accepte... j'accepte...³ » proclame la rencontre du poète avec lui-même, avec son histoire et avec une identité collective. Enfin, le poème se termine par la force du cri victorieux : « Je dis hurrah !⁴ » et la position, symbolique et triomphante, du peuple debout, « debout et libre⁵ », où le « NOUS⁶ » résonne sur le navire tourné vers l'avenir.

On le voit, dans le *Cahier* se joue une poétique de la progression : des Antilles malades au cri de la liberté, les mots rendent compte de ce que l'on pourrait appeler une « mesure démesurée », où l'organisation du texte en mouvements se heurte à la puissance des sentiments du poète. D'où un poème aux phrases parfois déstructurées, hachées, aux énumérations excessives, comme si les mots ne pouvaient pas exprimer à eux seuls la colère du poète. La forme du texte s'en mêle et montre l'importance de cette déchirure : comment exprimer l'identité meurtrie du peuple noir à travers les règles de la langue française ? Le *Cahier d'un retour au pays natal* est un poème qui manie le champ – ou le chant – des possibles ; mais il semble y avoir un tout autre enjeu dans le *Discours sur le colonialisme*, où l'orateur tente de convaincre le lecteur par une syntaxe et une ponctuation régulières, au rythme cadencé et au verbe accusateur.

1.2. Organisation du *Discours*

À la différence du *Cahier*, le *Discours sur le colonialisme* suit non pas une organisation en mouvements, mais la construction classique des discours rhétoriques, où les arguments suivent un enchaînement rationnel et rigoureux, selon le plan de la disposition : l'exorde, première partie du discours et entrée en matière ; la narration, deuxième partie et exposition des faits ; la confirmation, partie argumentative, accompagnée ensuite de la réfutation des arguments de la partie adverse ; et enfin la péroraison, qui résume et ouvre le discours vers une fin conclusive. Chaque partie du *Discours* de Césaire s'apparente plus ou moins à celles du discours judiciaire et est par ailleurs séparée de l'autre par un blanc typographique.

L'exorde⁷ témoigne du ton polémique et accusateur qui caractérise le *Discours*

¹ *Ibid.*, p. 42 à 52.

² *Ibid.*, p. 52 à 56.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 64. En lettres capitales dans le texte.

⁷ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 7 à 11.

sur le colonialisme. Césaire pose d'emblée les problèmes de la civilisation européenne, dans une *captatio* – ici davantage *malevolentiae* que *benevolentiae*, étant donné la charge accusatrice que Césaire place sur les épaules de la civilisation européenne – qui sollicite d'entrée de jeu l'attention du lecteur.

S'ensuit la narration¹ où le colonialisme est comparé au nazisme : un nazisme qui a perduré parce qu'il s'effectuait contre un peuple non-européen. Cette narration met en avant la lâcheté de certains hommes qui se disaient humanistes mais qui défendaient l'esclavage. Par le moyen de la citation, Césaire prouve « que la colonisation [...] déshumanise l'homme même le plus civilisé² ».

La troisième partie du discours³ est une peinture de la barbarie européenne. Les massacres à Madagascar, en Indochine, mettent en avant le paradoxe du « barbare » : selon Césaire, l'homme civilisé – européen – croit avoir pour mission de civiliser des « sauvages » alors que c'est lui qui s'apparente au véritable « barbare ».

Avec la confirmation⁴ apparaît une liste des ennemis de l'homme colonisé. Pour en citer quelques-uns, s'y trouvent Pierre Gourou⁵, le Révérend Père Tempels⁶, historiens et romanciers de la civilisation, psychologues et sociologues européens. Césaire *accuse* et argumente avec ironie en citant les propos de ces hommes « éminents », qui ont participé selon lui à la « barbarie européenne ».

La réfutation⁷ assimile ensuite le colonialiste à un animal. Césaire rend hommage à Lautréamont, grande source d'inspiration du poète martiniquais, qui a su voir la société comme un cloaque de monstres forgés par la société capitaliste. C'est cette dernière qui a selon lui entraîné la domination des Noirs par le gain d'argent. À travers une ironie mordante, Césaire réfute les propos de Roger Caillois et d'Henri Massis, défenseurs du colonialisme occidental.

Enfin, la péroraison⁸ rappelle le passé de l'Europe et son humanisme, à présent détruit par les massacres de populations et de civilisations entières. Elle s'ouvre sur l'avenir et sur sa nouvelle barbarie : la domination américaine. Si la vieille colonisation semble bientôt terminée, c'est à présent une colonisation économique, dominée par les usines et les machines capitalistes, qui asservit le prolétariat.

¹ *Ibid.*, p. 12 à 28.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 29 à 37.

⁴ *Ibid.*, p. 38 à 54.

⁵ Pierre Gourou (1900-1999) : géographe et « tropicaliste » français.

⁶ Placide Tempels (1906-1977) : prêtre franciscain belge, missionnaire en Afrique centrale et ethnophilosophe, connu pour son livre *La philosophie bantoue* dont Césaire fait la critique acerbe.

⁷ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 55 à 68.

⁸ *Ibid.*, p. 69 à 74.

Ainsi, l'organisation du *Discours* semble différer en tout point de celle du *Cahier*, en cela qu'elle fait partie du domaine de la rhétorique : l'art du discours dispose les mots et les phrases de manière à créer un enchaînement des idées qui vise à convaincre le lecteur ; l'art poétique propose davantage un voyage initiatique, un « itinéraire¹ », selon Annie Urbanik-Rizk ; en somme différents couplets d'un chant lyrique et mélodieux. Dès lors, cette différence de la forme entre les deux œuvres pose une question littéraire essentielle : comment le fond de l'œuvre influe-t-il sur sa forme, et comment, à l'inverse, la forme influe-t-elle sur le fond ?

2. L'influence du fond sur la forme et vice-versa : dire la même chose différemment

2.1. Fond et forme

[...] le fond conditionne la forme
et si l'on s'avisait aussi du détour dialectique
par quoi la forme prenant sa revanche
comme un figuier maudit étouffe le poème²

Loin de prôner comme ses camarades communistes dont il commence à s'éloigner le retour aux formes poétiques classiques (comme le sonnet, l'épigramme, l'ode, etc.), Césaire publie cette réponse à Depestre en prônant le « marronnage » des formes : s'émanciper des formes classiques de la poésie pour inventer une nouvelle forme. Cette réponse de Césaire est publiée suite à une lettre privée écrite par Depestre au poète Charles Dobzynski en 1955, dans laquelle Depestre déclare adhérer au concept de « poésie nationale » proposé par Aragon³. Ce dernier préconise une forme de poésie nationale propre à la culture et à la civilisation française, en associant engagement politique et création poétique par des formes dites « classiques ». Césaire voit dans cette adhésion de Depestre une forme de soumission à la volonté du colonialisme d'assimiler les populations caribéennes. Et Depestre de nuancer ses propos dans « Réponse à Aimé Césaire (Introduction à un art poétique haïtien) » publiée par *Présence Africaine* quelques mois plus tard :

¹ Annie Urbanik-Rizk, *Césaire...*, *op. cit.*, p. 18.

² « Lettre Brésilienne », poème d'Aimé Césaire qui constitue une « Réponse à Depestre, poète haïtien, qui à la suite d'Aragon, avait prôné le retour aux formes classiques de la poésie française, sonnet, etc », cité dans Lilyan Kesteloot, *Aime Césaire, l'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, p. 109-111.

³ David Alliot, « *Le communisme est à l'ordre du jour* » : *Aimé Césaire et le PCF, de l'engagement à la rupture, 1935-1957*, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2013 (format numérique).

Je [René Depestre] lui confiais [à Charles Dobzynski] comment, à mon estime, l'assimilation de la méthode qui est à l'origine des recherches de l'auteur du *Crève-cœur*, pouvait, appliquée aux voies spécifiques de la tradition poétique de mon pays, aider ma poésie à se débarrasser de son individualisme formel, c'est-à-dire, à découvrir les chemins du réalisme haïtien.¹

Volonté d'« ouvrir » la poésie à d'autres champs, mais qui n'a pas convaincu tout le monde. Césaire, en effet, s'oppose à Aragon dans cette conception de la forme poétique. Apparentée à un « figuier maudit » par Césaire, la forme poétique classique apparaît comme une norme étouffante, comme une organisation qui telle une chaîne au cou du prisonnier, étranglerait le poème. Dès lors, la forme est centrale et permet l'appropriation d'un langage propre, notamment à travers la déconstruction de la syntaxe. Ainsi, la révolte des Noirs est représentée à travers une révolte du langage et de la forme poétique, pour renverser l'ordre établi. À ce titre, un passage du *Cahier* est parlant : dans le mouvement d'acceptation de l'histoire du peuple noir, Césaire énumère les noms des martyrs inconnus broyés par le système colonialiste.

Siméon Piquine, qui ne s'était jamais connu ni père ni mère ; qu'aucune mairie n'avait jamais connu et qui toute une vie s'en était allé – cherchant son nom

Grandvorka – celui-là je sais seulement qu'il est mort, broyé par un soir de récolte, c'était paraît-il son travail de jeter du sable sous les roues de la locomotive en marche, pour lui permettre, aux mauvais endroits, d'avancer.

Michel qui m'écrivait signant d'un nom étrange. Michel Deveine adresse *Quartier abandonné* et vous leurs frères vivants
Exélie Vêté Congolo Lemké Boussolongo quel guérisseur de ses lèvres épaisses
sucerait tout au fond de la plaie béante le tenace secret du venin ?²

L'importance donnée à la quête identitaire et au *nom* rappelle le processus de nomination des Noirs qui arrivaient sur la plantation ou sur le navire négrier³. Le fait de *nommer* permet de sortir les Noirs de l'oubli et de leur donner une *identité* au sens étymologique de *idem*, c'est-à-dire devenir le *même* que soi. Du point de vue syntaxique, l'absence de virgules dans l'énumération des noms du dernier paragraphe rend compte à la fois de la profusion d'hommes laissés dans le néant, et de l'importance de l'identité noire qui se retrouve dans la consonance même du nom, par opposition à

¹ Propos de René Depestre, « Réponse à Aimé Césaire (Introduction à un art poétique haïtien) », Présence Africaine, 1955.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 54.

³ Marie-José Emmanuel, « Savoir à quoi un nom appelle », Université de la Réunion, article internet du 28 avril 2008.

« Michel » et « Siméon », dont la consonance française rappelle la domination blanche sur le peuple noir par cet acte même de nommer. La négation, dans le premier paragraphe, et la répétition chiasmatisque de « qui ne s'était *jamais connu* ni père ni mère ; qu'aucune mairie n'avait *jamais connu*¹ » réduit l'identité de l'homme noir à néant, dans un orphelinat total. Il s'agit pour Césaire de mettre en avant les mots, les noms, et de tordre la phrase pour rendre compte de cette libération du poème par la forme : l'absence de ponctuation dans « Boussolongo quel guérisseur de ses lèvres épaisses » et l'enjambement « épaisses / suceraït » témoignent de l'importance de la poésie moderne qui permet de casser les règles de la forme classique.

La forme poétique permet donc de mettre en scène non seulement la révolte des Noirs, mais aussi la révolte de la langue, et c'est en cela que « le fond conditionne la forme », puisque la création d'un nouveau monde doit se faire, pour Césaire, à travers un nouveau langage. Le retour au pays natal est aussi un retour à la langue africaine, dont Césaire a pu étudier la syntaxe et le fonctionnement². Grâce à sa liberté textuelle, aux blancs typographiques, aux retours à la lignes, rejets et enjambements, la forme poétique met à mal les limites normées du poème. Cette limite se retrouve dans la forme même du poème, puisque le *Cahier* semble interroger la forme du vers. Entre vers, prose et vers libre, il semble que le *Cahier* soit une forme poétique hétéroclite qui remet en question les formes poétiques classiques.

2.2. Le *Cahier*, un poème entre prose et vers

La forme du *Cahier d'un retour au pays natal* a ceci de particulier qu'elle interroge les normes. Ce long poème mêle la prose et les vers, et semble interroger la nature des genres pour créer un *nouveau* genre. En effet, la caractérisation de « poème en prose » paraît inadéquate puisque certains passages sont constitués de ce qui semble être des vers, identifiables au retour à la ligne, au rythme et à certaines rimes, quand d'autres passages mettent en place un récit, où le poète devient narrateur, voire parfois orateur, quand le poème se fait polémique. Enfin, le texte prend parfois la forme du vers libre, dans cette irrégularité qui le caractérise. Dès lors, comment appréhender cette sorte de poème composite où se mêlent les formes poétiques ?

¹ C'est moi qui souligne.

² Laurent-Félix Prudent, « Aimé Césaire : contribution poétique à la langue martiniquaise », art. cit., p. 36.

2.2.1. Des vers réguliers ?

Selon la définition de Jean-Claude Milner, le vers poétique est « un certain espace à l'intérieur duquel des processus spécifiques peuvent être définis et dont les bornes extérieures ont des propriétés caractéristiques¹ ». L'on parle bien de « bornes », d'un cadre attendu qui fait partie du domaine poétique. Selon le *Trésor de la langue française*, un vers est « un segment d'énoncé constituant une unité d'ordre rythmique et phonique fondée sur des règles retenant soit la quantité, l'accentuation soit le nombre des syllabes, et marqué par une légère pause à la lecture et, dans le texte, par une disposition unilinéaire. ». De nouveau, l'« ordre » et les « règles » viennent renforcer l'importance du vers dans la poésie, forme qui se caractérise aussi par le contour typographique du texte. Ainsi, dans le *Cahier* :

ô lumière amicale
ô fraîche source de la lumière
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
gibbosité d'autant plus bienfaisante que la terre déserte
davantage la terre²

Le passage semble bel et bien poétique, d'abord par l'absence de proposition régissante, qui fait disparaître le sens grammatical puisque le texte est construit sur deux propositions subordonnées relatives substantives en « ceux qui » ; ensuite, par le retour à la ligne qui crée des segments identifiables comme des vers sur le blanc de la page. Aussi les deux vers soulignés en italique mettent-ils en avant d'une part le rythme du dodécasyllabe, et d'autre part la musicalité du rythme ternaire par la répétition de « ceux qui », dans un mouvement de balancement créé dans le vers lui-même par la conjonction « ni » (« ni la poudre ni la boussole », « ni les mers ni le ciel »).

Plusieurs phrases de cet ordre, que l'on pourrait aisément appeler « vers », parsèment le *Cahier* de Césaire. La disposition en paragraphe, mais aussi en forme de liste, en fait un assemblage de morceaux textuels hétéroclite, comme dans le passage suivant, où la prose, dans le deuxième paragraphe, suit directement et sans transition la forme versifiée :

¹ Jean-Claude Milner, *Ordres et raisons de langue*, Seuil, 1982, p. 285. Cité dans Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris : Belin, Collection « Atout Lettres », 2005, p. 95.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 46. C'est moi qui souligne.

et l'oiseau qui savait mon nom
et la femme qui avait mille noms
de fontaine de soleil et de pleurs
et ses cheveux d'alevin
et ses pas mes climats
et ses yeux mes saisons
et les jours sans nuisance
et les nuits sans offense
et les étoiles de confiance
et le vent de connivence

Mais qui tourne ma voix ? qui écorche ma voix ? Me fourrant dans la gorge
mille crocs de bambou. Mille pieux d'oursin. C'est toi sale bout de monde.
Sale bout de petit matin. C'est toi sale haine. C'est toi poids de l'insulte et
cent ans de coups de fouet. C'est toi cent ans de ma patience, cent ans de mes
soins juste à ne pas mourir.¹

Dans le premier morceau textuel, les répétitions excessives de la conjonction « et » font déborder par la figure de la polysyndète le cadre de la phrase, mais la disposition en liste place la conjonction en embrayeur de vers : liaison entre les mots, elle établit une progression sémantique allant des attributs humains (« cheveux », « pas », « yeux ») relatifs à la femme, aux éléments naturels (« jours », « nuits », « étoiles », « vent »). De plus, les rimes en [õ] des deux premiers vers (« nom ») et en [ã] des quatre derniers (« nuisance », « offense », « confiance », « connivence ») ainsi que la rime intérieure entre « pas » et « climats », font entendre la poéticité du premier segment. La répétition d'une même syllabe, à la fois phonétique et graphique, entre « nuisance » et « nuits » ou « vent » et « connivence », montrent l'importance donnée au signifiant des mots. Césaire, en tant que poète, semble jouer avec les mots pour faire résonner la mélodie du chant poétique.

Mais cette poéticité sonore et sémantique contraste avec l'apparition, dans le paragraphe suivant, du rythme asséné par les phrases courtes, dans lesquelles l'anaphore du syntagme « C'est toi », mêlée à la répétition de l'adjectif « sale » (« sale bout de monde », « sale haine »...), semble marteler la phrase d'une colère sourde, dans un refus profondément tragique puisque la présence de la mort, à travers l'infinitif « mourir » et la périphrase « cent ans de coups de fouet », désignant l'esclavage, rend au mot « écorcher » son sens premier de « blessure physique ». La voix du poète, de l'homme noir, devient muette, dans un contraste saisissant entre le premier chant poétique et son brutal amuïssement. Ainsi, la disposition du texte, sa forme et sa structure, permettent de renforcer l'effet sémantique et poétique des mots.

De plus, Césaire n'hésite pas à jouer avec la typographie du texte, à la mettre en

¹ *Ibid.*, p. 31.

place, à la désordonner ou à l'ordonner, presque à la manière de calligrammes. Par exemple, la disposition du syntagme binaire « debout et libre », à la fin du poème, est placé en décalé sur la page, isolé par les blancs typographique du reste du texte de la manière suivante :

debout
et
libre¹

La page blanche devient un terrain de jeu, une toile vierge où les mots peuvent être disposés de manière totalement désorganisée – certaines phrases sont coupées par des blancs, d'autres par des retours à la ligne qui déstructurent la syntaxe poétique – ou organisée, si l'on considère non pas l'effet engendré par ces mots qui semblent voler sur la page, mais la volonté de l'auteur de les placer de *cette* manière propre.

2.2.2. Prose poétique : un poème entre récit et poésie

Certains passages du *Cahier* explorent en revanche la poéticité de la prose, et transforment le poème en récit. En effet la ponctuation et les temps verbaux de certains passages laissent place à un rythme plus régulier, scandé par des phrases à la syntaxe claire et attendue. D'autres passages encore prennent un ton plus polémique que dans le reste du poème, à travers un « je » qui se veut autoritaire et *auteur* de la parole, annonçant ainsi la rhétorique du *Discours sur le colonialisme* :

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey, ni princes de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteurs à Tombouctou Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djenné, ni Mahdis, ni guerriers. Nous ne nous sentons pas sous l'aisselle la démangeaison de ceux qui tinrent jadis la lance. Et puisque j'ai juré de ne rien celer de notre histoire (moi qui n'admire rien tant que le mouton broutant son ombre d'après-midi), je veux avouer que nous fûmes de tout temps d'assez piétres laveurs de vaisselle, des cireurs de chaussures sans envergure, mettons les choses au mieux, d'assez consciencieux sorciers et le seul indiscutable record que nous ayons battu est celui d'endurance à la chicotte^{2...3}

Syntaxiquement, ce paragraphe central est organisé selon un principe de progression qui part d'une phrase négative, sorte de réponse à une question posée : « Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey » scandée par le rythme

¹ *Ibid.*, p. 62.

² Chicotte : fouet à lanière qui servait à fouetter les esclaves.

³ *Ibid.*, p. 38.

de l'énumération négative, pour aller vers l'assertion : « je veux avouer que nous fûmes de tout temps d'assez piètres laveurs de vaisselle ». Le parallèle entre les deux énumérations, l'une négative et débutant le paragraphe, l'autre assertive et clôturant le même paragraphe, crée un effet de construction binaire dans lequel le rythme accéléré des phrases rappelle le ton polémique d'un discours rhétorique et accentue l'excès des propos caricaturés des Occidentaux. Dans un dialogue – ou monologue ? – où l'adverbe négatif « Non » figure le refus de la parole de l'autre, la phrase rend par la syntaxe toute la puissance de la question identitaire du passage : identité niant les clichés exotiques formulés par la pensée occidentale (« ni amazones du roi Dahomey, ni princes de Ghana [...], ni docteurs à Tombouctou [...] », énumération dans laquelle l'hyperbole des « huit cents chameaux » vient déconstruire avec ironie la vision occidentale), puis identité syntaxiquement assertive, mais nuancée sémantiquement par des termes péjoratifs (« piètres », « des cireurs de chaussures sans envergure », où la préposition « sans » marque la privation) et ironiques (« endurance à la chicotte ») qui rappellent – dans un décalage paradoxalement humoristique – le passé d'esclave de l'homme noir. L'ironie et la négation, figures d'opposition qui se trouvent au cœur de l'extrait, redonnent au « nous » collectif sa force plurielle, dans une union des peuples colonisés en contradiction avec les clichés colonialistes.

Ce passage au ton à la fois léger et polémique mais syntaxiquement très rhétorique, laisse place sur la page suivante à un texte d'une tout autre nature : la description du « nègre dégingandé », un des passages centraux du *Cahier* dont la prose se fait à la fois narrative, descriptive et poétique :

Un soir dans un tramway en face de moi, un nègre.

C'était un nègre grand comme un pongo¹ qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway. Il essayait d'abandonner sur ce banc crasseux de tramway ses jambes gigantesques et ses mains tremblantes de boxeur affamé. Et tout l'avait laissé, le laissait. Son nez qui semblait une péninsule en dérade et sa négritude même qui se décolorait sous l'action d'une inlassable mégie². Et le mégissier était la Misère. Un gros oreillard subit dont les coups de griffes sur ce visage s'étaient cicatrisés en îlots scabieux. Ou plutôt, c'était un ouvrier infatigable, la Misère, travaillant à quelque cartouche hideux. On voyait très bien comment le pouce industriel et malveillant avait modelé le front en bosse, percé le nez de deux tunnels parallèles et inquiétants, allongé la démesure de la lippe, et par un chef-d'œuvre caricatural, raboté, poli, verni la plus minuscule mignonne petite oreille de la création.

C'était un nègre dégingandé sans rythme ni mesure.³

¹ Pongo : grand singe d'Afrique.

² Mégie : fait de tanner la peau.

³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 40.

La phrase averbale introduisant la description, elle-même introduite par un complément non essentiel de temps (« Un soir ») permet d'embrayer le récit descriptif par le pronom démonstratif « ce » anaphorique de « un nègre ». Ainsi, le syntagme « C'était », composé du démonstratif et du verbe « être », ici attributif, est conjugué à l'imparfait à valeur descriptive. La disposition en paragraphe structuré par les alinéas s'oppose à la forme versifiée du retour à la ligne précédemment analysée. Cependant, la poéticité du passage se fait entendre à travers la répétition du syntagme « C'était un nègre » au début et à la fin du paragraphe : « C'était un nègre grand comme un pongo [...] » / « C'était un nègre dégingandé [...] ». Cette poéticité apparaît aussi à travers les figures de style qui viennent modeler le texte poétique, à l'image du « pouce industriel et malveillant » qui « avait modelé le front en bosse » : la métaphore filée de la sculpture et la personnification de la Misère en « ouvrier infatigable » font de cette dernière un Pygmalion des temps modernes, une figure inversée et opposée à la beauté artistique de la blanche Galatée. Cette description, qui assimile l'homme noir à un objet caricaturé, dépourvu de traits humains, puisque le front est une « bosse », le nez une paire de « tunnels parallèles et inquiétants » et la lèvre inférieure une « lippe », se poursuit dans les paragraphes suivants, assimilant l'extrait à une pause descriptive – ou un poème en prose ? – dans le poème lui-même.

Mais cette forme narrative du poème en prose contraste avec d'autres passages du *Cahier* dans lesquels on discerne la présence de vers particulièrement irréguliers. Cette irrégularité poétique témoigne d'une grande liberté typographique et syntaxique de la part du poète, permettant de jouer avec les formes.

2.2.3. Liberté métrique et vers libres

Un simple aperçu du texte permet de voir que typographiquement, le texte procède à des retours à la ligne qui font apparaître une structure en vers. Cette irrégularité entraîne l'émergence d'un troisième type de vers : le vers libre. Plusieurs passages rappellent en effet l'irrégularité des vers de Rimbaud, par un retour à la ligne qui rend compte de la liberté poétique de Césaire :

Tourte
 ô tourte de l'effroyable automne
 où poussent l'acier neuf et le béton vivace
 tourte ô tourte
 où l'air se rouille en grandes plaques
 d'allégresse mauvaise

où l'eau sanieuse balafre les grandes joues solaires
je vous hais¹

Le passage est rythmé par l'alternance des propositions relatives introduites par « où », qui développent le vers et la thématique de l'industrialisation à travers l'« acier neuf », le « béton vivace », les « plaques » et la « rouille ». Césaire évoque ici les cyclones d'automne qui dévastent l'île et répandent les déchets de la colonisation européenne. Ainsi la « tourte » peut désigner par sa forme ronde celle du cyclone tropical, par le complément du nom « de l'effroyable automne » (saison des cyclones à la Martinique) ; mais aussi l'île elle-même, personnifiée par « les grandes joues solaires » qui contrastent avec le champ lexical de la blessure : l'adjectif « sanieuse » désignant le mélange de pus et de sang qui sort de la blessure, et le substantif féminin « balafre », déchirure sanglante qui illustre la propre déchirure de l'île envahie par la violence des colonisateurs. Ainsi, l'accumulation des éléments naturels (« l'air », « l'eau ») salis par l'industrie coloniale trouve son point culminant dans le vers final : « je vous hais », désignant par métonymie, à travers l'acier, les colonisateurs eux-mêmes. La forme du texte, irrégulière, rejoint le mouvement du cyclone, de cette « tourte » dont le mot, prosaïque et relevant du champ culinaire, contraste avec l'interjection lyrique « ô ». De plus, le rejet au vers suivant du complément « d'allégresse mauvaise » met en avant le caractère oxymorique du syntagme, et témoigne d'un recours assumé au débordement du cadre de la syntaxe.

Cette liberté métrique fait du *Cahier d'un retour au pays natal* un poème unique, où le vers, comme la syntaxe, se libère des règles classiques et explore les formes de la poésie. Le rythme irrégulier qui s'en dégage suggère une œuvre en perpétuelle construction qui, comme son auteur, cherche son identité. C'est bien le titre, « Cahier », qui préfigure la forme du poème de Césaire. Comme un cahier où l'auteur aurait noté ses pensées dans un désordre involontaire, le poème semble se construire au gré des voyages de l'auteur, ici le retour au pays natal.

Or, ce retour n'est pas seulement poétique. Comme on le voit dans le dernier extrait analysé, il prend des accents révoltés et colériques face à la politique mise en place sur le pays natal et se rapproche ainsi du *Discours sur le colonialisme*.

¹ *Ibid.*, p. 32.

2.3. **Forme et politique**

2.3.1. **Forme et désordre de la phrase**

Les deux œuvres, cantonnées chacune dans une forme spécifique, se plient aux règles – mais y a-t-il vraiment des règles pour le *Cahier* ? – que leur imposent d'un côté la forme du discours rhétorique, et de l'autre la forme poétique. Deux épithètes qui illustrent deux genres différents et qui font appel à des règles de construction et d'organisation radicalement dissemblables. Pourquoi, dans ce cas, élire deux formes différentes pour dénoncer la même chose ?

Dans *Une route infatigable*, Henri Scepti interroge la forme, non pas du poème, mais du cahier, « dans sa faculté essentielle à faire que l'œuvre ne soit pas "faite" mais qu'elle se "fasse sous nos yeux"¹ ». Ainsi, là où la lecture du *Cahier* semble participer à sa propre création, le *Discours*, lui, semble déjà organisé et façonné en vue de la parole oratoire. En s'émancipant des formes canoniques de la tradition littéraire, Césaire compose ce que j'appellerais une « mosaïque de fragments poétiques » qui font de l'œuvre un genre nouveau, dont la langue se plie et se replie sur elle-même pour se retrouver. Affranchi *a priori* de toute contrainte formelle, le *Cahier*, support de ce qui peut s'écrire au fil de la pensée, semble favoriser non pas un type d'écriture propre, mais une multitude de formes d'écriture qui peuvent se mêler et créer une œuvre disparate. Le *Cahier* devient un espace discursif spécifique puisque à une syntaxe ordonnée se mêle une syntaxe qui semble déconstruite, mise à mal par la volonté du poète de briser les règles du langage ; un espace où les langues se mêlent pour tenter de trouver une nouvelle langue. Ainsi dans le passage suivant :

Des mots ?
Ah oui, des mots !
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.
Mais ah ! la rauque contrebande
de mon rire
Ah ! mon trésor de salpêtre !
Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la
démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace²

¹ Aurélie Foglia et Laurent Zimmermann (dir.) « *Une route infatigable* »..., *op. cit.*

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 27.

Les mots, qui dans une réflexion autonymique parlent du langage lui-même (« Des mots ? Ah oui, des mots ! ») sont d'autant plus importants qu'ils semblent avoir été jetés pêle-mêle sur l'espace blanc de la feuille. La forme du *Cahier* appelle jusque dans la forme des phrases un désordre volontaire, comme dans la phrase « Bouche de l'ordre ton nom ? » où la syntaxe, de surcroît dans une phrase interrogative, est démembrée, justement parce que l'important est ici de *nommer*, avant d'ordonner. Le langage se veut performatif : « je te sacre vent du soir », « je t'appelle pétition de la pierre », et la « raison » n'a pas de poids face au pouvoir des mots.

2.3.2. Forme de la raison

Cette raison, c'est pourtant celle du *Discours sur le colonialisme*, celle qui organise le discours, le met en place, dans un but totalement différent puisqu'il s'agit de convaincre le lecteur. Par la forme, l'auteur recherche le souci de bien dire dans une volonté de compréhension et de beauté du discours. En tant que *technè*, l'art du discours se fait par l'association de mots dont le but est d'organiser la pensée et le raisonnement logique. Ainsi, dans le passage suivant, se joue une mise en abyme de la pensée dans la pensée : cette dernière semble parler d'elle-même à travers une organisation de la phrase typique de la rhétorique césairienne :

Cela revient à dire que l'essentiel est ici de voir clair, de penser clair, entendre dangereusement, de répondre clair à l'innocente question initiale : qu'est-ce en son principe que la colonisation ? De convenir de ce qu'elle n'est point ; ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni élargissement de *Dieu*, ni extension du *Droit* ; d'admettre une fois pour toutes, sans volonté de broncher aux conséquences, que le geste décisif est ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec, derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagonistes.¹

La proposition interrogative introduite par les deux points (« qu'est-ce en son principe que la colonisation ? »), mène à l'assertion de la deuxième phrase, organisée selon deux mouvements : le premier, caractérisé par la négation, est rythmé par l'énumération des réponses négatives, dans un rejet de la définition de la colonisation que donnait le gouvernement (« ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance... ») ; le deuxième vient contrebalancer

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 9.

cette réponse négative en apportant une réponse positive (« d'admettre une fois pour toutes, [...] que... ») à la question qui tente de définir ce qui était pourtant présenté comme une chose bénéfique – la colonisation. Les rapports se renversent et Césaire, par cette phrase aux allures périodiques, tente de montrer la véritable nature de la colonisation. De fait, la modalité interrogative, qui introduit le paragraphe et permet de lier, par le démonstratif anaphorique « Cela », les raisonnements entre eux, pose d'emblée le ton du *Discours*, qui interroge et remet en question afin de révéler une réalité bafouée et trop souvent cachée. La portée rhétorique de l'interrogation, au sens où elle capte l'attention du lecteur et donne du mouvement au texte, permet d'introduire le *Discours* – puisque ce passage se situe dans l'exorde – en posant les bases définitionnelles de ce qui constitue le cœur du sujet.

Contrairement au *Cahier*, où les formes se mélangent et où la syntaxe se brouille, le *Discours* semble être l'espace de la pensée organisée, où le langage se met au service de la logique et où le rythme, quoique effréné, est cadencé par la ponctuation et ordonne le raisonnement. Le *Discours* construit, là où le *Cahier* semble déconstruire. Aussi la forme est-elle primordiale pour comprendre la visée de chaque œuvre : si le *Cahier* déstructure la langue pour mettre en avant le pouvoir des mots, le *Discours* semble soumettre les mots à la pensée afin de *convaincre*. Chaque œuvre semble donc appeler un style propre en fonction de sa forme. Or, le style passe aussi par l'expression de soi. Le *Cahier*, poème épique, semble rejoindre par sa forme poétique l'expression lyrique du « je », là où le *Discours* touche davantage par son genre discursif au registre polémique. Dès lors, comment chaque œuvre témoigne-t-elle d'une expression du « je » qui lui est propre ? Cette expression est-elle conditionnée par la forme de l'œuvre ?

3. Lyrisme et rhétorique

3.1. Un « je » pluriel

Selon sa définition, le lyrisme est une « tendance poétique, et plus généralement artistique, privilégiant l'expression plus ou moins vive de la subjectivité ou de thèmes existentiels dans des formes exploitant les ressources du moyen d'expression utilisé par l'artiste (langage, peinture, etc.)¹ ». L'expression de la subjectivité, dans le *Cahier*, est visible mais pas évidente. En effet, la mention de la « foule » et la présence du pronom « nous » en font un chant collectif, épique, qui rejoint l'expression du « je » – ou peut-

¹ *Trésor de la langue française*, T.L.F.

être est-ce le « je » qui rejoint l'expression du « nous ». Quoi qu'il en soit, le chant poétique met en scène une voix – ou une pluralité de voix –, une expression qui semble partir des sentiments les plus profonds du poète, afin de renouer avec le monde extérieur.

Le sujet lyrique, à cette fin, est universalisable et donc non identifiable à partir de données biographiques. Le « retour au pays natal » devient ainsi un retour sur le sujet lui-même, retour sur ses terres, sur son passé, sur son histoire, pour *exprimer* – au sens étymologique du terme – son être vers le monde, dans une maïeutique à la fois personnelle et individuelle. Cette universalisation du sujet permet l'expression d'une multitude de voix, notamment celle des victimes de la colonisation. Dans cette identification au peuple martyr, Césaire se fait le porte-parole d'un peuple bafoué et muet :

Et je lui dirais encore :
« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix,
la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. »¹

Le discours direct est ici parole poétique qui rejoint le « je » lyrique dans une expression prophétique à travers le futur du verbe « sera », et le parallélisme de construction superposant la « bouche » et la « voix », éléments fondamentaux de la parole lyrique, dans une opposition syntaxique entre le syntagme assertif « Ma bouche » et la proposition relative négative « qui n'ont point de bouche ». L'absence de l'un fait la présence de l'autre, comme le « je » crée la présence de tous les absents, présents à travers la voix poétique :

Je force la membrane vitelline qui me sépare de moi-même,
Je force les grandes eaux qui me ceignent de sang
C'est moi rien que moi qui arrête ma place sur le dernier train de la dernière
vague du dernier raz-de-marée
C'est moi rien que moi
qui prends langue avec la dernière angoisse
C'est moi oh, rien que moi
qui m'assure au chalumeau
les première gouttes du lait virginal !²

Ce passage fait figure de la naissance du « moi ». Grammaticalement, le sujet naît à travers le présentatif « c'est », qui semble extraire le « moi » du monde par la

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 22.

² *Ibid.*, p. 34.

construction clivée « *c'est moi [...] qui* ». La répétition de la formule « C'est moi rien que moi », et du pronom emphatique « moi », non seulement dans un même vers mais d'un vers à l'autre, fait montre d'un lyrisme en apparence individuel et personnel, exprimant une naissance de « l'être-au-monde¹ » propre au « je » énonciatif. Mais derrière ce « je » se cache une volonté d'exprimer la naissance d'une communauté, puisqu'il n'est pas individualisé ni nommé, mais rendu universel. L'isotopie du liquide (« les grandes eaux », « dernière vague », « dernier raz-de-marée », « lait virginal ») métaphorisant la pluralité d'une masse, ainsi que le point d'exclamation final, font entendre d'un même élan, derrière ce « moi », *les voix* de ce peuple révolté, dont le poète se fait le porte-parole. Ainsi, le *Cahier* met en scène un lyrisme à la fois personnel et collectif, dans un mélange de chants et de cris poétiques.

3.2. Le « je » de l'autorité

Dans le *Discours*, en revanche, se met en place un enjeu totalement différent. Le discours politique tente de rejoindre l'objectivité dans ses arguments, en exprimant non pas des sentiments personnels mais des arguments fondés sur la raison. Les faits sont énumérés et appuyés par les citations des colonialistes, comme lors d'un procès où Césaire accuserait ses opposants :

Et dans cet ordre d'idées, je cite, à titre d'exemples (pris à dessein dans des disciplines très différentes) :

- De Gourou, son livre : *Les pays tropicaux*, où, parmi des vues justes, la thèse fondamentale s'exprime partiale, irrecevable, qu'il n'y a jamais eu de grande civilisation tropicale, qu'il n'y a eu de civilisation grande que de climat tempéré, que dans tout pays tropical, le germe de la civilisation vient et ne peut venir que d'un ailleurs extra-tropical [...].
- Du R.P. Tempels, missionnaire et belge, sa philosophie bantoue vaseuse et méphitique à souhait [...].
- Des historiens ou des romanciers de la civilisation (c'est tout un), non de tel ou tel, de tous ou presque, leur fausse objectivité, leur chauvinisme, leur racisme sournois [...].
- Les psychologues, sociologues, etc., leurs vues sur le « primitivisme », leurs investigations dirigées, leurs généralisations intéressées [...].²

Pas de « je » ici excepté un « je cite » emblématique d'une parole authentique et exacte, loin de tout lyrisme poétique. La disposition du texte sous forme de liste laisse davantage penser à une liste de personnes condamnables, preuve à l'appui de leurs méfaits, et crée une accumulation portée par un rythme polémique qui repose sur la

¹ Expression d'Heidegger.

² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 39-40.

formule « je cite », doigt pointeur et accusateur. À la différence du *Cahier*, l'expression ne part pas du plus profond de soi mais est conduite par la raison et la logique, *logos* du discours politique. En citant le savoir véhiculé par l'autre, Césaire déploie une stratégie de la déconstruction. L'expression part donc d'un savoir extérieur pour converger vers le « je » de l'orateur.

Ce « je » n'est donc en aucun cas un « je » lyrique. Le pronom désigne l'orateur, celui qui parle, celui qui accuse. À cet effet, et parce que le texte est un discours, le « je » est essentiellement lié à des verbes de parole : « je dis que » (p. 10), « j'ai beaucoup parlé de », « je veux dire » (p. 14), « je pense que » (p. 20), « je parle de » (p. 23), « j'ai ajouté que » (p. 27), « je répète que » (p. 30), etc. Pensée et parole sont portées par une instance qui sert avant tout à amener les arguments politiques et à asseoir une certaine autorité sur le discours. De fait, le « je » participe à la construction de l'*ethos* de l'orateur : syntaxiquement, il est en position de sujet, ce qui concourt à renforcer l'autorité de la parole ; sémantiquement, les verbes de parole construisent et façonnent le discours autour du locuteur.

De fait, la veine lyrique qui caractérise le *Cahier d'un retour au pays natal*, qui en fait, selon André Breton, « le plus grand monument lyrique de son temps¹ », semble moins marquée dans le *Discours sur le colonialisme* d'un premier point de vue. Les deux œuvres, dans leur originalité et leur authenticité, parcourent le verbe sur deux chemins différents, exaltant chacune à leur manière l'écriture du poète d'un côté, de l'orateur de l'autre. L'enjeu est de convaincre le lecteur par deux moyens distincts : le lyrisme et la rhétorique, l'art poétique d'un côté, et l'art oratoire de l'autre. Dès lors, ces faits d'écriture interrogent le *style* du texte et permettent, au-delà de la forme, de poser la question de la construction du texte lui-même.

¹ André Breton, « Un grand poète noir », Préface à l'édition de 1947, dans Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 2017, p. 81.

CHAPITRE 5 L'ÉCRITURE CESAIRIENNE PAR LE STYLE

Le style, du latin *stilus*, désigne à l'origine la tige végétale, le poinçon, et, par extension, le stylet qui servait à écrire sur les tablettes antiques. Le mot a été rapproché du terme grec *stylos*, désignant la colonne ou le pilier, et le *i* a ainsi été remplacé par un *y*. Ce qui désignait dans l'antiquité l'ancêtre de notre stylo a par métonymie désigné la manière d'écrire, expression dans laquelle on retrouve l'étymologie de « manière », *manus*, rappelant les mouvements que la main fait quand elle écrit. Au Moyen-Âge et à l'époque classique, le mot garde cette acception et s'étend au domaine de la *praxis* en désignant une manière personnelle d'agir¹. Le terme glisse vers une acception plus intime lorsque Buffon prononce devant l'Académie française en 1753 la célèbre formule : « Le style est l'homme même² ». Le style devient cette manière qu'a l'écriture de présenter l'homme, et par conséquent cette manière qu'a l'homme lui-même de se présenter à travers son écriture. Au XXe siècle, le mot « style » a donné celui de « stylistique », désignant l'étude scientifique du style, ses procédés et ses effets. Avec Charles Bally, Léo Spitzer, et les grands stylisticiens du XXe siècle, naît l'idée qu'il y aurait une sorte de marque d'écriture qui serait une manière d'« être au monde ».

En littérature, le style désigne la manière dont l'écriture prend forme, dont le texte est composé, à travers des moyens d'expression, des procédés d'écriture et des figures de style qui façonnent la plume de chaque auteur. C'est ce qui permet de voir dans le style non pas un savoir-faire, mais une conception du monde propre à chacun. Il n'y aurait dès lors non pas un style mais *des* styles, qui nous offriraient à nous, lecteurs, différentes fenêtres sur le monde. C'est ce que Proust théorise dans *Le Temps retrouvé* quand il écrit : « [...] le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision³ ».

Chez Césaire, le style semble bien être une question de vision, puisque le même sujet, à savoir la colonisation, est abordée à travers deux styles différents, selon que l'on se trouve dans le *Cahier d'un retour au pays natal* ou dans le *Discours sur le colonialisme*. En effet, si la forme des deux œuvres est le premier critère de

¹ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 3, Le Robert, 2020, p. 3664.

² La formule a été modifiée en « Le style, c'est l'homme ». Dans « "Le style est l'homme même". Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », dans *Romantisme* 2010/2, n° 148, p. 65, Jacques Dürrenmatt montre comment Harald Weinrich explique la modification traditionnelle de la phrase en « Le style, c'est l'homme » par la volonté de rendre sensible hors contexte la « mise en relief avec emphase » exprimée par le « même ».

³ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.

différenciation qui saute aux yeux, le style permet de souligner les différents mouvements d'écriture de chaque œuvre. Ainsi dans le *Cahier*, la phrase déborde le cadre attendu de la phrase ; elle semble s'étendre, gonfler, se multiplier à travers les nombreuses répétitions qui parsèment le poème, comme pour sortir du territoire occidental afin d'entrer dans celui du « sauvage », plus déstructuré, plus libre, plus musical aussi. La limite entre le *Cahier* d'un côté et le *Discours* de l'autre, dont les phrases paraissent davantage respecter les règles du langage et l'ordre des mots – primordial dans la rhétorique –, semble ici être tracée à l'encre indélébile. Alors, qu'en est-il vraiment et comment analyser deux styles *a priori* si différents ?

1. Le figures de répétition

1.1. L'anaphore

Bernard Dupriez, dans le *Gradus*, définit l'anaphore comme la « répétition du même mot en tête de phrase ou de membre de phrase¹ ». Définition simple qui permet d'entendre la répétition dans l'étymologie même du mot : *ana-phoros*, et l'idée de « porter à nouveau ». L'anaphore est une figure de construction qui permet de structurer le texte autour d'un mot ou d'un groupe de mot mis en avant par la répétition. Dans la poésie comme dans la rhétorique, cette figure est centrale pour faire entendre à la fois la puissance du signifié et du signifiant des mots.

Dans le *Cahier*, souvent agencée sous forme de liste, l'anaphore allonge la phrase de manière démesurée et semble l'étirer sur la page :

La mort décrit un cercle brillant au-dessus de cet homme
la mort étoile doucement au-dessus de sa tête
la mort souffle, folle, dans la cannaie mûre de ses bras
la mort galope dans la prison comme un cheval blanc
la mort luit dans l'ombre comme des yeux de chat
la mort hoquette comme l'eau sous les Cayes
la mort est un oiseau blessé
la mort décroît
la mort vacille
la mort est un patyura ombrageux
la mort expire dans une blanche mare de silence.²

La disposition typographique du texte dessine le mouvement de la phrase : le vers, d'abord long, se réduit petit à petit pour ne former plus que le schéma GN + verbe,

¹ Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 10/18, 2003, p. 48.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 26

« la mort décroît ». Ainsi, la forme du texte rejoint son sens, la phrase décroît à l'image de la mort. La répétition, onze fois, du GN « la mort » est mise en exergue par le retour à la ligne qui laisse entendre l'obsession angoissante que provoque cette mort. Elle crée au début un rythme lent, renforcé par les comparaisons qui incarnent paradoxalement la vie et le mouvement : « comme un cheval blanc », « comme des yeux de chat », « comme l'eau sous les Cayes », mais qui contrastent avec les substantifs qui les précèdent : « cannaie¹ », « prison », « ombre », « blessé ». D'abord personnifiée par le vers « la mort souffle, folle, dans la cannaie mûre de ses bras », la mort est ensuite animalisée par les comparaisons et par la métaphore « la mort est un oiseau blessé », créant un entrelacement d'images contrastées qui laissent voir la nature paradoxale de la mort. Les verbes de mouvement (« souffle », « galope », « hoquette », « décroît », « vacille », « expire ») amènent une progression, à l'image de la taille des vers qui se réduit.

Or, ce chant mortuaire devient combat dans le *Discours sur le colonialisme*. La répétition se mue en figure de rhétorique pour accentuer la puissance oratoire du discours. À ce titre, ce n'est pas la répétition d'un même mot, comme dans le *Cahier*, qui est effective, mais la succession des anaphores qui, d'un mot à l'autre, d'une tournure de phrase à une autre, crée des effets d'échos dans le texte :

Pour ma part, je fais l'apologie systématique des civilisations para-européennes.

Chaque jour qui passe, chaque déni de justice, chaque matraquage policier, chaque réclamation ouvrière noyée dans le sang, chaque scandale étouffé, chaque expédition punitive, chaque car de C.R.S., chaque policier et chaque milicien nous fait sentir le prix de nos vieilles sociétés.

C'étaient des sociétés communautaires, jamais de tous pour quelques-uns.

C'étaient des sociétés pas seulement anté-capitalistes, comme on l'a dit, mais aussi *anti-capitalistes*.

C'étaient des sociétés démocratiques, toujours.

C'étaient des sociétés coopératives, des sociétés fraternelles.

Je fais l'apologie systématique des sociétés détruites par l'impérialisme.²

Le passage, encadré par la répétition de la phrase « je fais l'apologie systématique », est construit sur une suite d'anaphores, celle de « chaque », en énumération, et celle de « C'étaient des sociétés », dont le retour à la ligne marque, comme dans le *Cahier*, l'insistance de la répétition. Mais ce retour à la ligne est davantage construction, organisation : il s'effectue à la fin de la phrase, créant ainsi une succession de parallélisme de construction, qui mettent la structure de la phrase en

¹ Cannaie : plantation de cannes à sucre qui rappelle l'esclavage.

² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, p. 25. En italique dans le texte.

avant ; là où dans le *Cahier*, elle soulignait davantage la structure du vers.

L'anaphore de « chaque » et l'énumération qui la renforce créent un rythme régulier, à l'image de la marche militaire des C.R.S. avançant dans le territoire. Chaque répétition est un martèlement qui se veut combat, repoussoir de l'ennemi. Les deux paragraphes se répondent dans une opposition entre les faits énumérés à connotation péjorative et les sociétés regroupées dans le pluriel du verbe attributif « c'étaient », dont les adjectifs, « communautaires », « démocratiques », « fraternelles », sonnent comme un regret. Du blâme du présent, on passe à l'éloge du passé, et la présence du « je », dans « je fais l'apologie systématique des sociétés détruites par l'impérialisme », conclut de manière cyclique le passage.

Mais l'étude de l'anaphore dans le *Cahier* et dans le *Discours* permet aussi de mettre en avant un parallèle qui n'est pas dénué d'intérêt, puisque l'anaphore d'une même locution semble se répéter d'une œuvre à l'autre. En effet, la locution « au bout de », présente dès le premier vers du *Cahier* dans le *leitmotiv* « Au bout du petit matin », se retrouve aussi dans le *Discours*. Analysons d'abord la manière dont elle est utilisée dans les premières pages du poème :

Au bout du petit matin, cette ville inerte et ses au-delà de lèpres, de consommation, de famines [...].

Au bout du petit matin, le morne oublié, oublieux de sauter.

Au bout du petit matin, le morne au sabot inquiet et docile – son sang impaludé met en déroute le soleil de ses pouls surchauffés.

Au bout du petit matin, l'incendie contenu du morne, comme un sanglot que l'on a bâillonné au bord de son éclatement sanguinaire, en quête d'une ignition qui se dérobe et se méconnaît.

Au bout du petit matin, le morne accroupi devant la boulimie aux aguets de foudres et de moulins, lentement vomissant ses fatigues d'hommes, le morne seul et son sang répandu, le morne et ses pansements d'ombre, le morne et ses rigoles de peur, le morne et ses grandes mains de vent.

Au bout du petit matin, le morne famélique et nul ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi le suicidé s'est étouffé avec complicité de son hypoglosse en retournant sa langue pour l'avalier [...].¹

L'anaphore de « Au bout du petit matin » est oxymorique en cela qu'elle conjoint les promesses de l'aube (« petit matin ») et la locution « au bout de » qui connote l'exténuation, l'usure, l'aboutissement d'un long processus de souffrances endurées, arrivées à un point de rupture, à partir duquel jaillit le cri poétique et le soulèvement

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 10-11.

politique des peuples colonisés. La répétition scande le poème dès son ouverture et rappelle le retour – *versus* – propre à la poésie. À partir du deuxième paragraphe s'ajoute le groupe nominal « le morne », qui désigne d'un point de vue sémantique une petite montagne de forme arrondie présente aux Antilles et matérialise ici la colère poétique. Les syntagmes associés au GN « le morne » s'allongent au fur et à mesure de l'avancée dans le texte, allant du simple participe passé, « oublié », accentué par la dérivation « oublieux de sauter », au complément du nom (« au sabot inquiet et docile »), allongé par une incise, et à la transposition du morne sujet en morne complément du nom (« l'incendie contenu du morne »), renforcé par une proposition subordonnée circonstancielle de comparaison (« comme un sanglot... ») et le groupe « une ignition qui se dérobe et se méconnaît ». Au paragraphe suivant, l'énumération anaphorique « le morne seul et son sang répandu, le morne et ses pansements d'ombre, le morne et ses rigoles de peur, le morne et ses grandes mains de vent » scande, dans un rythme régulier, la colère lancinante du poète. Le texte se construit ainsi sur un crescendo qui se régénère de virgule en virgule et qui donne l'impression de pouvoir se poursuivre indéfiniment. Tel un refrain, il renoue avec la dimension incantatoire du chant et la force du charme (*carmen*).

Dans le *Discours sur le colonialisme*, la même locution est répétée avec la même régularité :

Qu'on le veuille ou non : au bout du cul-de-sac Europe, je veux dire l'Europe d'Adenauer, de Schuman, Bidault et quelques autres, il y a Hitler. Au bout du capitalisme, désireux de survivre, il y a Hitler. Au bout de l'humanisme formel et du renoncement philosophique, il y a Hitler.¹

D'une œuvre à l'autre, la locution « au bout de » revêt l'habit rhétorique pour dénoncer la transformation de l'Europe après Hitler. La comparaison avec le nazisme se prolonge dans cette position radicale d'assimilation du capitalisme naissant à Hitler lui-même, comparant l'homme politique européen de manière générale au dictateur nazi. L'anaphore permet ici de dire directement la violence d'un siècle dans une analogie osée et provocatrice, dont le but est de choquer et de réveiller les consciences. L'aspect daté de cette provocation qui défie l'Histoire peut paraître désuète pour un lecteur de 2021, mais cette comparaison du colonialisme au nazisme fait encore débat aujourd'hui², alors même que le nom d'Hitler charrie la violence et l'inhumanité d'une guerre sans merci.

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 14.

² Voir à ce sujet Gilles Manceron, « Des "crimes contre l'humanité ?" », dans *Marianne et les colonies : une introduction à l'histoire coloniale de la France*, Paris : La Découverte, 2003, p. 294.

Le procédé d'insistance est ici caractérisé par un parallélisme de construction avec le schéma : *locution* « *au bout de* » + *GN* + *présentatif* « *il y a* ». Ce présentatif exprime l'existence et, ici, la perpétuation d'une violence incarnée par un homme dont les actes se greffent sur ceux des colonisateurs capitalistes. La modalisation par le syntagme verbal « je veux dire », accentue le décalage entre une idée ancrée et valorisée dans les esprits, (« l'Europe d'Adenauer, de Schuman, Bidault et quelques autres », hommes incarnant la création d'une union européenne basée sur un ensemble de valeurs) et le simple nom de celui qui a détruit l'Europe, établissant un parallèle onomastique choquant pour l'auditoire du XXe siècle. L'anaphore, qui dans le passage du *Cahier* est répétée sans limite, est ici le moyen de marteler le texte dans un rythme ternaire.

Cette répétition dans le *Discours*, qui se retrouve dans une même œuvre et d'une œuvre à l'autre, peut être envisagée comme un des stylèmes de Césaire, dans la mesure où elle permet de faire résonner les échos de son écriture. « Au bout de », c'est à la fois le commencement syntaxique de la phrase et son aboutissement sémantique. La locution crée une sorte d'esthétique de l'extrémité, à la fois spatiale et temporelle, qui semble dire dans un même temps la cause et la conséquence, et qui figure le chemin d'un raisonnement logique ne pouvant amener qu'à l'aboutissement de l'idée. La locution n'apparaît d'ailleurs dans l'œuvre que répétée par anaphore, et montre par là le pouvoir presque invocatoire de la répétition.

1.2. L'anadiplose

Figure de répétition, l'anadiplose est la reprise d'un mot ou d'un groupe de mots à la fin d'une phrase ou d'un segment de phrase repris au segment suivant. Élément de liaison, elle permet de créer un effet d'écho sonore et visuel entre deux phrases puisqu'elle crée le lien entre un syntagme qui finit et un autre qui commence. La figure de l'anadiplose représente dans le *Cahier* un nouvel élan, lyrique et rythmique, qui semble se jeter vers un idéal poétique, tandis que dans le *Discours*, elle donne un effet conclusif et fait avancer la logique du raisonnement en liant les arguments entre eux.

Ainsi, le passage suivant du *Cahier*, constitué de plusieurs types de répétitions, rend compte du souffle inépuisable de la phrase poétique :

De nouveau cette vie clopinante devant moi, non pas cette vie, cette mort,
cette mort sans sens ni pitié, cette mort où la grandeur piteusement échoue,
l'éclatante petitesse de cette mort, cette mort qui clopine de petitesse en
petitesse [...]¹

La répétition crée ici un effet d'omniprésence de la mort dans cette superposition de l'anaphore et de l'anadiplose. Césaire mélange les figures poétiques pour témoigner de la révolte du poète face à la misère de son pays natal. L'anadiplose engendre un brouillage du rythme et laisse entendre le dérèglement que provoque cette mort, de même que l'épanorthose « non pas cette vie, cette mort », assimile la vie des Antilles à la mort et brouille les frontières entre les deux mondes. L'on retrouve cette anadiplose à la fin du poème, dans un passage où la répétition est significative de la révolte du poète :

Et elle est debout la négaille

la négaille assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout sous le soleil
debout dans le sang²

Le passage est marqué par deux anadiploses, « la négaille / la négaille assise » et « debout / debout dans la cale », dans une dualité qui assimile syntaxiquement le peuple noir à cette position représentative de la révolte. La première anadiplose crée un chiasme : « debout la négaille / la négaille assise », et marque l'opposition entre les deux adjectifs, représentatifs d'un temps présent (« debout ») et d'un temps passé (« assise »). Le blanc typographique renforce cette opposition, comme pour signifier une limite temporelle. La deuxième anadiplose crée un nouvel élan poétique, un nouveau souffle lyrique dans cette énumération anaphorique de l'adjectif « debout ». Cette même anadiplose est répétée quelques vers plus loin dans le poème :

et la voici :
plus inattendument debout
debout dans les cordages
debout à la barre
debout à la boussole
debout à la carte
debout sous les étoiles³

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 22-23.

² *Ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 62.

L'isotopie maritime du négrier se poursuit et souligne l'opposition entre l'adjectif « debout » et tout ce qui symbolise le transport des esclaves censés être assis, soumis. La répétition de la même anadiplose, renforcée par le comparatif « plus inattendument debout », crée un parallèle, une réduplication de la révolte qui se retrouve à la fois dans le martèlement de l'anaphore de « debout », anaphore renforcée par le retour à la ligne, et dans la répétition des deux passages, qui crée un rythme binaire dans le poème.

Dans le *Discours sur le colonialisme*, en revanche, l'anadiplose ne fait pas figure d'un nouveau souffle lyrique mais d'un nouveau souffle argumentatif permettant de mieux détruire la parole de l'autre. Elle est l'occasion pour l'auteur de mettre l'accent sur un mot en particulier, de faire entendre ce mot à l'auditoire pour marquer la mémoire, et elle permet d'ajouter une nouvelle idée au raisonnement. En parlant du racisme des hommes de l'Assemblée nationale, dont il cite les noms – Bidault, Teitgen, Moutet, Floret¹ – Césaire écrit :

Je lui sais presque gré de s'exprimer et de paraître au grand jour, signe.
Signe que l'intrépide classe qui monta jadis à l'assaut des Bastilles a les jarrets
coupés. Signe qu'elle se sent mortelle. Signe qu'elle se sent cadavre.²

Le mot « signe » est dès le début mis en exergue par la juxtaposition et le rejet en fin de phrase. L'anadiplose renforce cette mise en exergue et permet d'attirer l'attention sur ce que le racisme a de latent, sur ce qui *paraît* dans cette attitude de l'exécration de l'autre, mais aussi preuve, dans tout ce que le signe a de *signus*, de marqué visuellement. Le racisme, en se révélant « au grand jour », à l'Assemblée Nationale elle-même³, fait montre – ou *monstre* – de la peur de l'autre dans cette appellation de « sauvage⁴ ». Si la classe bourgeoise, qui coupa jadis la tête à Louis XVI, se sent « mortelle », c'est parce qu'elle sait qu'elle pourrait à tout moment se voir couper sa propre tête par les opprimés du système.

Stylistiquement, l'anadiplose est doublée d'une anaphore qui crée un rythme ternaire et une gradation dans les métaphores : « les jarrets coupés », « mortelle », « cadavre ». Moyen d'élaborer une progression dans le discours qui, par ses images, déconstruit la valorisation de la classe bourgeoise.

Dans la même idée, Césaire poursuit en convoquant l'ironie pour se moquer de la

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 30. Pour l'identification de ces noms, voir *infra*, notes, p. 142.

² *Ibid.*, p. 32.

³ Voir *Discours sur le colonialisme*, p. 30 : « Et, si on veut des témoignages, de telle scène d'hystérie anthropophagique à laquelle il m'a été donné d'assister à l'Assemblée Nationale française. ».

⁴ *Ibid.*, p. 32.

classe bourgeoise. Dans une image parlante et drôle, il utilise l'anadiplose qui vient déconstruire ironiquement le cliché occidental selon lequel l'homme noir serait un « sauvage » :

« Civilisés jusqu'à la moelle des os ! L'idée du nègre barbare est une invention européenne. »

Le petit bourgeois ne veut plus rien entendre. D'un battement d'oreilles, il chasse l'idée.

L'idée, la mouche importune.¹

Césaire reprend les mots de la citation – citation de Frobénius, ethnologue allemand – pour les exploiter dans son discours. L'utilisation de l'article défini « l' » crée une généralisation du mot « idée », et la répétition dans l'anadiplose « l'idée. // L'idée, la mouche importune » crée une ironie mordante à l'égard du « petit bourgeois », dont l'adjectif « petit » établit le regard condescendant de l'orateur. Césaire se moque du bourgeois influençable et influencé, enfermé dans ses carcans d'idéaux et de pensées dans lesquels pas même une mouche ne pourrait entrer. La métaphore de « la mouche importune », à laquelle « l'idée » est associée par la simple juxtaposition de la virgule, crée une image drôle et moqueuse, qui peut frapper l'esprit de l'auditoire. L'anadiplose crée ainsi un effet de ricochet entre les deux phrases, simple et direct.

1.3. La dérivation

La dérivation, figure de répétition qui consiste, comme son nom l'indique, à faire dériver le même mot d'une classe grammaticale à une autre, permet de mettre l'accent sur les phonèmes d'un même mot. La dérivation est un moyen de jouer sur les échos sonores et de mettre en avant la musicalité des mots, tout en insistant sur une idée en particulier. Ainsi, on peut voir dans le passage suivant du *Discours* toute l'importance mise sur le mot « colonial » :

Ils prouvent que la colonisation, je le répète, déshumanise l'homme même le plus civilisé ; l'action coloniale, l'entreprise coloniale, la conquête coloniale, fondée sur le mépris de l'homme indigène et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend ; que le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête*. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler.²

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 21. En italique dans le texte.

La dérivation, dans ce passage, met l'accent sur le mot central du *Discours*, compris dans le titre lui-même : le colonialisme. Venant de la même racine, « colonie », du latin *colere*, « cultiver », les mots répétés (« colonisation », « coloniale », « colonisateur ») donnent au discours une énergie et une vitalité propres à l'argumentation qui marque l'obsession rhétorique de Césaire. Le rythme ternaire « l'action coloniale, l'entreprise coloniale, la conquête coloniale » accentue la répétition : la visée oratoire se veut insistante, dans une volonté de pointer du doigt ce que Césaire considère comme le problème majeur de l'Europe du XXe siècle.

Ce problème majeur, le *Cahier* l'exprime de manière tout à fait différente. À travers la dérivation, le but n'est pas de fixer l'attention sur une idée mais de faire entendre la répétition des sons d'un mot, dans une sorte de jeu musical propre à la poésie. Ainsi dans le passage suivant :

Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul ; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge profond d'ombre et d'orgueil, dans cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette.¹

La dérivation du mot « cri » en adjectif, substantif et verbe crée une harmonie imitative dans le roulement incessant du *-r*. La dérivation suffixale du terme « criarde », dont le suffixe « arde » connote la péjoration, fait répéter à l'intérieur du mot le son *-r* et plonge le lecteur dans une atmosphère sonore grinçante. Le son se répète dans l'adjectif « vrai » (« vrai cri ») et met en avant le sens de l'ouïe, d'un point de vue à la fois sémantique, avec l'infinitif « entendre crier », et métalinguistique, avec l'allitération en *-r*. La figure de la dérivation renforce donc l'isotopie du cri pourtant absent (« passée à côté de son cri »), mais c'est par la répétition des sonorités que le texte parvient à faire entendre ce cri absent, comme le montre l'énumération de la fin du paragraphe : « de faim, de misère, de révolte, de haine », dont le rythme quaternaire martèle la phrase.

2. Les figures d'opposition

Les deux textes en question charrient une opposition sémantique forte, puisque l'auteur se place d'emblée *contre* un opposant : le colonialiste. S'ils le font de manière différente, ces textes sont tous deux combats ; combats contre des idées, contre les

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 9.

hommes qui ont porté ces idées ; mais aussi combat *pour* les peuples colonisés et les civilisations humiliées. Aussi l'oxymore, le chiasme et l'antithèse sont-ils emblématiques de ce combat qui se joue dans les deux œuvres.

2.1. L'oxymore

L'oxymore, « ingénieuse alliance de mots contradictoires¹ », fait naître entre les mots une relation antinomique qui renforce l'effet poétique. Dans le *Discours* comme dans le *Cahier*, il prend la forme d'un syntagme nominal (*nom + adjectif*, lequel peut être antéposé ou postposé au nom) ou adjectival (*adverbe + adjectif*).

Davantage présent dans le *Cahier*, l'oxymore illustre le pouvoir créatif des mots qui provoque la contradiction dans le langage poétique. Ainsi l'oxymore suivant : « son corps *lumineusement obscur* s'organise docilement au commencement du nombri² », rappelant le célèbre oxymore de Corneille « cette obscure clarté³ », décrit, par l'association de l'adverbe « lumineusement » et de l'adjectif « obscur », un corps de femme qui « semble faire la planche à la rivière Capot⁴ », et peut suggérer le contraste entre la peau noire, représentée par l'adjectif « obscur », et la lumière extérieure. Le contraste est saisissant et souligne l'importance de cette obscurité qui rappelle la négritude brandie telle une torche lumineuse par le poète antillais.

De même, dans les oxymores suivants, l'adjectif vient placer le nom dans une dualité contradictoire : « par-dessus bord mes *faussetés authentiques*⁵ », où l'oxymore témoigne de la nature contradictoire du poète ; « la *caresse rude* de la pagaie la vire⁶ », description poétique du combat entre la pirogue et la mer, où le mouvement des vagues semble mettre les mots en mouvement ; ou encore « c'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la nuit en son *immobile verrition* !⁷ », dernière phrase du *Cahier* où l'oxymore se fait clôture, clôture du poème et clôture de la phrase, dans ce mouvement immobile qu'est la verrition⁸, sorte de retournement de la langue qui crée

¹ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Hachette, p. 1387.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 11. C'est moi qui souligne.

³ Pierre Corneille, Acte IV, Scène 3, *Le Cid*, Gallimard, coll. Folio, 1999 : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles ».

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 44. C'est moi qui souligne.

⁶ *Ibid.*, p. 51. C'est moi qui souligne.

⁷ *Ibid.*, p. 65. C'est moi qui souligne.

⁸ Défini par Jean Anthelme Brillat-Savarin, dans *La Physiologie du goût*, *op. cit.*, p. 56-57 comme le mouvement que fait « la langue, se recourbant en dessus ou en dessous, [pour] ramasse[r] les portions qui peuvent rester dans le canal demi-circulaire formé par les lèvres et les gencives. » Cité dans René Hénane, *Glossaire...*, *op. cit.*, p. 139. Voir l'Introduction.

une nouvelle réalité poétique.

L'oxymore, figure d'opposition, est aussi image : il joue à la fois sur les mots et sur leur représentation. Dès lors, si l'oxymore se veut poétique dans le *Cahier* en faisant naître une nouvelle interprétation du monde, en tentant de saisir sa réalité contradictoire, elle a un usage beaucoup plus fonctionnel dans le *Discours*, puisqu'il sert la fonction conative du langage. En effet, Césaire utilise l'oxymore pour renforcer les effets ironiques de son discours, et tenter de modifier l'état d'esprit du lecteur. Bien que peu présent dans le *Discours*, l'oxymore contribue à appuyer l'argumentation et est illustré dans des expressions presque figées. Par exemple, dans la phrase suivante :

Oui ou non, ces faits sont-ils vrais ? Et les voluptés sadiques, les innombrables jouissances qui vous friselisent la carcasse de Loti quand il tient au bout de sa lorgnette d'officier un *bon massacre* d'Annamites¹ ?²

L'oxymore « bon massacre » vient renforcer l'ironie de l'image de la « carcasse » et du « bout de [la] lorgnette », sorte de révélation de la vérité, dans cet oxymore, de la cruauté des officiers français durant la colonisation, vérité qui semble s'offrir à travers la « lorgnette d'officier » qui devient métaphore de cette révélation faite aux yeux de tous. Ironie mordante, cruelle, comme un retour de bâton contre les colonialistes – un retour de *mots* – illustrant le combat politique et l'enjeu du discours. Ce passage est important dans le mouvement du texte car il vient juste après l'énumération des violences exécutées à l'encontre des peuples colonisés. C'est l'occasion pour Césaire de justifier la mention de ces faits passés :

Pour ma part, si j'ai rappelé quelques détails de ces hideuses boucheries, ce n'est point par *délectation morose*, c'est parce que je pense que ces têtes d'hommes [...], on ne s'en débarrassera pas à si bon compte.³

« Délectation morose ». L'expression, à l'origine religieuse, désigne la « complaisance avec laquelle on s'attarde à la représentation imaginaire d'une faute⁴ », et combine ainsi le nom « délectation », plaisir savouré, et l'adjectif « morose », synonyme de tristesse. Elle désigne ici le sadisme que pourrait avoir un orateur qui se complairait à énumérer ces « hideuses boucheries » par goût du sang et de la violence. L'oxymore vient créer un balancement dans la phrase, introduit par la négation « ce n'est

¹ Habitants de l'Annam, nom du protectorat chinois établi par la dynastie Tang sur une partie du territoire formant aujourd'hui le Viêt Nam.

² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 20. C'est moi qui souligne.

³ *Ibid.*, p. 20. C'est moi qui souligne.

⁴ *Trésor de la langue française*, T.L.F.

point » opposée au démonstratif élidé qui vient contrebalancer la négation : « c'est parce que », permettant la mise en relief d'une parole construite qui vient établir l'*ethos* de l'orateur en introduisant le « je » dans le discours, « c'est parce que *je* pense », et amener l'argument concernant l'avenir : « on ne s'en débarrassera pas à si bon compte ».

À cette opposition des mots répond l'opposition créée entre les groupes de mots dans la construction de la phrase : le chiasme.

2.2. Le chiasme

Le chiasme permet de créer une opposition symétrique dans la construction même de la phrase. Ainsi, les termes s'opposent sémantiquement et/ou grammaticalement dans un rythme généralement binaire qui renforce l'opposition. Dans le *Cahier*, le chiasme est souvent l'occasion de souligner une opposition forte entre deux noms ou deux pronoms. Elle met l'accent – au sens premier du terme – sur chaque mot en tant que parole vive.

Le chiasme rejoint l'oxymore pour créer une nouvelle réalité poétique fondée sur le contraste, mais il se fait aussi combat quand l'opposition se veut polémique : « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous !¹ ». Ici, l'organisation chiasmatisque des pronoms crée une opposition, voire un renversement, entre « vous », représentation des colonisateurs, et les deux formes du pronom de la première personne du singulier « moi » / « je », matérialisation de la parole du poète. Ce renversement, renforcée par la négation et le point d'exclamation, rend le chiasme d'autant plus important qu'il se veut politique. En effet, il prend place dans un passage de révolte du poème, où l'exclamation semble répondre à celle de la page précédente : « ASSEZ DE CE SCANDALE !² ».

Alors que le *Cahier* renvoie l'image d'un poème ensauvagé à la syntaxe volontairement disloquée, le chiasme fait apparaître une syntaxe relativement ordonnée, alliant poésie et politique. Mais elle est construite peut-être pour montrer le pouvoir des mots lorsqu'ils s'opposent, les livrer dans leur sens premier, en les mettant non pas au service de la pensée mais en les montrant dans leur entité propre, parce que le « vous » et le « je » désignent bien plus que de simples pronoms. Cet aspect politique du chiasme est central dans le *Discours sur le colonialisme*.

Ainsi, dans la phrase « J'ai dit – et c'est très différent – que l'Europe

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 33.

² *Ibid.*, p. 32. En lettres capitales dans le texte.

colonisatrice a été *l'abus moderne sur l'antique injustice*¹ », le schéma chiasmatique *nom - adjectif / adjectif - nom* crée un effet de double opposition : les deux adjectifs, « moderne » et « antique », s'opposent, et de manière symétrique les deux syntagmes « *nom - adjectif* » se répètent de manière inversée. La parole, introduite par le verbe « J'ai dit », se fait rhétorique et donne à l'opposition la force de l'idée : le chiasme construit l'idée en même temps qu'il construit la phrase, contribuant, dans le style de Césaire, à déconstruire les rumeurs qu'on a pu propager à son sujet (et qu'il introduit ainsi : « [...] il paraît que, dans certains milieux, l'on a feint de découvrir en moi un "ennemi de l'Europe" et un prophète du retour au passé *anté-européen*.² ») Dans un parallèle entre le passé et le présent, entre le « moderne » et « l'antique », Césaire rappelle qu'il prône non pas un retour à un quelconque passé féodal, mais qu'il existe selon lui une continuation entre l'inégalité d'un temps ancestral d'un côté et le racisme engendré par l'Europe capitaliste de l'autre.

Enfin, dénonçant la parole des Occidentaux se proclamant ethnographes du monde, Césaire écrit : « C'est l'Occident qui fait l'ethnographie des autres, non les autres qui font l'ethnographie de l'Occident.³ ». Le chiasme renforce l'idée d'une ethnographie eurocentrée : « l'Occident » est grammaticalement le sujet de la phrase, celui qui la déploie, la conditionne et, dans une triste ironie, témoigne de son omniprésence chez « les autres », c'est-à-dire le reste du monde colonisé. La répétition des termes, repris un à un dans une opposition symétrique, déploie une sorte de dépit ironique sur la phrase, par cette domination de l'Occident qui régit à la fois la phrase et le monde. À partir des paroles des colonialistes, Césaire ne peut que constater et révéler avec ironie la puissance écrasante d'une partie du monde sur les autres en utilisant ce présent à valeur de vérité générale qui assoit dans le texte même l'hégémonie de l'Occident.

Ainsi, le discours rhétorique donne lieu à une phrase construite autour d'oppositions marquées par le contraste entre les temps (passé / présent) et les espaces (« l'Occident » / « les autres »). Les idées sont claires, organisées, et servent une pensée qui se veut dénonciatrice, alors que dans le *Cahier* elles forment un tout poétique, beaucoup plus centré sur le langage et sur le pouvoir des mots. Aussi le chiasme permet-il de voir les effets d'opposition au niveau de la phrase et renforce-t-il les effets créés par une autre figure d'opposition qui se situe au niveau du discours lui-même : l'antithèse.

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 27. C'est moi qui souligne.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 65.

2.3. L'antithèse

L'antithèse charrie dans son étymologie même l'idée d'opposition, dans ce préfixe, *anti-*, qui montre qu'elle est « *contre* », charriant l'idée de contraire et d'opposition. « Figure par laquelle on rapproche en les opposant deux mots, deux expressions, deux idées contraires, pour leur donner plus de relief¹ », l'antithèse est la figure d'opposition par excellence, celle qui permet d'opposer deux idées à n'importe quelle échelle du texte. Dans le *Cahier* et dans le *Discours*, les antithèses sont porteuses des idées centrales des deux œuvres. En effet, dans le *Cahier*, les antithèses du cri silencieux, notamment, sont particulièrement représentatives du cri de la foule opprimée et du poète lui-même, qu'il tente de faire exploser.

L'antithèse du cri revient tel un *leitmotiv* dans le poème et apparaît dès le début de l'œuvre dans la description de la foule « passée à côté de son cri » : « [...] cette foule si étrangement bavarde et muette². » Le rythme binaire met en exergue deux adjectifs totalement opposés, entre une parole pleine et incessante et une voix silencieuse, absente.

On retrouve l'adjectif « muette » une vingtaine de pages plus loin dans le passage sur la mort. Après la répétition infinie du mouvement de la mort vivifiée³ Césaire témoigne du paradoxe de la parole muette à travers les antithèses suivantes :

soubresauts de mort figée
destin tenace
cris debout de terre muette⁴

À une première antithèse, qui oppose le mouvement (« soubresauts ») à l'immobilité (« figée »), correspond une deuxième antithèse qui oppose la voix (« cris ») au silence (« muette »). Construites parallèlement selon le schéma grammatical *nom + complément du nom*, les deux antithèses se répondent parfaitement dans la correspondance sémantique entre les termes (« soubresauts » / « cris » ; « figée » / « muette »), accentuant ainsi le paradoxe.

L'isotopie du cri silencieux se poursuit dans le poème et ne désigne plus la foule mais l'Europe :

¹ *Trésor de la langue française*. T.L.F.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 9.

³ Voir *supra*, section « Répétitions ».

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 26.

Au sortir de l'Europe toute révoltée de cris
les courants silencieux de la désespérance¹

L'Europe criarde s'oppose au silence de la « désespérance » : l'emploi littéraire du mot « désespérance » met en avant le genre féminin du mot, par opposition au « désespoir », et ajoute au texte une poéticité qui fait entendre l'allitération des sifflantes en écho avec l'adjectif « silencieux ». Tout en faisant un usage différent des mots, le *Cahier* semble ici rejoindre le *Discours* dans sa violente diatribe contre l'Europe. L'antithèse joue dans ce passage un rôle à la fois poétique et politique, permettant de créer une opposition sémantique et de faire entendre une sorte de témoignage politique de l'histoire, comme une réponse à l'histoire coloniale incarnée par le morne personnifié qui sème sa présence un peu partout dans le poème :

et le morne qui depuis des siècles retient son cri au dedans de lui-même, c'est
lui qui à son tour écartèle le silence²

De nouveau, le cri passe à côté du silence, mais ici, le silence et le cri se répondent, puisque c'est un cri du « dedans », enfermé, un cri que peut-être seul le poète peut réussir à faire sortir par les mots. Ces antithèses du cri silencieux rendent compte d'un paradoxe central dans le *Cahier*, un paradoxe politique et historique : celui d'une parole tue pendant des siècles, la parole de peuples vivants et pourtant silencieux face à la violence et l'oppression des gouvernements coloniaux. Un paradoxe poétique, aussi, puisque le *Cahier* témoigne, par cette opposition, d'une réalité particulière du monde, par la puissance des mots et des images.

Dans le *Discours* s'illustre une antithèse entre les couleurs, mettant en scène – ou en peinture – le blanc et le noir de manière politique. En effet, cette antithèse des couleurs permet d'abord de dénoncer le racisme qui divise la société et qui contribue à rendre la colonisation active. Plus qu'une couleur, l'adjectif désigne une identification politico-sociale qui vise à séparer les ethnies selon leur couleur de peau. Césaire reprend ces adjectifs et montre l'importance politique de la couleur dans ce qui relève d'un crime contre l'humanité :

[...] au fond, ce qu'il [le bourgeois] ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas *le crime* en soi, *le crime contre l'homme*, ce n'est pas *l'humiliation de l'homme en soi*, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne

¹ *Ibid.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 42.

relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique.¹

L'antithèse est d'abord marquée syntaxiquement par la répétition du GN « l'homme blanc » en complément des noms « crime » et « humiliation », dans un parallélisme de construction introduit par « c'est » qui semble révéler au grand jour l'existence d'une vérité nouvelle sur un crime politique et historique connu de tous – la Shoah. Cette répétition s'oppose à la juxtaposition des GN « les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique ». La négation exceptive « dont *ne* relevaient jusqu'ici *que* [...] » souligne ironiquement le décalage entre le singulier de « l'homme blanc » et le pluriel des noms (« Arabes », « coolies », « nègres ») et de l'énumération des peuples non occidentaux dans un rythme ternaire. De plus, la proposition subordonnée relative introduite par « dont » vient rejeter l'énumération à la fin de la phrase, à l'image du rejet dont ont été victimes ces peuples non-européens. Sémantiquement, l'adjectif « blanc » s'oppose au substantif « nègres » et rend compte de la séparation qui a été faite entre les peuples selon leur couleur de peau. Mais dans cette opposition, on voit que l'homme occidental est d'abord désigné par un substantif, « homme », et que l'adjectif qui le caractérise lui est postposé, « l'homme blanc », alors que l'homme africain est réduit à un adjectif substantivé : « nègres ». Il n'est plus défini par son humanité mais par sa couleur.

Césaire reprend ainsi le langage raciste généralisé par le pluriel, « les Arabes », « les coolies », « les nègres », pour marquer le contraste entre « l'homme blanc » européen mis sur un piédestal et les peuples méprisés et rejetés parce qu'ils *ne sont pas* européens. Cette définition par la négation des peuples extra-européens renforce le point de vue euro-centré des discours politiques que cite Césaire : ces derniers définissent les autres nations *par rapport* à l'Europe, point de fuite servant à définir tout ce qui se trouve autour.

3. La négation

La négation est une forme de réagencement grammatical de la phrase, à la fois logique, sémantique et syntaxique, qui permet de jouer non seulement avec les mots, mais aussi avec l'ordre des mots. Ainsi, l'on distingue habituellement la négation syntaxique de la négation lexicale.

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 14. En italique dans le texte.

3.1. La négation syntaxique

La négation syntaxique, aussi appelée « grammaticale », peut se construire avec deux termes (l'adverbe *ne*, en corrélation avec un deuxième terme : *pas, point, jamais, plus, personne, rien...*) ou avec un seul terme (sans l'adverbe négatif *ne* ou avec ce dernier seulement). Elle permet d'étudier la construction de la phrase selon un ordre grammatical précis, dont le dérèglement peut rendre la phrase incompréhensible. Dans le *Cahier* comme dans le *Discours*, la négation syntaxique s'exprime grâce aux mêmes outils grammaticaux, mais donnent un ton différent à la phrase selon qu'elle se situe dans le poème ou dans le discours. Ainsi, la comparaison de l'utilisation de la conjonction « ni » permet d'aborder une nouvelle différence entre les deux œuvres. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, on trouve ce passage dans lequel la négation crée un ton impersonnel, tel celui d'une voix *off* avant l'heure, du début du poème :

Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil, ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre, sienne. Ni à l'impératrice Joséphine des Français rêvant très haut au-dessus de la négraille. Ni au libérateur figé dans sa libération de pierre blanchie. Ni au conquistador. Ni à ce mépris, ni à cette liberté, ni à cette audace.¹

À la négation du participe présent « ne participant à rien », répond une suite de répétitions de la conjonction « ni », anaphore qui impulse chaque nouvelle phrase par le rythme qu'elle donne au paragraphe. Ainsi, la conjonction « ni » semble structurer le texte autour d'un premier rythme ternaire qui voit la phrase diminuer : « Ni à l'impératrice Joséphine des Français rêvant très haut au-dessus de la négraille. Ni au libérateur figé dans sa libération de pierre blanchie. Ni au conquistador. », repris par un nouveau rythme ternaire qui clôt le paragraphe : « Ni à ce mépris, ni à cette liberté, ni à cette audace. » et qui semble régénérer le premier dans une accélération du rythme et une syntaxe identique, dans une accumulation de compléments d'objet indirect. Un paragraphe construit donc, autant syntaxiquement que sémantiquement, puisque chaque substantif de la dernière phrase correspond exactement aux syntagmes centraux de chaque phrase précédemment énoncée (« rêvant très haut au-dessus de la négraille » / « mépris » ; « libérateur » / « liberté » ; « conquistador » / « audace », jusqu'à la dérivation « libérateur / libération / liberté »).

On retrouve une construction syntaxique semblable du point de vue du rythme dans le *Discours sur le colonialisme*, où l'utilisation de la conjonction « ni » renforce

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 10.

l'opposition qui sous-tend le texte :

Elles [les sociétés détruites par l'impérialisme] étaient le fait, elles n'avaient aucune prétention à être l'idée, elles n'étaient, malgré leurs défauts, ni haïssables, ni condamnables. Elles se contentaient d'être. Devant elles n'avaient de sens, ni le mot *échec*, ni le mot *avatar*. Elles réservaient, intact, l'espoir.¹

La négation syntaxique vient ici structurer la phrase dans un rythme rapide qui laisse entendre le ton polémique du passage. La reprise du pronom personnel « elles » et du syntagme négatif impulse les différents mouvements de la première phrase, créant une opposition entre l'imparfait assertif « elles étaient » et les imparfaits négatifs « elles n'avaient » et « elles n'étaient ». Le paragraphe est construit sur une alternance entre une phrase négative et une phrase positive, la négation permettant ainsi d'accentuer l'assertion : « elles n'étaient [...] ni haïssables, ni condamnables. Elles se contentaient d'être ». Comme dans le *Cahier*, la conjonction « ni » renforce le rythme de la phrase en créant des rythmes binaires : « ni haïssables, ni condamnables » et « ni le mot *échec*, ni le mot *avatar* ».

L'écriture du *Discours* est ainsi basée sur l'opposition syntaxique, créant un balancement des phrases à l'image du balancement des idées. Manière de convaincre, davantage que de faire *voir* le langage, la négation prend un aspect beaucoup plus rhétorique dans le *Discours*, puisqu'elle montre avant tout l'idée, celle de la simplicité, mais aussi de la nostalgie des sociétés perdues. À ce titre, dans la dernière phrase « Elles réservaient, intact, l'espoir. », le détachement de l'adjectif « intact », formé étymologiquement avec le préfixe négatif *in-* (*in-tactus*, « qui ne peut être touché ») permet de casser le rythme syntaxique en antéposant l'adjectif et en rejetant à la fin de la phrase le COD, « l'espoir », ainsi mis en exergue.

De fait, les deux œuvres se répondent dans l'utilisation de la négation, et l'on retrouve des passages où les mêmes syntagmes négatifs sont utilisés. Par exemple dans le *Cahier* :

Eia pour ceux qui *n'ont jamais* rien inventé
pour ceux qui *n'ont jamais* rien exploré
pour ceux qui *n'ont jamais* rien dompté²

Et dans le *Discours* :

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 25. En italique dans le texte.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 47 et p. 48. C'est moi qui souligne.

M. Caillois *n'a jamais* mangé personne ! M. Caillois *n'a jamais* songé à achever un infirme ! M. Caillois, *jamais* l'idée ne lui est venue d'abrégé les jours de ses vieux parents !³

Les deux passages sont similaires jusqu'à la syntaxe même, qui laisse apparaître le sujet (« ceux qui » / « M. Caillois »), le syntagme verbal négatif (syntagme verbal + adverbe *jamais*), avec l'ajout du pronom *rien* dans le *Cahier*. De plus, ils sont tous deux construits sur un rythme ternaire, avec répétition anaphorique du sujet grammatical. C'est en revanche du point de vue sémantique que ces deux passages s'opposent : l'ironie du *Discours* éclate dans les points d'exclamation et l'anaphore du nom « M. Caillois », mais aussi et surtout dans la négation, qui vient s'opposer à l'assertion positive, seule réalité factuelle. Dans ce passage, négation et ironie ne font qu'un, et Césaire montre ici toute sa stratégie argumentative pour décrédibiliser les penseurs du siècle tels que Caillois. De plus, le participe passé « mangé » renforce de manière hyperbolique l'ironie en faisant référence à la croyance occidentale de la soi-disant anthropophagie des peuples dits « sauvages ».

Dans le *Cahier* en revanche, la négation, introduite par l'onomatopée « Eia », sorte de cri de célébration, est répétée et renforcée par le retour à la ligne. Elle prend un sens sémantique positif, synonyme de victoire, en montrant que les peuples célébrés n'ont pas appliqué, à l'instar de l'Occident, une politique de la conquête sur d'autres peuples. On peut se demander cependant si une certaine ironie n'est pas présente dans la négation du participe « inventé », dans la mesure où le poète reprendrait ici la parole des colonialistes qui voudraient que les peuples colonisés ne soient pas assez intelligents pour inventer quoi que ce soit. Césaire utiliserait alors la parole de l'autre pour la retourner contre les colonialistes et ainsi la faire sienne, en célébrant ces peuples caractérisés par une négation de l'être. Niés dans leur identité propre, réduits à néant, les peuples colonisés ne peuvent que s'emparer de cette parole pour célébrer ce qui les différencie de l'opresseur colonialiste. Puisque l'opresseur est celui qui invente, qui dompte, qui explore, ils se définiront par la négation. À charge du poète de contrecarrer la parole de l'autre à travers le cri poétique.

3.2. La négation lexicale

La négation lexicale, comme son nom l'indique, s'exprime à travers le lexique, c'est-à-dire des antonymes relevant ou non de la même famille dérivationnelle. Ainsi, ils

³ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 63. C'est moi qui souligne.

peuvent être formés à partir de préfixes négatifs (*in-*, *a-*, *dé-*, *dis-*, *mal-*, etc.) et portent le sens contraire de leur base lexicale. L'étude de la négation lexicale dans le *Cahier* et dans le *Discours* permet d'ajouter une analyse lexicale à l'étude syntaxique de la négation, et de montrer en quoi les deux types de négation sont liés. Ainsi, lorsque la négation lexicale est mise en avant dans le *Cahier*, le mot est souligné par la reprise du même préfixe privatif, soulignant l'opposition sémantique et poétique :

mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde¹

Les vers répondent à ceux analysés pour la négation syntaxique : le syntagme adjectival « *insoucieux de dompter* » reprend la subordonnée « ceux qui n'ont jamais rien dompté » et la conjonction « *mais* » vient marquer l'opposition entre les deux paragraphes qui se suivent. La négation lexicale s'exprime ici à travers les mots « *ignorants* » et « *insoucieux* », deux adjectifs accordés au sujet « *ils* » et formés à partir du préfixe privatif latin *in-*. Pour l'adjectif verbal « *ignorants* », c'est l'allomorphe *i-* du préfixe qui marque la négation, associé au radical *-gnorans*, « qui sait ». Il est formé par dérivation suffixale à partir de la base verbale « *ignorer* ». L'adjectif « *insoucieux* », lui, est formé par dérivation préfixale à partir de l'adjectif « *soucieux* », lui-même dérivé de la base nominale « *souci* ». Le préfixe vient alors nier la base et fait apparaître le sens négatif des deux adjectifs : « qui ne sait pas » (*ignorant*), « qui n'est pas *soucieux* » (*insoucieux*). Césaire, dans cet extrait, met en avant le non-acte de ceux qui ne se définissent pas par leur volonté de conquête sur le monde mais par leur faculté de s'imprégner du monde qui les entoure : ils sont « saisis par le mouvement » et « *jou[ent]* », tels des enfants (*in-fans*) caractérisés par l'ignorance, l'insouciance et l'innocence. Les adjectifs ne créent pas tant une identité négative qu'une revalorisation de ce désir d'appartenir au monde, d'*être*, avant d'*avoir*.

Dans le *Discours* en revanche, la négation lexicale prend un tour beaucoup plus polémique : Césaire utilise le même préfixe *in-* dans des mots qui tendent à impulser l'idée, à la souligner dans une accentuation croissante de la négation :

Une civilisation qui s'avère incapable de résoudre les problèmes que suscite son fonctionnement est une civilisation décadente.
[...]
Le fait est que la civilisation dite « européenne », la civilisation

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 47. C'est moi qui souligne.

« occidentale », telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels son existence a donné naissance : le problème du prolétariat et le problème colonial ; que, déferée à la barre de la « raison », comme à la barre de la « conscience », cette Europe-là est impuissante à se justifier ; et que, de plus en plus, elle se réfugie dans une hypocrisie d'autant plus odieuse qu'elle a de moins en moins chance de tromper.

*L'Europe est indéfendable.*¹

Ce texte, qui constitue l'exorde du *Discours*, tente de montrer, à travers une rhétorique précise et développée, les tares de l'Europe coloniale. Or, celle-ci se caractérise par la négation. « Incapable », « impuissante », « indéfendable » sont les adjectifs que Césaire utilise pour qualifier l'Europe des années 1950. La négation lexicale a ici pour but de pointer du doigt ce que *n'est pas* la civilisation européenne, de dénoncer l'absence d'acte face au colonialisme. Ces trois adjectifs sont formés par dérivation préfixale avec le préfixe *in-* (et son allomorphe *im-*) à partir d'une base adjectivale : « capable » (« incapable »), « puissante » (« impuissante »), « défendable » (« indéfendable »), ces deux derniers étant eux-mêmes formés à partir d'une base verbale : « pouvoir » (allomorphe *pouiss-*) et « défendre ». Les deux premiers adjectifs, « incapable » et « impuissante », possèdent le même sème de *pouvoir* et sont quasi synonymes, « incapable » signifiant « qui n'a pas les aptitudes requises² » et « impuissant » « qui n'a pas le pouvoir d'agir³ ». Si ces deux adjectifs ont pour actant l'Europe elle-même, le troisième, « indéfendable », assimile la phrase à une forme passive, puisqu'il signifie « qui ne peut être défendu ».

La position d'attribut de ces trois adjectifs réduit d'une part le sujet du verbe à une négation dans son essence même, et scande d'autre part la phrase par la répétition de ce préfixe privatif qui oppose la réalité de la situation avec un irréel du passé : ce qu'elle *aurait pu* être. Définir par la négation est donc un moyen à la fois lexical et rhétorique de montrer l'opposition entre un colonialisme destructeur et une Europe inactive. Césaire montre par ces trois adjectifs, « incapable », « impuissante », « indéfendable », la progression irréversible de l'action – ou plutôt de l'inaction – politique face au déroulement de l'Histoire. La négation scande la phrase et semble révéler au grand jour une réalité inavouable : l'on se rappelle que le *Discours* est à l'origine une commande d'une revue de droite au député communiste de la Martinique qui était censé faire l'apologie du colonialisme. En utilisant la négation, Césaire fait tout le contraire et attaque la civilisation occidentale dans son essence même.

¹ *Id.*, *Discours*, *op. cit.*, p. 7-8. En italique dans le texte.

² *Trésor de la langue française*. T.L.F.

³ *Ibid.*

La négation sert ainsi à renforcer la rhétorique du *Discours*, à travers, d'abord, une phrase qui s'attache à une syntaxe claire et très organisée grammaticalement ; ensuite, par l'utilisation de mots qui scandent la phrase et servent le ton polémique et pamphlétaire du *Discours*. Le *Cahier* utilise de même une syntaxe cadrée et correcte grammaticalement, mais dans celle-ci, la négation est mise au service du rythme poétique et d'une sémantique de l'être et de l'identité. Ainsi, le procédé de la négation tend moins à accroître les différences entre les deux œuvres qu'à les nuancer, en montrant comment, par une syntaxe semblable, chaque œuvre se définit par le ton employé.

L'intérêt de cette analyse par classification des figures de style et procédés d'écriture est de montrer le lien entre les deux œuvres qui se crée à partir du style. Par la présence des mêmes outils stylistiques, l'on arrive à rapprocher les deux textes à partir d'axes de lecture qui délimitent en même temps qu'ils assignent à chaque œuvre un domaine particulier. Ainsi, cette première analyse du style tend à renforcer le clivage poétique / rhétorique déjà observé dans le Chapitre 4 à travers l'étude sur la forme. Mais c'est bien parce que chaque œuvre a une forme propre que le style diffère, et permet de voir deux points de vue, deux visions, sur un même thème. Cependant, finissons par une remarque de bon sens, qui est que ces deux œuvres ont été écrites par le même auteur. À ce titre, et parce que Césaire est revenu de nombreuses fois sur le texte du *Cahier* jusque dans les années 1950, date de l'écriture du *Discours*, les deux textes, du point de vue de la forme de l'écriture, utilisent les mêmes figures stylistiques. Si l'effet que ces figures transmettent est certes différent, il n'en reste pas moins que dans l'essence des textes se trouve un stylème, une marque d'écriture propre à l'auteur qui fait que la comparaison des deux œuvres est parlante. L'usage des figures, chez Césaire, semble donc moins liée à la forme et au genre de l'œuvre qu'à l'effet qu'il souhaite produire sur le lecteur.

Or, le cœur du sujet n'est pas tant de montrer les différences stylistiques entre les deux œuvres que d'analyser en quoi ces différences – et ressemblances – peuvent être qualifiées d'« ensauvagées » pour l'une et de proprement « occidentales », au sens de « répondant aux normes syntaxiques traditionnelles qui sont à l'œuvre en Occident », pour l'autre. Dès lors, il s'agira d'entrer dans le domaine de la syntaxe et de montrer comment cette dernière met en place un clivage qui renforce, de manière plus ou moins volontaire, le cliché du « sauvage » ancré dans l'imagination occidentale.

CHAPITRE 6

LA SYNTAXE PAR LE PRISME DE L'ENSAUVAGEMENT

Je crois beaucoup à ces choses-là et mon effort a été d'infléchir le français, de le transformer pour exprimer, disons « ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais ». C'est pour cela que je me suis beaucoup plus intéressé à la poésie qu'à la prose, et ce dans la mesure où c'est le poète qui fait son langage. Alors que, en général, le prosateur se sert de son langage.¹

Ces propos d'Aimé Césaire résonnent comme la séparation des deux formes que constituent les deux œuvres de notre corpus : dans la poésie, la langue se fait première, elle est le matériau que le poète façonne, sculpte et forme ; dans la prose, la langue est avant tout au service de l'idée, du raisonnement, qui passe par une rhétorique du langage. Ce langage, Césaire semble particulièrement attaché à sa construction dans les deux œuvres. Ainsi, la volonté d'« infléchir » le français est emblématique du *Cahier*, dans lequel le poète déforme la langue, la retourne pour mieux la transmettre. Dans le *Discours*, il semble que ce soit davantage un travail de construction, d'agencement des mots dans un ordre strict, du moins à première vue.

Ainsi dans le *Cahier* se jouerait une poétique de l'ensauvagement, dans un sens positif, ensauvagement qui désignerait la libération du joug de la langue de l'autre, la langue du colonialiste. Infléchir le français, c'est tordre le carcan de la langue pour renouer avec ce que Césaire considère comme les racines du peuple noir, à savoir les origines africaines. Cette reconquête passe par une syntaxe déchirée, déstructurée, qui tente de retrouver l'être profond du poète. La question de l'identité apparaît dans cette syntaxe brisée et dans le brouillage syntaxique instauré dans l'ordre des mots. L'homme colonisé doit faire face à une double nature : celle de son pays d'origine, et celle du pays colonisateur qui lui impose sa culture.

Le terme même de « retour » est donc central, par sa dimension à la fois spatiale (retour au pays) et temporelle (retour au passé esclavagiste) et la langue devient l'outil nécessaire pour exprimer ce retour. L'ensauvagement passerait ainsi par une agrammaticalité des phrases et des vers dans le *Cahier* qui ne se trouve pas dans le *Discours*. On assiste à de multiples ruptures au sein même du texte qui cassent le rythme et le tempo de la langue poétique pour renouer avec le rythme des tam-tams africains. Cependant, la phrase du *Discours* se fait elle aussi, parfois, quelque peu atypique (qu'elle soit averbale ou au contraire démesurément longue) ; et le rythme

¹ « Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner », cité dans Aimé Césaire, *Poésie, théâtre, Essais et discours*, éditions du CNRS, 2013, p. 1651.

qu'elle instaure, et qui martèle la parole oratoire, aurait quelque chose d'ensauvagé dans la construction même de la phrase.

1. Brouillages et ruptures syntaxiques dans *Cahier d'un retour au pays natal* : une syntaxe de l'ensauvagement

Le texte du *Cahier*, travaillé et retravaillé durant près de vingt ans, semble mettre en place une volonté de défaire la langue par la syntaxe à travers des brouillages et des ruptures syntaxiques qui font apparaître une langue rendue « sauvage », non seulement dans l'usage que Césaire fait des mots – qui sont des mots français et qui répondent donc à un agencement précis – mais aussi dans l'ordre au sein de la phrase elle-même. Ainsi, les ruptures syntaxiques opérées sur le mot et sur la phrase entraîneraient un processus d'ensauvagement qui témoignerait d'une volonté de retourner à un langage vrai et pur, libéré des chaînes de la civilisation occidentale.

1.1. Ruptures syntaxiques par l'usage agrammatical du mot : l'ensauvagement d'un point de vue microstructurel

L'étude de la microstructure de la phrase dans le *Cahier* permet d'analyser l'ensauvagement qui s'opère à travers l'usage des mots dans la phrase. Cet usage particulier instaure un doute quant à la nature ou à la fonction du mot en question. La lecture en est troublée, et rend compte d'un processus volontaire puisque ces procédés syntaxiques se répètent tout au long du poème. Le mot revêt alors une nature double, à la fois spatiale – par l'ordre des mots sur la page – et temporelle, faisant figure de l'instant d'écriture et de lecture du texte¹.

1.1.1. Brouillage syntaxique opéré sur la nature grammaticale du mot

Le mot, par sa nature et sa fonction grammaticales, constitue le fondement de l'organisation structurelle de la phrase, particulièrement en poésie. Chez Césaire,

¹ Voir à ce sujet la théorie d'Isabelle Serça, dans *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012, selon laquelle la phrase, par sa syntaxe, « dessine une forme dans le temps » et par là même « donne une forme au temps ». La syntaxe du *Cahier*, qui se veut « retour », peut bien symboliser à la fois cette syntaxe dans laquelle se joue un retour temporel, retour sur le passé, mais aussi spatial, dans le pays natal.

l'utilisation du mot se fait libre de toute contrainte – ou du moins semble-t-il –, et aboutit à ce que l'on pourrait appeler une « cacophonie syntaxique » au sein de la phrase, comme si dans un orchestre symphonique l'un des instruments se mettait à jouer sa propre partition, sortant par là du champ organisé et structuré de l'ensemble. Cet usage agrammatical du mot entraîne un doute quant à sa classe grammaticale et interroge la poéticité du texte : traduit-il une volonté de créer un texte déstructuré, délibérément disharmonique dans sa forme, ou participe-t-il, dans cette cassure du rythme, à un envoûtement poétique à l'image des chants africains ?

L'usage d'un mot interroge sa nature : dans le *Cahier*, la nature de certains mots semble parfois décalée par rapport à la norme. Mis à part sa forme poétique, qui autorise certains écarts syntaxiques pour souligner la beauté de la langue, le poème semble faire surgir les mots dans la phrase sans finalité, comme pour déplacer, ou plutôt déclasser le terme en question. C'est le cas dans la phrase nominale suivante :

Cette foule qui ne sait pas faire foule, cette foule, on s'en rend compte, si parfaitement seule sous ce soleil, à la façon dont une femme, *toute* on eût cru à sa cadence lyrique, interpelle brusquement une pluie hypothétique et lui intime l'ordre de ne pas tomber [...].¹

L'usage de « toute » pose problème, non seulement parce qu'on ne sait à quoi il se rapporte, mais aussi parce que sa nature grammaticale semble brouillée. En effet, l'accord au féminin semble renvoyer au syntagme qui précède le mot « toute », à savoir « une femme ». Il pourrait être alors prédéterminant : « toute une femme », ou adjectif : « une femme toute », dans le sens de « une femme entière », ou « tout entière ». Cependant, la virgule, ponctuation qui permet de séparer les éléments syntaxiques, matérialise une frontière entre « une femme » et « toute » et tend à faire de « toute » un élément qui renvoie au syntagme qui le suit, c'est-à-dire à « on eût cru à sa cadence lyrique ». Ainsi, « toute » peut être analysé comme un adjectif équivalent à « tout entière », le syntagme « on eût cru » devenant ainsi une modalisation parenthétique. Si cet usage existe en langue, il n'en reste pas moins quelque peu déroutant à la lecture par le détachement de l'adjectif coordonné à la proposition qui suit.

L'effet de brouillage est encore plus visible dans la phrase suivante :

Raison rétive tu ne m'empêcheras pas de lancer *absurde* sur les eaux au gré des courants de ma soif
votre forme, îles difformes,
votre fin, mon défi.²

¹ Aimé Césaire, *Cahier du retour au pays natal*, op. cit., p. 9. C'est moi qui souligne.

² *Ibid.*, p. 55. C'est moi qui souligne.

Le mot « absurde », habituellement adjectif ou adjectif substantivé, voit ici sa nature brouillée par sa place dans la phrase. Positionné entre un infinitif (« lancer ») et un groupe prépositionnel (« sur les eaux »), il pourrait être grammatical si la ponctuation structurait la phrase. On aurait alors : « tu ne m'empêcheras pas de lancer, *absurde* sur les eaux au gré des courants de ma soif, / votre forme ». Seul le rejet de « votre forme » viendrait marquer, de manière poétique, la rupture syntaxique. Mais en l'absence de la virgule, le mot « absurde » fait buter la syntaxe. En effet, s'il est analysé comme adjectif, la question se pose de savoir s'il se rapporte à « raison rétive » (peu probable), à « ma soif » (« lancer sur les eaux au gré des courants de ma soif *absurde* ») ou à « votre forme » (lancer sur les eaux au gré des courants de ma soif / votre forme *absurde* ». Sa position dans la phrase et l'absence de ponctuation sèment le doute, car la postposition par rapport à l'infinitif « lancer » pourrait l'assimiler au COD du verbe, étant donné que le rejet de « votre forme » (qui pourrait être le COD) peut aisément engendrer une nouvelle phrase. Le mot peut aussi être considéré comme un adjectif en emploi adverbial, à la manière de « fort », « cher », « profond » et employé ici comme néologisme grammatical. L'on pourrait entendre dans l'adjectif « absurde » l'adverbe « absurdement » : « lancer *absurdement* sur les eaux au gré des courants de ma soif / votre forme ». Enfin, une troisième interprétation peut faire du mot « absurde » un adjectif apposé au pronom conjoint « me », établissant par là une opposition entre la « raison rétive » et le « je » du poète se plaçant dans le domaine de l'absurde.

Aucune interprétation n'est avérée, le mot peut bien être à la fois adjectif, adverbe et apposition, dans un entremêlement syntaxique des classes et fonctions grammaticales. C'est peut-être l'usage du mot lui-même que Césaire désigne comme absurde, au sens de « contraire au sens commun », dans une volonté de chercher un sens dans les constructions du langage.

1.1.2. Brouillage syntaxique opéré sur la fonction grammaticale du mot

La fonction grammaticale est l'autre indication de l'identité syntaxique du mot. Si d'ordinaire la nature appelle une ou plusieurs fonctions propres, chez Césaire l'usage se renverse pour laisser voir l'originalité du langage. L'ensauvagement est peut-être plus déroutant que pour la nature grammaticale, dans la mesure où c'est le fonctionnement de la phrase elle-même qui est remis en question. Ainsi dans la phrase nominale suivante :

et toi veuille astre de ton lumineux fondement tirer *lémurien* du sperme
insondable de l'homme la forme non osée
que le ventre tremblant de la femme porte tel un minéral !¹

Le substantif « lémurien » vient renverser toute la structure de la phrase par sa place au sein de celle-ci : est-il le COD du verbe à l'infinitif « tirer » ? Mais dans ce cas, que faire du GN « la forme non osée », métaphore de l'enfant cosmogonique sorti « du sperme insondable de l'homme » ? De prime abord, le schéma syntaxique de la phrase semble mettre à l'écart le mot « lémurien » dans la mesure où il n'aurait aucune fonction. Il participerait alors d'une esthétique du surgissement, comme si les mots, par leur fonction grammaticale – ou *l'absence* de fonction grammaticale –, parvenaient à s'émanciper du texte pour se porter vers le monde extérieur. Césaire rendrait alors compte du langage comme vecteur d'une pensée libre, jaillissante, servant à sublimer la beauté poétique. Mais là encore la ponctuation fait défaut : peut-être « lémurien » a-t-il la même fonction que « astre », à savoir celui d'apostrophe, ou plus précisément d'apposition de l'apostrophe. On aurait ainsi : « et toi, astre de ton lumineux fondement, lémurien, veuille tirer du sperme insondable... ».

Postposé au verbe à l'infinitif, le terme « lémurien » s'oppose à toute logique syntaxique, il jaillit, comme sorti de nulle part, pour désarçonner le lecteur. Tout porte à croire que « lémurien » est COD de « tirer », assimilant le syntagme *infinitif* + *nom* à une locution verbale (comme « avoir peur », « prendre racine », « faire corps »), bien que le sens en soit quelque peu étonnant ; et pourtant la présence du GN « la forme non osée », plus idoine en place de complément d'objet, tend à infirmer cette hypothèse. Sans rapport sémantique ni syntaxique avec le reste de la phrase, le mot « lémurien » prend part au texte dans un paradoxe de l'ancrage (le mot est là, il est bien inscrit dans la phrase et sur la page) mais de l'ancrage fuyant (sa fonction semble indéfinissable). Le surgissement du lémurien, animal sauvage endémique de l'île de Madagascar, serait alors un moyen de rappeler les origines africaines, chères à Césaire, et de les glisser dans la langue au défi de la syntaxe.

Ce flou opéré sur la fonction syntaxique d'un mot se répète à la fin du poème, où l'on retrouve le syntagme *infinitif* + *GN* qui déstructure la phrase :

monte lécheur de ciel
et le grand trou noir où je voulais me noyer *l'autre lune*
c'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la nuit en son
immobile verrition !²

¹ *Ibid.*, p. 46. C'est moi qui souligne.

² *Ibid.*, p. 65. C'est moi qui souligne.

Le syntagme nominal « l'autre lune », postposé à l'infinitif « noyer », vient remettre en question la structure syntaxique du vers. Transitif, le verbe « noyer » appelle un complément d'objet, identifiable dans le pronom personnel de forme conjointe « me ». D'un point de vue seulement syntaxique, le GN « l'autre lune » pourrait être ici en situation de datif de la totalité impliquée ou possession inaliénable, qui consiste à marquer un rapport de possession grâce à un pronom personnel complément du verbe plutôt que par un possessif attaché au nom. Cela impliquerait que cette « autre lune » désigne une partie du corps du locuteur, comme pour dire, à titre d'exemple : « je voulais me noyer l'autre pied » (si l'on admet l'hypothèse qu'il est possible de se noyer une partie du corps). Mais d'un point de vue sémantique, il est peu probable que la lune soit ici une métaphore du corps du poète, étant donné la présence de l'adjectif « autre » (quelle autre partie de son corps aurait-il noyée ?) mis à part peut-être sa langue qu'il retrouverait ensuite par la « pêche », mais qui remplacerait de fait le GN entier (« je voulais me noyer la langue »). Il semble cependant peu probable que le poète ait enfoui dans le mot « lune » l'identification de sa langue.

Une autre hypothèse est d'analyser « l'autre lune » comme un complément non essentiel du verbe « noyer », synonyme de « l'autre jour », ou en l'occurrence – à travers la nuit qui va de pair avec la lune – « l'autre nuit » : « le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre nuit ». La lune désignant dans un emploi vieilli la durée temporelle du mois, le cycle lunaire, cette hypothèse ne serait pas inenvisageable d'un point de vue tant syntaxique que sémantique. Cet usage des mots donne ainsi lieu à un emploi surprenant, par la métonymie « lune » / « mois » qui apparente le poème à un cycle cosmogonique. L'usage que Césaire fait du GN n'en reste pas moins déroutant dans le flou syntaxique qu'il y projette. La lecture de la phrase, qui peut faire soulever un sourcil, interroge la nature même du langage dans ce qu'il a de fonctionnel, au sens grammatical du mot.

1.1.3. Brouillage syntaxique opéré par l'emploi impropre d'un mot

L'emploi impropre de certains mots dans le *Cahier* donne lieu à une syntaxe volontairement maltraitée. L'emploi impropre du mot participe de la rupture syntaxique dans la mesure où il fait apparaître, dans la construction même de la phrase, une autre réalité, et bouscule ainsi les attentes du lecteur. Le mot en question fait partie d'un tout, d'un syntagme, et dépend de fait des autres éléments de la phrase. Ainsi, il est une

forme d'ensauvagement dans la mesure où il rend compte de l'émancipation syntaxique de l'écriture césairienne dans ce qu'elle a de plus étonnant. En effet, il est assez habituel de trouver dans la poésie des emplois sémantiques déroutants, comme par exemple dans les images surréalistes ; mais les emplois des mots dans la syntaxe poétique déroutent généralement par l'enjambement ou le rejet, ou encore par l'ordre des mots dans une déstructuration totale (comme dans les poèmes de Mallarmé¹). Ici, ce n'est pas tant dans la forme du vers que dans la construction du syntagme lui-même que la structure syntaxique fait blocage. Certains verbes spécifiques appellent une préposition particulière ; certaines fonctions appellent un mode particulier du verbe, etc. Ici, peu de doutes quant à la nature ou la fonction du mot, mais une profonde interrogation sur la finalité de l'emploi syntaxique de certains termes.

Ainsi du vers suivant : « me voici divisé des oasis fraîches de la fraternité² » où le syntagme « divisé de » serait incorrect en langue. Le verbe « diviser » est transitif, et appelle un complément d'objet *direct* : il ne peut donc fonctionner avec un complément d'objet indirect introduit par « de ». Il semble que Césaire ait ici utilisé le participe « divisé » à la place d'un participe qui serait plus idoine d'un point de vue syntaxique tout en gardant le même sens et qui pourrait être, par exemple, le participe « séparé ». Verbe bitransitif, le verbe « séparer » aurait sa place dans le vers de Césaire qui deviendrait alors : « me voici séparé des oasis fraîches de la fraternité », syntaxiquement correct. Or, si Césaire utilise le participe « divisé », c'est peut-être parce qu'il charrie étymologiquement le *vide*, la privation (*di-viduus*). Le poète, revenu dans son pays natal, se trouve privé de ses frères face à la désolation que lui offre le paysage (« De nouveau cette vie clopinante devant moi, non pas cette vie, cette mort, cette mort sans sens ni pitié [...] ») et ne retrouve pas la fraîcheur de son passé. Il est proprement éloigné de ces oasis, à la fois spatialement et sentimentalement, et la syntaxe traduit cet écart par cet usage, impropre mais nécessaire, de « divisé ». La syntaxe tente de dire l'indicible, quand l'ordre ne le peut pas.

On rencontre un tout autre usage syntaxique du verbe à la fin du poème, lorsque le poète décrit les esclaves debout dans la cale du négrier. De nouveau à un mode non personnel, le verbe vient interroger la syntaxe de Césaire dans ce qu'elle a de plus « sauvage » : « et le navire lustral *s'avancer* impavide sur les eaux écroulées.³ » L'infinitif aurait tout lieu d'être grammatical s'il était accompagné du morphème « de »

¹ Voir à ce sujet Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, op. cit., p. 151-159.

² Aimé Césaire, *Cahier du retour au pays natal*, op. cit., p. 23.

³ *Ibid.*, p. 62. C'est moi qui souligne.

pour créer un infinitif de narration (« et le navire lustral *de s'avancer* impavide sur les eaux écroulées »). Mais ici, point de « de », et un infinitif qui trône, fièrement, au milieu de la phrase. Le sens n'en est pas tronqué, et il suffit de conjuguer le verbe à un mode personnel pour comprendre le sens de la phrase. Il s'agit d'une agrammaticalité proprement syntaxique, puisque l'emploi de l'infinitif juste devant un nom ne s'emploie que dans les propositions subordonnées infinitives, à moins que l'emploi fasse ici suite au présentatif « voici » énoncé quelques vers plus haut⁴.

L'usage délibéré de l'infinitif est donc essentiel : il semble mettre en scène une parlure sauvage, qui rappelle le cliché de l'individu apprenant le français et utilisant la syntaxe la plus simple possible, à savoir *sujet-infinitif-complément* (par exemple « moi vouloir manger »). Mais cette syntaxe en apparence simple reflète la volonté de déroger aux règles de la conjugaison en utilisant le verbe dans son mode le plus dépouillé, puisque l'infinitif est un mode non personnel et non temporel. Ainsi, l'infinitif inscrit le navire de la révolte dans l'intemporalité, de manière à faire surgir le paradoxe d'un mouvement intemporel (le sème du verbe « s'avancer » est rendu intemporel par le mode de l'infinitif). La position, « debout et libre », des esclaves noirs, devient ainsi universelle, à la fois passée, présente et future, dans un accomplissement collectif. Si cette syntaxe de l'infinitif est « sauvage », elle contraste cependant avec l'usage des mots « lustral » et « impavide », appartenant à un registre de langue plutôt soutenu.

Le mot, comme un pavé sur lequel trébucherait le lecteur, crée une sorte de mise en scène de l'écriture à travers la syntaxe. Ces ruptures syntaxiques font écho, à un niveau plus surplombant, à celles opérées sur les liens entre les syntagmes : la coordination joue à ce titre un rôle particulièrement important, et Césaire n'a de cesse de se risquer à la déboîter.

1.2. L'ensauvagement par la coordination

La coordination prend une forme particulière dans le *Cahier* dans la mesure où se met en place une syntaxe de la profusion. Dans cette syntaxe se joue une esthétique de l'excès, excès des conjonctions de coordinations, excès de la liste, sorte de matérialisation du lien perdu, dans un allongement de la phrase qui retarde, encore et encore, l'apparition du point final.

⁴ *Ibid.*, « et la voici : // plus inattendument debout ».

1.2.1. Une syntaxe de l'accumulation

La *co-ordination*, dans le poème, est mise à mal par la répétition incessante de la conjonction « et » : elle ne met pas en *ordre*, elle « met en rythme », en instaurant dans le texte un rythme irrégulier qui mêle *asyndète* et *polysyndète*, comme dans la phrase suivante, qui s'étend sur un paragraphe entier :

Il avait l'agoraphobie, Noël. Ce qu'il lui fallait c'était toute une journée d'affairement, d'apprêts, de cuisinages, de nettoyages, d'inquiétudes, [...] puis le soir une petite église pas intimidante, qui se laissât emplir bienveillamment par les rires, les chuchotis, les confidences, les déclarations amoureuses, les médisances et la cacophonie gutturale d'un chantre bien d'attaque et aussi de gais copains et de franches luronnes et des cases aux entrailles riches en succulences, et pas regardantes, et l'on s'y parque une vingtaine, et la rue est déserte, et le bourg n'est plus qu'un bouquet de chants, et l'on est bien à l'intérieur, et l'on en mange du bon, et l'on en boit du réjouissant et il y a du boudin, celui étroit de deux doigts qui s'enroule en volubile, celui large et trapu, le bénin à goût de serpolet, le violent à incandescence pimentée, et du café brûlant et de l'anis sucré et du punch au lait, et le soleil liquide des rhums, et toutes sortes de bonnes choses qui vous imposent autoritairement les muqueuses ou vous les distillent en ravissements, ou vous les tissent de fragrances, et l'on rit, et l'on chante, et les refrains fusent à perte de vue comme des cocotiers [...]¹

Le passage prend place au sein de la description de la fête de Noël, description des mœurs et des traditions martiniquaises, mais aussi description de la peur, dans ce décalage entre la fête et la situation politique coloniale. La phrase prend l'aspect d'un long chemin bifurquant à chaque « et », dans une accumulation mêlant l'énumération des GN (« les médisances et la cacophonie gutturale d'un chantre bien d'attaque et aussi de gais copains et de franches luronnes et des cases aux entrailles riches en succulences ») et des phrases simples (« et l'on s'y parque une vingtaine, et la rue est déserte, et le bourg n'est plus qu'un bouquet de chants ») créant ainsi un décalage dans le rythme de la phrase tout entière. Le « et » devient la pulsation irrégulière de la partition sur laquelle s'alignent les mots, et les parallélismes, tels que « et l'on est bien à l'intérieur, et l'on en mange du bon, et l'on en boit du réjouissant » ou « et l'on rit, et l'on chante » sont autant de rythmes ternaires et binaires qui donnent du mouvement à la phrase. À cette polysyndète s'oppose son contraire, l'*asyndète*, dans des passages qui soulignent la fragmentation et l'irrégularité du texte : « les chuchotis, les confidences, les déclarations amoureuses, les médisances », mais aussi la description des boudins : « celui étroit de deux doigts qui s'enroule en volubile, celui large et trapu, le bénin à goût de serpolet, le violent à incandescence pimentée ». Par deux fois, le « et » disparaît

¹ *Ibid.*, p.15.

pour laisser place à la virgule qui accélère le rythme. Si la coordination permet de lister les éléments de la scène – ou la cène ? – la parataxe matérialise l'énumération explicative : cumul des bruits, description des diverses sortes de boudins, etc. Cette syntaxe de l'accumulation représente ainsi l'abondance de sentiments et de nourritures dans la scène, contrastant étonnamment avec la description des Antilles malades.

L'ensauvagement de la syntaxe par la coordination est central dans le *Cahier* et se répète tout au long du poème. Ensauvagement, parce que le surplus des conjonctions, cette démesure, dit bien, par la syntaxe, la volonté de s'écarter de l'ordre strict qui veut que la conjonction « et » soit utilisée seulement à la fin d'une énumération. Mais la phrase peut aussi prendre la forme d'une liste, et la conjonction vient alors asséner à coup de mots la parole du poète :

J'accepte. J'accepte.
et le nègre fustigé qui dit : « Pardon mon maître »
et les vingt-neuf coups de fouet légal
et le cachot de quatre pieds de haut
et le carcan à branches
et le jarret coupé à mon audace marronne
et la fleur de lys qui flue du fer rouge sur le gras de mon épaule
et la niche de Monsieur Vaultier Mayencourt, où j'aboyai six mois de caniche
et Monsieur Brafine
et Monsieur de Fourniol
et Monsieur de la Mahaudière
et le pian
le molosse
le suicide
la promiscuité
le brodequin¹
le cep²
le chevalet³
la cippe⁴
le frontal^{5 6}

La répétition de la conjonction « et », onze fois, déploie la phrase non plus sur l'axe syntagmatique mais sur l'axe paradigmatique de la phrase. La forme poétique favorise ce genre de déploiement sous forme de liste. La conjonction fait le lien entre les divers éléments de la liste des acceptations ironiques, qui typographiquement, forment diverses progressions, par la longueur des phrases à l'image de la vague qui se déchaîne

¹ Brodequin : instrument de torture qui serrait les jambes du condamné entre des pièces de bois.

² Cep : pièce de bois ou de fer servant d'entrave à des prisonniers.

³ Chevalet : instrument de torture constitué d'un cheval de bois sur lequel on asseyait le supplicié avec des poids aux pieds.

⁴ Cippe : d'après le *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, une traduction anglaise donne « whipchord » évoquant ainsi le fouet.

⁵ Frontal : instrument de torture fait d'une corde à plusieurs nœuds, dont on serre le front de la personne suppliciée.

⁶ Aimé Césaire, *Cahier du retour au pays natal*, op. cit., p. 52.

puis s'apaise. L'accumulation des violences contre l'esclave, auquel s'identifie le poète à travers le déterminant possessif « mon », met en scène une écriture rythmée et martelée par la répétition. À travers la typographie et le retour à la ligne, le texte se fait peut-être encore plus parlant pour dire la nécessité de la libération de ce « carcan » et de ce « cachot » qui enferment à la fois l'esclave dans sa prison et le poète dans la langue du colonisateur. Enfermement qui devient animalisation dans la mention de la « niche » et dans la syntaxe du complément non essentiel de lieu « où j'aboyai six mois de caniche » : l'agrammaticalité du complément du nom « de caniche » semble rendre les aboiements omniprésents, comme on dirait « six mois de canicule ». Le groupe de mots « six mois de caniche » semble ici COD du verbe « j'aboyai », sorte de démesure du temps qui se fait par le cri animal. L'homme noir devient ainsi le parfait toutou, l'animal domestique par excellence, le petit chien généralement connu pour la fidélité à son maître.

À la fin, la disparition du « et » donne lieu à une sorte de litanie mortifère, liste des instruments de torture appliqués sur les esclaves. L'objectif est bien de se libérer, par l'écriture, de cette torture du passé ; et la forme du texte constitue un moyen d'émancipation des carcans langagiers.

1.2.2. Rupture syntaxique opérée entre deux syntagmes indépendants

La conjonction de coordination « et », mais aussi la conjonction « mais », participent de l'ensauvagement de la syntaxe dans la mesure où elles viennent rompre le rythme attendu dans la phrase. L'anacoluthie qui se crée est alors la figure centrale qui permet d'analyser ce type d'ensauvagement. En effet, la conjonction ne vient pas lier deux éléments d'une énumération comme précédemment, mais deux éléments qui semblent indépendants l'un de l'autre, et surtout de statuts différents, pouvant constituer chacun séparément une phrase :

Au bout du petit matin, le morne famélique *et* nul ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi le suicidé s'est étouffé avec complicité de son hypoglosse¹ en retournant sa langue pour l'avalier ; pourquoi une femme semble faire la planche à la rivière Capot² (son corps lumineusement obscur s'organise docilement au commandement du nombril) *mais* elle n'est qu'un paquet d'eau sonore.³

¹ Hypoglosse : nerf moteur de la langue.

² Rivière Capot : rivière de la Martinique.

³ Aimé Césaire, *Cahier du retour au pays natal*, op. cit., p. 11. C'est moi qui souligne.

La première partie de la phrase, « Au bout du petit matin, le morne famélique », est une proposition averbale, phrase de présentation des éléments du décor. La conjonction « et » fait le lien avec une deuxième proposition, « nul ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi... », proposition verbale dont le pronom « nul » constitue le sujet. L'articulation des deux éléments crée un effet de zeugme syntaxique dans la mesure où les deux éléments coordonnés ne sont ni de même fonction ni de même nature. L'effet est le même avec la conjonction « mais », et d'autant plus frappant que le syntagme qu'il coordonne est séparé syntaxiquement du reste de la phrase par la parenthèse « (son corps lumineusement obscur s'organise docilement au commandement du nombril) », dans laquelle le verbe au présent semble créer un effet de continuité du temps alors même que l'axe syntagmatique de la phrase est rompu. Si la proposition subordonnée interrogative indirecte « pourquoi une femme semble faire la planche à la rivière Capot » est reliée au verbe de la principale (« nul ne sait »), le syntagme introduit par « mais » se retrouve dissocié, à la fois syntaxiquement et sémantiquement, de la prédication première : syntaxiquement, par l'articulation agrammaticale entre les deux éléments et par la parenthèse ; sémantiquement par le sème de l'opposition contenu dans la conjonction « mais ».

Mais le verbe lui-même peut être appelé à rendre la phrase agrammaticale par sa position dans la phrase. La conjonction de coordination « et » entraîne alors un désordre diffus parmi les éléments de la phrase, comme dans le vers suivant :

À moi mes danses et saute le soleil sur la raquette de mes mains¹

Le vers est presque démembré par la postposition du sujet et l'agrammaticalité de la conjonction « et » qui marque comme une frontière entre le premier syntagme, « À moi mes danses » et le second « saute le soleil ». À ce titre, la conjonction « et » semble représenter le mouvement du soleil comme l'on dirait dans une onomatopée : « et hop ! le soleil saute », imprimant dans le texte le saut du soleil devenu balle de tennis. La métaphore « la raquette de mes mains » place bien le vers dans le domaine de la poésie, autorisant par là les écarts syntaxiques à la norme. Ainsi, la postposition du sujet après le verbe « saute » est emblématique d'une syntaxe désordonnée faisant danser le texte pour se réapproprier le langage. « À moi mes danses » désigne peut-être la réappropriation de la danse des mots, le va-et-vient entre le verbe et le sujet, rythmé par la conjonction « et ».

¹ *Ibid.*, p. 64.

À la fois liaison, mais aussi séparation ; seule ou accompagnée d'un autre mot, la conjonction de coordination « et » crée un ensauvagement de la syntaxe par la mise en relief syntaxique qu'elle opère entre deux syntagmes indépendants. Elle encense le rythme de la phrase et impulse de manière abrupte un nouveau mouvement qui permet de rendre compte de la liberté de langage à l'œuvre dans le poème.

1.3. L'ensauvagement de la phrase entière : ordre vs désordre

Dans la phrase du *Cahier* apparaît en filigrane le constant affrontement entre ordre et désordre : ordre et désordre des mots, des vers, des idées et des phrases. Le poème entier semble reposer sur cette dichotomie qui met en scène parfois des phrases tout à fait ordonnées, à la syntaxe claire et construite selon les règles grammaticales ; et d'autres fois des phrases dans lesquelles l'ordre des mots se trouve totalement sens dessus dessous, défiant ainsi la linéarité du texte.

1.3.1. L'ensauvagement de la phrase interrogative : un questionnement identitaire

La phrase interrogative appelle une syntaxe bien spécifique qui consiste, à l'écrit, à inverser l'ordre *sujet-verbe*, que l'interrogation soit totale ou partielle. Avec la locution interrogative *est-ce que*, cependant, l'ordre des mots est le même que dans la phrase assertive. À travers sa dimension pragmatique, l'interrogation fait partie, en linguistique, des actes de langage : elle met en question la valeur de vérité d'un énoncé¹. Les critères d'identification de la phrase interrogative sont donc de trois types : morphosyntaxique, avec la présence de morphèmes interrogatifs (déterminants, pronoms, adverbes, adjectifs et la locution *est-ce que*) ; syntaxique, avec la postposition du sujet par rapport au verbe ; et typographique, avec la présence du point d'interrogation. Or, dans le *Cahier* apparaît un foisonnement de syntaxes interrogatives désordonnées, qui ne présentent pas de morphèmes interrogatifs, ou qui bafouent les règles canoniques de la phrase interrogative.

Ainsi, l'ensauvagement de la phrase interrogative naît d'abord dans l'inflexion de l'ordre des mots, ordre qui devient désordre face aux règles de la langue : « Qui et quels nous sommes ? Admirable question !² ». Dans cette interrogation directe, la syntaxe

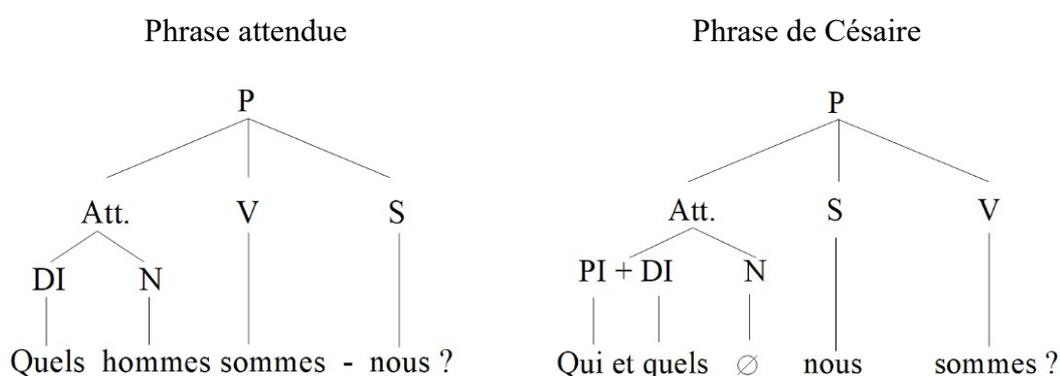
¹ Voir à ce sujet Cécile Narjoux, *Le Grévisse de l'étudiant*, De Boeck Sup, 2018, p. 486.

² Aimé Césaire, *Cahier du retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 28.

témoigne d'un usage agrammatical dans l'ordre des mots et dans l'utilisation des mots interrogatifs. La présence du point d'interrogation, ainsi que la mention métalinguistique du terme « question » désignant directement la phrase interrogative, sont autant de marques qui permettent d'identifier la phrase comme étant interrogative ; or, le sujet n'est pas postposé au verbe et l'utilisation du mot interrogatif « quels » crée un décalage entre l'ordre syntaxique attendu, et le désordre instauré par cette organisation libre des mots.

Le schéma syntaxique attendu, à savoir celui qui place à la suite le mot interrogatif, le verbe et le sujet postposé, est par ailleurs illustré un peu plus loin dans le poème par la phrase : « Qu'y puis-je ?¹ » : la syntaxe y est ici organisée selon les règles grammaticales traditionnelles. Mais dans notre exemple, la question allie un pronom interrogatif, « qui » à un mot interrogatif dont la classe grammaticale pose question : « quels » est-il déterminant interrogatif, et dans ce cas, le nom qu'il détermine est absent ; ou est-il une sorte d'adjectif interrogatif en position d'attribut, dans ce qui s'apparenterait à un emploi absolu, qui tendrait à répondre à la question : « Nous sommes quels ? » ? Cet usage serait cependant lui-même troublant et la syntaxe de la phrase, notamment avec la présence du pronom « qui », tend à faire de « quels » un déterminant interrogatif sans nom déterminé.

Représentée schématiquement, la structure interne fonctionnelle de la phrase interrogative chez Césaire fait apparaître les divergences majeures qui contrastent avec la syntaxe normée de la phrase interrogative attendue :



Att. : Attribut
 DI : Déterminant interrogatif
 PI : Pronom interrogatif

¹ *Ibid.*, p. 32.

L'ordre syntaxique de la phrase interrogative, qui inverse l'ordre *sujet-verbe*, est ici inversé de nouveau au profit de l'ordre syntaxique de la phrase assertive (« nous sommes »). La phrase de Césaire, complètement déboulonnée, fait apparaître l'absence du nom déterminé, matérialisée par la marque vide, et qui renvoie à la question centrale de l'identité. Césaire, à travers le déterminant « quels », du latin *qualis*, interroge la qualité des hommes noirs, qualité qui bute sur un vide, sur une absence de nom. Ce vide ontologique, laissé par l'espace typographique, représente une identité ravie par les esclavagistes et les colonialistes. À travers l'inversion du syntagme *verbe-sujet*, Césaire semble affirmer l'existence et la présence du peuple noir (« nous sommes »), tout en faisant apparaître, dans le point d'interrogation, la remise en question de cette existence par l'Histoire. La phrase, entremêlant les différentes modalités, est ainsi emblématique de la force du langage césairien : en fléchissant la syntaxe, le poète défie les règles du *dire* pour rendre l'absence présente.

Dans le pronom « nous » apparaît ainsi la pluralité de cette identité noire, unie, mais sans cesse remise en question par le passé :

Alors, nous étant tels, à nous l'élan viril, le genou vainqueur, les plaines à
grosses mottes de l'avenir ?¹

La phrase, dépourvue de verbe conjugué, fait apparaître l'ensauvagement dans l'utilisation du point d'interrogation. De nouveau, ce dernier vient mettre en doute une phrase qui semble pourtant sur le mode de l'assertion : l'on aurait aisément vu un point d'exclamation remplacer ce point d'interrogation. Pourtant, c'est bien « l'avenir » qui est ici remis en question, un avenir qui semble interdit à ceux dont le passé a bafoué toute opportunité de vaincre. Le paradoxe s'inscrit dans le texte à travers le syntagme « nous étant tels », dans lequel l'adjectif indéfini renvoie au caractère marginal du « nous » et à leur peau noire, et le champ lexical de la victoire : « élan viril », « vainqueur », « avenir ». Le point d'interrogation matérialise bien la modalité aléthique, la *possibilité* d'une telle victoire dans un peuple dont l'existence a été presque anéantie par le passé. Le poète, d'ailleurs, ne veut pas y croire :

Tiens, je préfère avouer que j'ai généreusement déliré, mon cœur dans ma
cervelle ainsi qu'un genou ivre.²

Le « genou vainqueur » devient « genou ivre », donnant raison au point

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*

d'interrogation : un rêve aussi grand ne peut être que le fruit du délire ou de l'ivresse. Le genou, métonymie du lien, semble ici se plier face à l'Histoire. Ce genou serait-il l'amalgame des deux pronoms de la première personne, « je/nous », dans une confrontation du singulier et du pluriel, du lien et du détachement ? La marche affirmée se fait titubante face à l'espoir blessé. Le poète semble « tomber à genoux », écrasé par les siècles passés, seul moyen de pouvoir, à son tour, faire entendre son cri.

1.3.2. La syntaxe de la phrase assertive : un ensauvagement herméneutique

La phrase assertive, dans le *Cahier*, souligne moins un ensauvagement de la déstructuration, comme pour la phrase interrogative, qu'un « ensauvagement herméneutique¹ » mettant en avant l'opacité d'une syntaxe inhabituelle dans l'usage. En effet, les mots s'adjoignent pour former la phrase, mais le rapport syntaxique que les mots entretiennent avec la sémantique est étrange, voire étranger à la langue commune. Cependant, cette opacité ne signifie pas pour autant absence de sens. Ainsi se joue dans la phrase assertive une nuance d'ensauvagement basée sur l'ajout d'un ou de plusieurs mots qui modifient complètement le schéma syntaxique de la phrase :

Et je cherche pour mon pays non des cœurs de datte, mais des cœurs d'homme qui c'est pour entrer aux villes d'argent par la grand'porte trapézoïdale, qu'ils battent le sang viril, [...] et mon compte s'allonge toujours d'imprévus monnayages de la bassesse.²

La phrase, d'abord construite avec un sujet, un verbe et un complément, semble s'arrêter de manière brutale entre le pronom relatif « qui » et l'anaphorique « c'est ». Ou la proposition subordonnée relative introduite par « qui » est absente, et la phrase est comme coupée par ses propres mots ; ou la relative est bien présente et l'anaphorique, reprenant le GN « des cœurs d'homme », joue le rôle du verbe de la proposition, qui serait alors synonyme de « des cœurs d'homme qui servent à entrer aux villes d'argent ». La syntaxe n'en est pas moins disloquée et rend compte d'un ordre des mots particulièrement déroutant pour comprendre la phrase. La présence des mots « qui » et « c'est » affectent non seulement la construction syntaxique, mais aussi le sens de la phrase : le syntagme « c'est » est-il vraiment anaphorique du GN « des cœurs d'homme » ou bien présentatif détaché du syntagme précédent ? Dans ce cas, que dire

¹ Mon expression, dont je développe le sens dans ce qui suit.

² Aimé Césaire, *Cahier du retour au pays natal*, op. cit., p. 58.

de « qui », qui semble amorcer une relative pourtant absente ? L'ensauvagement instaure ici des degrés de lecture qui rendent la phrase quelque peu opaque : le thème de l'argent et de la monnaie, lié au « sang viril », ne laisse pas de doute quant au poids du capitalisme dans la colonisation ; mais la syntaxe qui en rend compte semble hacher la phrase, la couper, à l'image peut-être de la violence capitaliste qui laisse le sang couler.

L'ensauvagement qui caractérise la phrase assertive serait donc plutôt de l'ordre de l'irrégularité, dans la mesure où il brise la linéarité de la phrase à la lecture. La syntaxe met ainsi en place le paradoxe d'une continuité désarticulée : continuité par l'association linéaire de mots formant une phrase ; désarticulée par la présence de termes agrammaticaux par leur position dans la phrase. Ce morcellement se retrouve dans certaines phrases du *Cahier* dont la fin semble avoir été tronquée, amputant ainsi la phrase de l'élément syntaxique qui lui donnerait son sens.

1.3.3. L'ensauvagement par l'interruption brutale de la phrase

Dans le poème de Césaire se joue un décalage entre la forme attendue de la phrase et son élaboration à l'intérieur de la forme poétique. Ainsi, il semble que par endroits des syntagmes manquent : un verbe, un article, une proposition indépendante dans un système corrélatif... Ce manque tend à faire de la phrase un élément incomplet, comme un morceau de texte dont le bout aurait été arraché. Lambeau de phrase ou phrase dans son entité ? La question de l'ordre, toujours, revient et pointe du doigt, cette fois l'absence de syntaxe, ou plutôt, le caractère fragmenté de cette syntaxe.

Aussi l'extrait ci-dessous matérialise-t-il cette absence à travers le blanc typographique, qui semble représenter l'abîme dans lequel se jette la phrase :

ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre
gibbosité *d'autant plus bienfaisante que la terre déserte*
davantage la terre
silo où se préserve et mûrit ce que la terre a de plus terre¹

Le blanc typographique souligne ici la vacuité laissée par la première proposition du système corrélatif comparatif construit sur la locution « d'autant plus bienfaisante que... ». La corrélation, exprimant la cause proportionnelle et construite sur deux propositions en relation d'interdépendance, ne fait pas apparaître le verbe de la

¹ *Ibid.*, p. 46. C'est moi qui souligne.

deuxième proposition, à savoir « que la terre déserte », appelée par la locution adverbiale « d'autant plus » et introduite par la conjonction « que ». Dépourvue de verbe, cette deuxième proposition laisse la fin de la phrase en suspens, interrompant brusquement le fil linéaire de la lecture. À moins que « déserte » ne soit non pas un adjectif mais le verbe de cette proposition, conjugué au présent de l'indicatif. Dans ce cas, le complément d'objet pourrait être « déserte / davantage la terre », dans un enjambement qui rend le rythme irrégulier ; sauf si le vers « davantage la terre » constitue une nouvelle phrase et, par là, fait de « déserte » un verbe en emploi intransitif, dans le sens de « désérer l'armée » (mais le sens du passage ne porte pas dans cette direction interprétative). Qu'il soit épithète ou verbe, le terme « déserte » est ici central pour capter le mouvement de la phrase poétique de Césaire. L'ensauvagement est ici synonyme de *naissance* : à la fois *natal* et *naturel*, il renoue avec la terre originelle pour retrouver son être profond.

L'analyse de la syntaxe, dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, révèle une pluralité d'ensauvagements qui diffèrent selon les niveaux du texte : à l'échelle du mot, à l'échelle du syntagme ou à l'échelle de la phrase, la syntaxe offre une palette de phénomènes agrammaticaux témoignant de la richesse poétique de la langue césairienne. Le mot d'« ensauvagement » désigne cette forme de liberté qu'offre la poésie et qui permet de casser le carcan colonialiste, de faire danser les mots pour retrouver l'identité propre de l'homme noir. Cette identité aurait donc été enlevée, mais par qui ? Par quoi ? Et comment ? C'est là que Césaire endosse un tout autre rôle ; il troque le costume du « sauvage » pour se vêtir de celui du politicien afin de montrer – de *dé-montrer* – les ravages de la colonisation.

2. Ordre et rhétorique dans *Discours sur le colonialisme* : une syntaxe de l'argumentation

Le discours, du latin *discurrere*, « courir ça et là », est une mise en forme de la parole. Cette mise en forme, organisation de la pensée, du *logos*, fait de la syntaxe l'élément central du discours, puisque c'est par l'ordre des mots que la rhétorique se crée, que le chemin de pensée se profile. Cette « course » à la parole passe par divers arguments qui, dans le *Discours sur le colonialisme*, tendent à accuser et à dénoncer. Dès lors, comment la phrase du *Discours* se construit-elle et que révèle-t-elle du style de Césaire dans ce pamphlet *a priori* si différent du *Cahier* ?

2.1. L'énoncé averbal : la puissance rhétorique de la phrase courte

Si la phrase canonique est composée d'un sujet et d'un prédicat, la phrase averbale est, comme son nom l'indique, dépourvue de verbe. La prédication ne passe plus par le verbe, elle est marquée d'une autre manière. La phrase averbale peut ainsi être une phrase simple, sans verbe prédicatif, ou une phrase complexe, dans laquelle se trouve un verbe prédicatif situé dans une proposition subordonnée. Nous traiterons dans ce chapitre des phrases simples, parmi lesquelles se situent les mots-phrases, souvent en modalité interrogative dans le *Discours*, ainsi que des énoncés averbaux dépendants d'un contexte antérieur. Ces énoncés, en effet, ne sont pas à proprement parler des *phrases* averbales, car ils peuvent être elliptiques d'un verbe précédemment mentionné.

2.1.1. Le mot-phrase : élan de la rhétorique

Le mot-phrase constitue à lui seul une phrase. Dans le *Discours sur le colonialisme*, le mot-phrase participe de la dialectique du discours car, apparaissant le plus souvent sous la forme interrogative, il impulse un mouvement de questions réponses adressées au public / lecteur, mais auxquelles répond l'orateur, stratégie argumentative qui capte l'attention tout en montrant la force rhétorique de l'argument. Mais il peut aussi être une reprise des propos de l'Autre, des propos colonialistes remis en question par la modalité interrogative, soulignés parfois de manière ironique.

Dans la dynamique du *Discours*, le mot-phrase permet de créer des effets de contraste significatifs, comme dans l'extrait suivant, où le nom propre, constitutif de la phrase interrogative, contraste avec le long paragraphe citant les propos entre guillemets d'Ernest Renan¹ :

« [...] Réduisez cette noble race [la race européenne] à travailler dans l'ergastule comme des nègres et des Chinois, elle se révolte. Tout révolté est, chez nous, plus ou moins, un soldat qui a manqué sa vocation, un être fait pour la vie héroïque, et que vous appliquez à *une besogne contraire à sa race*, mauvais ouvrier, trop bon soldat. Or, la vie qui révolte nos travailleurs rendrait heureux un Chinois, un fellah, êtres qui ne sont nullement militaires. *Que chacun fasse ce pour quoi il est fait, et tout ira bien.* »

Hitler ? Rosenberg² ? Non, Renan.³

¹ Ernest Renan (1823-1892) : écrivain, philologue, philosophe et historien français, connu pour *La Réforme intellectuelle et morale* (1871), ouvrage dans lequel il justifie le colonialisme à partir d'idées racistes.

² Alfred Rosenberg : l'un des théoriciens du nazisme et ministre du Reich de 1941 à 1945.

³ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 16. En italique dans le texte.

Situé dans la deuxième partie du *Discours*, à savoir celle de la narration, dans laquelle Césaire compare le colonialisme au nazisme, le passage souligne, à travers la syntaxe de la phrase averbale, le parallèle entre les nazis (Hitler et Rosenberg) et celui qui fut un membre de l'Académie française et administrateur du Collège de France : Ernest Renan. Les noms propres, à savoir celui d'Hitler et de Rosenberg, constituent à eux seuls la phrase ; mais ils sont elliptiques et doivent s'entendre dans le sens : « Est-ce Hitler qui parle ? Est-ce Rosenberg ? ». Ainsi, la présence non seulement du mot seul, mais en plus du nom propre, parvient à elle seule à faire entendre toute l'aberration du propos de Renan qui pourrait être assimilé à une parole nazie.

C'est là que le mot-phrase est parlant : la puissance du discours et de la rhétorique de Césaire apparaît dans cette réponse, brutale et révélatrice : « Non, Renan. ». Césaire ne développe pas : toute l'argumentation tient dans ce « non » de dépit, où se mêlent la colère et la déception, mais aussi l'assénement, puissant et énergique, de la vérité. À côté des noms allemands, le nom à consonance française de « Renan » sonne comme le glas, matérialisation de l'agonie des vieilles civilisations, mais aussi de l'agonie des consciences aveuglées par le mensonge.

Le même procédé est utilisé quelques pages plus loin dans un usage tout à fait différent. Césaire utilise le mot-phrase non pas en vue de juger un propos cité mais pour interroger son propre propos en matérialisant une éventuelle objection :

[...] Ils prouvent que la colonisation, je le répète, déshumanise l'homme même le plus civilisé ; que l'action coloniale, fondée sur le mépris de l'homme indigène et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend ; que le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête*. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler.

Partialité ? Non. Il fut un temps où de ces mêmes faits on tirait vanité, et où, sûr du lendemain, on ne mâchait pas ses mots.¹

Le mot-phrase interrogatif « Partialité ? » est comme une auto-réflexion que ferait Césaire en envisageant l'objection que l'on pourrait faire à son discours, le terme de « partialité » soulignant la possible radicalité de son propos quelque peu catégorique pour les esprits des années 1950. Mais la réponse, mot qui constitue lui aussi une phrase à lui seul, « Non. », vient fermement réfuter l'objection. La dialectique du discours se construit à travers ce mouvement de l'objection contrebalancée par l'adverbe « non », faisant entendre dans un dialogisme à la fois la voix de l'orateur et celle des opposants.

¹ *Ibid.*, p.21. En italique dans le texte. Nous analyserons plus précisément ce passage dans la Partie III.

À travers l'interrogation, le discours se fait presque dialogue, stratégie argumentative qui tend à poser une vérité comme incontestable.

Si la phrase averbale, en position de question ou de réponse, souligne la dynamique rhétorique du discours par son caractère succinct, elle prend une tout autre ampleur lorsqu'elle prend place au sein d'un paragraphe entier. L'énoncé averbal, qui ne forme pas vraiment une phrase mais constitue une forme de discours, crée alors l'image d'un style coupé, jouant sur l'irrégularité du rythme et conférant au discours une verve proprement rhétorique.

2.1.2. Énoncé averbal dépendant du contexte : l'image d'un style coupé

En rhétorique, le style coupé se caractérise par l'emploi de phrases courtes, peu liées, s'opposant ainsi au style périodique. Dans le *Discours* de Césaire, les passages de style coupé sont rares, mais non inexistantes. Les énoncés averbaux, appelés ainsi parce qu'ils ne forment pas phrases mais parce qu'ils dépendent du contexte antérieur, ont une forme elliptique qui fait apparaître le caractère succinct des syntagmes et la stratégie argumentative de l'auteur.

Dans l'énoncé averbal se joue la force de la parole non seulement dans les mots, mais aussi dans le rythme du texte : à travers une phrase courte, les mots assènent l'idée avec d'autant plus de force qu'ils sont fragmentés par le point final. Ce dernier joue à la fois un rôle de coupure entre les deux phrases et un rôle d'élan impulsant la phrase suivante. La phrase courte permet alors de révéler l'aboutissement du raisonnement par un chemin de pensée direct. Citant Edgar Quinet¹, Césaire établit un parallèle entre la colonisation romaine de la Gaule et la colonisation française de l'Afrique et du Pacifique :

« [...] Le système de la civilisation antique se composait d'un certain nombre de nationalités, de patries, qui, bien qu'elles semblassent ennemies, ou même qu'elles s'ignorassent, se protégeaient, se soutenaient, se gardaient l'une l'autre. [...] Il se trouva que ces nationalités étaient autant de boulevards qui protégeaient Rome elle-même... Lors donc que Rome, dans cette prétendue marche triomphale vers la civilisation unique, eut détruit, l'une après l'autre, Carthage, l'Égypte, la Grèce [...], il arriva qu'elle avait dévoré elle-même les digues qui la protégeaient contre l'océan humain sous lequel elle devait périr. [...] »²

¹ Edgar Quinet (1803-1875) : historien, poète, philosophe et homme politique français, républicain et anticlérical, dont Césaire loue « la part non négligeable de vérité dans son œuvre ».

² *Œuvres complètes d'Edgar Quinet. 7, Les Roumains*, Paris, Hachette, Bibliothèque Nationale de

Et alors, je le demande : qu'a-t-elle fait d'autre, l'Europe bourgeoise ? Elle a sapé des civilisations, détruit les patries, ruiné les nationalités, extirpé « la racine de diversité ». Plus de digue. Plus de boulevard. L'heure est arrivée du Barbare. Du Barbare moderne. L'heure américaine. Violence, démesure, gaspillage, mercantilisme, bluff, grégarisme, la bêtise, la vulgarité, le désordre.³

Le deuxième paragraphe, celui dans lequel parle Césaire, est construit sur une progression allant de la mise en perspective du problème, introduite par la phrase interrogative « qu'a-t-elle fait d'autre, l'Europe bourgeoise ? » à la conclusion, qui tient en une accumulation : « Violence, démesure, gaspillage, mercantilisme... ». La présence de l'adverbe « plus », dans les deux premiers énoncés averbaux, à savoir « Plus de digue. Plus de boulevard. » marque l'ellipse du présentatif *il n'y a*, qui donnerait : « Il n'y a plus de digue. Il n'y a plus de boulevard. ». La métaphore des boulevards et des digues énoncée par Quinet est reprise ici par Césaire et illustre la dimension fondatrice ainsi que le caractère multiple des civilisations antiques. Syntaxiquement, le parallélisme construit par la répétition de l'adverbe en début de phrase crée un rythme binaire dans lequel s'entend à la fois la désolation de la perte des civilisations antiques et le martèlement de la violence de cette disparition, laquelle disparition est matérialisée par l'absence de verbe dans les deux phrases.

L'enchaînement de phrases courtes qui vient ensuite (« L'heure est arrivée du Barbare. Du Barbare moderne. L'heure américaine. ») est emblématique du style coupé. Le point a ici un rôle particulier, parce qu'il divise la phrase en plusieurs syntagmes, sans pour autant que celle-ci constitue une unité proprement autonome. En effet, la phrase « Du Barbare moderne », est rattachée à la phrase précédente par l'article amalgamé « du ». Le complément du nom est ainsi repris dans son entier, ce qui permet d'ajouter l'adjectif « moderne » et de créer une superposition d'idées : barbarie oui, mais barbarie moderne. Cette superposition d'idées, qui figure dans l'esprit comme un empilement, ne peut être représentée dans la prose que par la linéarité du texte.

La phrase de Césaire interroge la manière dont le nom fait advenir l'idée de manière directe. À travers l'absence de verbe se joue l'idée d'une démonstration claire et simple, renforcée par le rythme rapide conféré par l'enchaînement des phrases courtes et averbales. Le rythme, dans le *Discours*, est d'une importance capitale pour faire entendre la succession des arguments et asséner d'un ton polémique les accusations qui le caractérisent.

France, 1857-1912, p. 170. Lien URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113974z/f183>. Cité dans le *Discours sur le colonialisme, op. cit.*, p. 70-71.

³ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme, op. cit.*, p. 72.

2.2. Une syntaxe fondée sur le rythme

Anne Herschberg Pierrot définit le rythme linguistique comme « l'alternance de temps forts et de temps faibles déterminée par l'organisation accentuelle d'un énoncé.¹ » L'accentuation des mots – qui porte en principe sur la dernière syllabe – joue ainsi un rôle important dans l'accentuation des groupes syntaxiques au sein de la phrase. Le tempo diffère du rythme par le temps qu'il instaure dans la phrase, notamment à travers les pauses, plus ou moins longues, établies par la ponctuation.

2.2.1. Une syntaxe de la juxtaposition

L'accumulation, dans le *Cahier*, mettait en avant la profusion de la conjonction de coordination « et », ligature entre bouts de phrases et groupes syntaxiques. Dans le *Discours* apparaît aussi la conjonction « et », mais de manière différente :

Donc, camarade, te seront ennemis – de manière haute, lucide et conséquente – non seulement gouverneurs sadiques et préfets tortionnaires, non seulement colons flagellants et banquiers goulus, non seulement macrotteurs² politiciens lèche-chèques et magistrats aux ordres, mais pareillement et au même titre, journalistes fielleux, académiciens goîtreux³ endollardés de sottises, ethnographes métaphysiciens et dogonneux⁴, théologiens farfelus et belges, intellectuels jaspineux⁵, sortis tout puants de la cuisse de Nietzsche ou chutés calenders-fils-de-Roi⁶ d'on ne sait quelle Pléiade, les paternalistes, les embrasseurs, les corrupteurs, les donneurs de tapes dans le dos, les amateurs d'exotisme, les diviseurs, les sociologues agrariens, les endormeurs, les mystificateurs, les baveurs⁷, les matagraboliseurs⁸, et d'une manière générale, tous ceux qui, jouant leur rôle dans la sordide division du travail pour la défense de la société occidentale et bourgeoise, tentent de manière diverse et par diversion infâme de désagréger les forces du Progrès – quitte à nier la possibilité même du Progrès – tous suppôts du capitalisme, tous tenants déclarés ou honteux du colonialisme pillard, tous responsables, tous haïssables, tous négriers, tous redevables désormais de l'agressivité révolutionnaire.⁹

La phrase, qui s'étend sur deux pages, est un exemple de la verve enflammée du *Discours* : la parole, polémique, sort de ses gonds, s'étend jusqu'à l'étouffement, jusqu'à

¹ Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Belin, 2003, p. 273.

² Macrotteurs : probablement dérivé de *crotte*.

³ Goîtreux : de *goître* : dont le cou est déformé par une tumeur.

⁴ Dogonneux : néologisme, probablement dérivé de *Dogon*, nom d'un peuple du Mali.

⁵ Jaspineux : De *jaspiner* : parler, bavarder.

⁶ Calender : moine mendiant musulman. Les Calenders fils de roi sont des personnages des *Mille et une nuits*.

⁷ Néologisme péjoratif signifiant *bavards*.

⁸ De *matagraboliser* : tourner et retourner, embrouiller.

⁹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 38.

l'accumulation ininterrompue. Elle est construite sur une symétrie structurée par la locution adverbiale « non seulement » et la conjonction « mais ». Ainsi, la première partie de la phrase est fondée sur un rythme ternaire répétant la locution « non seulement » et donnant lieu à un enchâssement de rythmes binaires dans le rythme ternaire (« *non seulement* gouverneurs sadiques et préfets tortionnaires, *non seulement* colons flagellants et banquiers goulus, *non seulement* macrotteurs politiciens lèche-chèques et magistrats aux ordre »). La conjonction de coordination « et » sert ici à structurer ces groupes binaires et à mettre en tension les différents groupes nominaux qu'elle coordonne : les « préfets tortionnaires » répondent ainsi aux « gouverneurs sadiques ». L'usage qu'en fait Césaire dans le *Discours* se distingue donc de son usage dans le *Cahier* qui impulsait la structure accumulative de la phrase en l'allongeant de manière incessante.

La deuxième partie de la phrase, introduite par *mais*, laisse place à une accumulation de GN, d'abord accompagnés d'expansions qui créent un rythme irrégulier : « journalistes fielleux, académiciens goîtreux endollardés de sottises, ethnographes métaphysiciens et dogonneux, théologiens farfelus et belges, intellectuels jaspineux, sortis tout puants de la cuisse de Nietzsche ou chutés calenders-fils-de-Roi d'on ne sait quelle Pléiade », GN dans lesquels on note l'absence d'article ; suivis d'une accumulation au rythme rapide et plus régulier, où l'article, cette fois, actualise le GN : « les paternalistes, les embrasseurs, les corrupteurs, les donneurs de tapes dans le dos, les amateurs d'exotisme, les diviseurs, les sociologues agrariens, les endormeurs, les mystificateurs, les baveurs, les matagraboliseurs ».

Une troisième partie se dégage dans la phrase, introduite par la proposition subordonnée relative périphrastique : « tous ceux qui... » ouvrant sur une troisième accumulation de syntagmes adjectivaux introduits par le pronom « tous » (« *tous* suppôts du capitalisme, *tous* tenants déclarés ou honteux du colonialisme pillard, *tous* responsables, *tous* haïssables, *tous* négriers, *tous* redevables désormais de l'agressivité révolutionnaire. ». Dans cette troisième partie, le rythme est cependant rompu par le tiret double ouvrant la parenthèse : « – quitte à nier la possibilité même du Progrès – » dans laquelle s'insère le commentaire du locuteur.

La phrase mêle à la fois la confusion, par le rythme effréné de l'accumulation, et l'ordre, par la structure syntaxique binaire qui semble inébranlable. En effet, la phrase est construite sur une progression allant d'un tempo lent, régularisé par les rythmes binaires, à un tempo de plus en plus rapide, presque furieux, libérant la phrase de son

cadre comme un cheval galopant à bride abattue. Ainsi, la série d'accumulations crée ici une tension entre le verbe attributif : « te seront ennemis » et le sujet de la phrase – ou plutôt *les* sujets –, dont l'apparition est retardée par la locution « non seulement ». Cette tension est ici emblématique d'une rhétorique de la suspension, faisant attendre jusqu'à la fin de la phrase l'apparition de l'idée centrale. Ici, bien que le sujet de la phrase apparaisse dès la deuxième ligne, il semble toujours reculer par l'effet de l'accumulation et de l'ajout des propositions subordonnées. La juxtaposition joue dès lors un rôle central en créant une surenchère accumulative, dans laquelle les néologismes confèrent au discours un ton à la fois comique (« endollardés », « macrotteurs », « sortis tout puants de la cuisse de Nietzsche ») et polémique (« tous suppôts du capitalisme, tous tenants déclarés ou honteux du colonialisme pillard »).

2.2.2. Les parallélismes de construction

Figure à la fois syntaxique et rythmique, le parallélisme de construction est caractérisé par la reprise d'un mot ou d'un groupe de mots. Central dans un discours rhétorique, il permet d'appuyer une idée ou un argument important. La phrase du *Discours sur le colonialisme* repose à de nombreux moments sur le parallélisme : Césaire l'utilise à des fins polémiques, mais aussi ironiques.

À ce titre, les premières phrases du *Discours* sont emblématiques d'une rhétorique basée sur l'ordre et la régularité qu'instaure le parallélisme :

Une civilisation qui s'avère incapable de résoudre les problèmes que suscite son fonctionnement est une civilisation décadente.

Une civilisation qui choisit de fermer les yeux à ses problèmes les plus cruciaux est une civilisation atteinte.

Une civilisation qui ruse avec ses principes est une civilisation moribonde.¹

Le groupe ternaire que constitue ces trois premières phrases du *Discours* instaure dès l'exorde un rythme régulier qui scande la parole de l'orateur. Les trois phrases sont construites sur le schéma syntaxique *GN + Proposition subordonnée relative adjective*, suivi du verbe *être* et d'un GN attribut. L'article indéfini « une » instaure une généralisation qui sera dans le paragraphe suivant spécifiée par l'article défini : « la civilisation dite "européenne", la civilisation "occidentale"² ». Ainsi, la généralisation permet d'introduire le thème du colonialisme sans pour autant le nommer : elle instaure

¹ *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*

l'idée commune selon laquelle toute civilisation peut tomber. Ainsi, les trois adjectifs qui terminent les trois phrases, à savoir « décadente », « atteinte » et « moribonde », créent une gradation lexicale allant de la chute, mouvement progressif (*de-cadere*), à la mort future (« moribonde ») en passant par le trouble maladif (« atteinte »).

Aussi Césaire choisit-il d'attaquer dès le début non pas le colonialisme lui-même, mais la civilisation qui le met en place, désignant par métonymie non seulement le gouvernement, mais aussi tous ceux qui le composent. La stratégie est ainsi d'accuser et de nommer de manière directe, par la répétition du mot « problèmes », les vices de la civilisation occidentale.

Le ton polémique qu'instaure Césaire par le parallélisme de construction dans l'exorde peut aussi prendre une tournure ironique, quand le *non-dit* suggère plus que le *dit*. Ainsi, dans le passage suivant :

J'allais oublier la haine, le mensonge, la suffisance.
J'allais oublier M. Roger Caillois.¹

Les deux phrases sont toutes deux construites sur le syntagme « *J'allais oublier + COD* ». Première apparition dans le *Discours* du nom et du personnage de Roger Caillois, fortement incriminé par Césaire, le passage pointe la focale sur un parallélisme fortement ironique, servant à lui seul à dénoncer le comportement d'un seul homme. Le verbe introducteur, « j'allais oublier », remarque métadiscursive de l'orateur qui aurait presque, si l'on peut dire, « gardé le meilleur pour la fin », fait office à la fois de transition dans la construction du discours, et de marque orale permettant de garder l'auditeur / lecteur attentif. La première phrase, à première vue anodine, dans la mesure où s'opère le dénonciation claire et nommée de maux présents dans la société, bascule dans une forme d'ironie quand on se rend compte que ces maux sont en fait personnifiés dans la seule personne de Roger Caillois. Le rapprochement est opéré jusque dans la répétition syntaxique quasi-identique des deux phrases : la position de COD des trois groupes nominaux d'un côté (« la haine, le mensonge, la suffisance ») et du nom de l'autre (« M. Roger Caillois ») assimile directement, et pourtant sans le dire clairement, le nom aux trois substantifs péjoratifs. C'est là toute la stratégie discursive de Césaire de suggérer sans dire. Pourtant le parallèle est évident, et l'ordre des deux phrases, plaçant la première en annonce, et la deuxième en explication, crée une personnification des

¹ *Ibid.*, p. 59. Roger Caillois (1913-1978), écrivain, sociologue et critique littéraire français, dont Césaire critique vivement son article « Illusions à rebours », publié dans *La Nouvelle Revue française* en 1955, dans lequel Caillois prend position contre *Race et Histoire* de Claude Lévi-Strauss.

trois vices dans le nom même de Caillois.

On le voit, Césaire attache une importance à la construction syntaxique de son texte : la répétition du même schéma syntaxique, du même ordre des mots, permet à la fois de connecter les raisonnements et de rythmer l'écriture et la parole pour capter l'attention. Le but n'est autre que de tenter de *persuader* l'auditoire à travers l'impact de la phrase.

2.3. Une syntaxe argumentative : la subordination

Or, quoi de plus efficace pour convaincre que la subordination ? La récursivité des propositions subordonnées, c'est-à-dire la succession, dans une même phrase, de plusieurs propositions, permet le déroulement explicatif des idées, essentiel quand il s'agit de démontrer un raisonnement.

2.3.1. Les propositions subordonnées conjonctives pures, appui de l'argumentation

La conjonctive pure est massivement représentée dans le *Discours sur le colonialisme*. De nombreuses phrases sont construites sur une relation de subordination complétant un verbe, et sur l'accumulation de conjonctives. En effet, la conjonction qui introduit la proposition conjonctive exprime une relation logique entre le verbe et son complément et permet de développer un propos. Cette conjonction de subordination, *que* (ou l'une de ses variantes prépositionnelles *prep. + ce que*), n'a pas de fonction dans la proposition. Ainsi, la conjonctive pure est souvent associée, dans le *Discours*, à des verbes de parole ou d'opinion. De plus, dans le *Discours*, les phrases construites sur ce type de subordination ne présentent non pas une, mais plusieurs subordonnées conjonctives, dans une récursivité qui semble allonger la phrase de manière démesurée. Ainsi, dans le passage suivant, où Césaire établit une véritable démonstration de force contre Caillois, la phrase forme à elle seule le paragraphe et présente une accumulation de conjonctives, séparées par le point-virgule :

Et pas une minute, il ne vient à l'esprit de M. Caillois que les musées dont il fait vanité, il eût mieux valu, à tout prendre, n'avoir pas eu besoin de les ouvrir ; que l'Europe eût mieux fait de tolérer à côté d'elle, bien vivantes, dynamiques et prospères, entières et non mutilées, les civilisations extra-européennes ; qu'il eût mieux valu les laisser se développer et s'accomplir que de nous en donner à admirer, dûment étiquetés, les membres épars, les

membres morts ; qu'au demeurant, le musée par lui-même n'est rien ; qu'il ne veut rien dire, qu'il ne peut rien dire, là où la béate satisfaction de soi-même pourrait les yeux, là où le secret mépris des autres dessèche les cœurs, là où, avoué ou non, le racisme tarit la sympathie ; qu'il ne veut rien dire s'il n'est pas destiné qu'à fournir aux délices de l'amour-propre ; qu'après tout, l'honnête contemporain de saint Louis, qui combattait mais respectait l'Islam, avait meilleure chance de le *connaître* que nos contemporains même frottés de littérature ethnographique qui le méprisent.¹

Construite sur un enchaînement de huit propositions subordonnées conjonctives, la phrase est ici emblématique de la rhétorique césairienne : les conjonctives s'accumulent pour créer une phrase allongée, sans cesse augmentée par une nouvelle proposition. Aux antipodes de la phrase courte précédemment évoquée, la phrase construite par subordination est ici un déroulement d'idées et d'arguments qui visent à convaincre l'auditoire. Ainsi, dans cette phrase, c'est la construction impersonnelle négative « il ne vient à l'esprit de M. Caillois » qui régit la récursivité de propositions conjonctives, toutes introduites par la conjonction *que* et séparées entre elles par le point-virgule. Le rythme instauré par l'accumulation est doublé d'un groupe ternaire composé de trois propositions subordonnées relatives introduites par « là où » (« *là où* la béate satisfaction de soi-même pourrait les yeux, *là où* le secret mépris des autres dessèche les cœurs, *là où*, avoué ou non, le racisme tarit la sympathie ») ; groupe ternaire qui appuie le rythme de la parole comme un battant régulier.

Le fait d'utiliser la subordination à la place de plusieurs phrases simples permet d'abord d'incriminer une figure tutélaire en utilisant l'ironie (« et pas une minute, il ne vient à *l'esprit de M. Caillois* que... »), soulignant par la négation l'absurdité de l'homme en question et l'écart creusé entre cette absurdité et le raisonnement de Césaire ; ensuite de montrer, par l'accumulation des subordonnées, la charge qui incombe aux hommes du gouvernement, la condamnation des actes colonialistes et la remise en cause de toute une culture de la « mise en musée » que dénonce ici Césaire².

Annihilant, par le pronom « rien », ce qui apparaît comme le trophée mortuaire de la colonisation, Césaire construit ici une phrase qui fait office de leçon, utilisant aussi les systèmes corrélatifs comparatifs : « qu'il eût *mieux* valu les laisser se développer et s'accomplir *que* de nous en donner à admirer, dûment étiquetés, les membres épars, les membres morts ». La conduite des colonialistes s'oppose à celle de l'orateur dans une dénonciation de l'orgueil et de l'amour-propre occidentaux.

¹ *Ibid.*, p. 65. En italique dans le texte.

² Ce passage est d'ailleurs d'une actualité notable : en juin 2020, plusieurs hommes tentaient de voler un poteau funéraire Bari datant du XIXe au Musée du Quai Branly pour dénoncer le vol du patrimoine africain lors de la colonisation française. D'autres affaires de ce genre ont eu lieu ces dernières années et alimentent le débat de la restitution des biens des colonies exposés dans les musées.

2.3.2. Les propositions subordonnées relatives : pour une rhétorique de l'explication

Moins présentes dans le *Discours* et moins nécessaires d'un point de vue syntaxique dans la mesure où elles sont supprimables, les propositions subordonnées relatives permettent, dans la construction de la phrase, d'apporter du rythme et d'ajouter un contenu sémantique. Au vu du raisonnement, elles permettent d'ajouter et d'appuyer un argument en particulier, renforçant ou atténuant un élément du texte. La proposition relative adjectivale, introduite par un pronom relatif qui a une fonction dans la proposition, est aussi une manière de structurer la phrase tout en lui donnant du rythme, comme dans le passage suivant :

Où veux-je en venir ? À cette idée : que nul ne colonise innocemment, que nul non plus ne colonise impunément ; qu'une nation *qui colonise*, qu'une civilisation *qui justifie la colonisation* – donc la force – est déjà une civilisation malade, une civilisation moralement atteinte, *qui, irrésistiblement, de conséquence en conséquence, de reniement en reniement, appelle son Hitler, je veux dire son châtiment.*¹

Le paragraphe est construit sur deux syntagmes subordonnés au GN « cette idée », syntagmes eux-mêmes subdivisés en deux propositions subordonnées conjonctives doublées d'une relative dans le deuxième syntagme. Les relatives adjectivales, au nombre de trois, sont épithètes liées des GN « une nation », « une civilisation » et « une civilisation moralement atteinte », et viennent renchérir et ajouter un élément sémantique au raisonnement. Ainsi, les deux premières relatives du paragraphe (« une nation *qui colonise* » et « une civilisation *qui justifie la colonisation* ») sont construites l'une par rapport à l'autre, la deuxième venant ajouter le verbe « justifier », et en ce sens mettre en place une rhétorique du renforcement, non seulement à travers le rythme binaire et la répétition du pronom « qui », mais aussi par l'ajout d'un degré dans la démonstration.

La troisième relative (« une civilisation moralement atteinte, *qui, irrésistiblement, de conséquence en conséquence, de reniement en reniement, appelle son Hitler, je veux dire son châtiment.* ») fait partie du groupe attribut du sujet « une civilisation qui justifie la colonisation » et est épithète détachée de « une civilisation moralement atteinte ». Allongée par l'adverbe « irrésistiblement » et les groupes prépositionnels « de conséquence en conséquence », « de reniement en reniement », elle

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 18. C'est moi qui souligne.

clôt le paragraphe sur la comparaison, de nouveau, avec Hitler, c'est-à-dire avec le choc des images, renforcé par le parallèle et l'épanorthose « je veux dire son *châtiment* ». C'est la relative qui amène la conclusion de la démonstration, dans un ton moralisateur voire prophétique, montrant ainsi comment l'Europe court à sa propre perte par la colonisation.

Si dans le *Discours* la proposition relative est majoritairement associée à une conjonctive (ou, en l'occurrence, une série de conjonctives), ce n'est pas toujours le cas, notamment quand on observe l'utilisation de la proposition relative périphrastique, qui introduit un rythme particulier grâce au démonstratif *ce*, *celui* ou *celle* suivi du relatif. Sans antécédent, la relative périphrastique peut apporter un caractère général ou spécifique au discours, ce qui est particulièrement utile lorsque le discours est épideictique : le blâme de la colonisation, dans le *Discours sur le colonialisme*, est ainsi souvent désigné par des relatives périphrastiques :

Je vois bien ce que la colonisation a détruit : les admirables civilisations indiennes et que ni Deterding¹, ni Royal Dutch², ni Standard Oil³ ne me consoleront jamais des Aztèques ni des Incas.

Je vois bien celles – condamnées à terme – dans lesquelles elle a introduit un principe de ruine : Océanie, Nigéria, Nyassaland⁴. Je vois moins bien ce qu'elle a apporté.⁵

Ce passage met en parallèle les deux propositions relatives périphrastiques : « ce que la colonisation a détruit » et « celles [...] dans lesquelles elle a introduit un principe de ruine ». La troisième relative périphrastique (« ce qu'elle a apporté ») s'oppose à la première (« ce que la colonisation a détruit ») dans une même construction syntaxique et une opposition entre les participes « détruit » et « apporté ». La syntaxe des phrases, basée sur la subordination et sur le rythme des groupes ternaires (« ni Deterding, ni Royal Dutch, ni Standard Oil » et « Océanie, Nigéria, Nyassaland ») fait apparaître une organisation grammaticale cadrée et ordonnée. Par ailleurs, le vocabulaire de la destruction (« détruit », « condamnées », « ruine ») et la syntaxe de la négation dans la première phrase sont au service de la dénonciation du capitalisme pétrolier : les rythmes ternaires se répondent, montrant d'un côté la négation du capitalisme, et de l'autre la résurgence des noms de colonies détruites. La proposition relative montre bien la

¹ Henri Deterding (1866-1939), fondateur de la compagnie pétrolière Royal Dutch Petroleum Company.

² Royal Dutch Shell, compagnie pétrolière anglo-néerlandaise aujourd'hui connue sous le nom de Shell.

³ Société de raffinage et de distribution de pétrole fondée par John D. Rockefeller et ses associés en 1870.

⁴ Le Nyassaland, protectorat britannique d'Afrique fondé en 1907, devenu aujourd'hui le Malawi.

⁵ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 22.

structure du raisonnement de Césaire dans lequel la syntaxe permet de mettre en ordre et de se mettre au service du raisonnement.

2.3.3. Les propositions subordonnées circonstancielles : la précision rhétorique

Les propositions subordonnées circonstancielles sont introduites par des conjonctions de subordination diverses et apportent ainsi une précision sur le cadre de la prédication. Elles sont beaucoup moins présentes dans le *Discours* que les conjonctives essentielles, mais un passage en particulier est constitué d'une succession de subordonnées circonstancielles conditionnelles qui renforcent l'idée selon laquelle la phrase du *Discours* s'allonge par la subordination :

En sorte que le danger est immense...

En sorte que, si l'Europe occidentale ne prend d'elle-même, en Afrique, en Océanie, à Madagascar, c'est-à-dire aux portes de l'Afrique du Sud, aux Antilles, c'est-à-dire aux portes de l'Amérique, l'initiative d'une politique des *nationalités*, l'initiative d'une politique nouvelle fondée sur le respect des peuples et des cultures ; que dis-je ? si l'Europe ne galvanise les cultures moribondes ou ne suscite des cultures nouvelles ; si elle ne se fait réveilleuse de patries et de civilisations, ceci dit sans tenir compte de l'admirable résistance des peuples coloniaux, que symbolisent actuellement le Viêt-nam de façon éclatante, mais aussi l'Afrique du R.D.A.¹, l'Europe se sera enlevé à elle-même son ultime *chance* et, de ses propres mains, aura tiré sur elle-même le drap des mortelles ténèbres.²

Construite sur trois circonstancielles introduites par « si », la phrase se déploie dans un style périodique, avec une longue protase, allant de « En sorte que » à « l'Afrique du R.D.A. » et une courte clausule, conséquence de cette énumération de conditionnelles. La nuance de condition des trois propositions subordonnées circonstancielles introduites par « si » façonne l'*ethos* d'un discours menaçant, présentant les conditions *sine qua non* d'un avenir pour l'Europe. La métaphore du « drap des mortelles ténèbres » instaure un climat mortifère et laisse entendre l'influence du passé colonisateur sur l'avenir de l'Europe.

Dans cette partie du discours qui constitue la péroration, cet avant-dernier paragraphe fait office de conclusion prophétique qui introduit un sentiment de peur et d'urgence dans le but de réveiller les consciences. Tout le raisonnement de Césaire a été de montrer précédemment comment la colonisation s'est montrée barbare en détruisant

¹ Rassemblement Démocratique Africain, ancienne fédération de partis politiques africains créée en 1946, force emblématique de la lutte pour l'indépendance et la décolonisation des territoires français.

² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 74. En italique dans le texte.

des civilisations entières : la conclusion se tourne vers l'avenir pour énumérer les devoirs, voire les *dettes*, de l'Europe. Le style périodique de Césaire, par la succession des subordonnées circonstancielles de condition, permet de structurer la phrase afin de convaincre à la fois par l'ordre (l'ordre syntaxique et l'ordre des idées), mais aussi par les sentiments. Le *Discours* est bien habité par une rhétorique puissante qui cherche à agir sur l'auditeur. À ce titre, elle n'est pas sans se rapprocher de la poétique du *Cahier* qui met en avant la force des mots et la puissance du langage. La force de la parole, dans les deux œuvres, témoigne d'une volonté d'agir sur le lecteur ou l'auditeur.

Le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme* laissent apparaître de prime abord deux syntaxes totalement différentes : un premier regard fait apparaître un clivage catégorique entre la civilisation d'un côté, incarnée par la syntaxe organisée du *Discours*, et l'ensauvagement de l'autre, dans la syntaxe du *Cahier*. En effet, si le poème repose sur des brouillages opérés au niveau de la nature et de la fonction des mots, mais aussi au niveau de l'irrégularité du rythme et du désordre apparent des mots dans la phrase, le *Discours* semble être tout le contraire, à savoir des mots utilisés dans un ordre strict, un rythme régulier et une phrase construite, souvent sur des rythmes binaires ou ternaires, et utilisant massivement la subordination comme lien entre les mots et entre les phrases. Il semble clair que cette syntaxe de l'ordre correspond à un raisonnement logique qui fait appel au *logos* et dont le but est de convaincre l'auditoire. Ce clivage montre que l'homme colonisé qu'était Césaire devait assumer à la fois l'héritage africain et antillais, mais aussi l'héritage européen.

Cependant, un deuxième regard sur les œuvres et une analyse approfondie des deux textes soulignent les similitudes qui se retrouvent entre les deux écritures. La syntaxe, dans son essence profonde, est certes différente, mais certains passages pourraient appartenir à la même œuvre : il suffit de s'arrêter un moment sur le rythme pour entendre dans les deux œuvres la même verve énergique, celle qui fait déborder le cadre de la phrase. Loin de rester cantonné au carcan langagier, la phrase du *Discours* semble elle aussi sortir de ses gonds et rejoindre la parole lyrique du *Cahier* : dans les deux textes se joue une esthétique de l'accumulation, parce qu'il s'agit de marteler une parole rhétorique. Le clivage n'est pas hermétique et la frontière entre les deux textes est poreuse ; le rythme de l'énumération, que ce soit à travers la conjonction « et » ou les propositions subordonnées, à travers le parallélisme ou la juxtaposition, laisse entendre

la même pulsation, le même battement et la même volonté de créer une parole agissante. Il y a de la rhétorique dans le *Cahier*, tout comme il y a de la poésie dans le *Discours*. Le *Cahier* et le *Discours* sont comme deux branches d'un même arbre ayant des racines plantées à la fois en France et en Martinique.

PARTIE III
LE RETOURNEMENT DE L'ENSAUVAGEMENT

CHAPITRE 7 L'ISOTOPIE DE LA SAUVAGERIE

L'image du « sauvage » est ancrée dans les mentalités occidentales dès les premières découvertes¹, et désigne celui que l'homme occidental considère comme non civilisé, vivant à l'état de nature, et ayant des mœurs différentes. Cette image stéréotypée révèle la pensée d'un ordre hiérarchique qui place la civilisation occidentale dans une position de supériorité par rapport aux autres civilisations, dès lors considérées comme « sauvages » – justement parce que cette hiérarchie est construite du point de vue occidental. L'image cliché du « sauvage » met en scène des peuples cannibales et anthropophages, violents et brutaux, apparentés à des animaux dépourvus de toute forme de civilisation et de *politesse* – au sens étymologique de *polis*, « cité ». Ce discours a façonné l'image du « sauvage » comme altérité opposée à la civilisation occidentale et a promu, au fil des siècles, l'infériorisation et la domination de ces peuples *autres* : Indiens d'Amérique, Noirs d'Afrique, Aborigènes d'Australie, etc. Avec l'apparition de l'esclavage se développe une représentation de l'homme noir comme image typique de la sauvagerie, dans les discours notamment de philosophes ou d'écrivains tels que Hegel, qui défend l'idée du « nègre barbare » :

[...] le nègre représente l'homme naturel dans toute sa sauvagerie et sa pétulance ; il faut faire abstraction de tout respect et de toute moralité, de ce que l'on nomme sentiment, si on veut bien le comprendre ; on ne peut rien trouver dans ce caractère qui rappelle l'homme.²

Celui qui est appelé « nègre » est ainsi déshumanisé par les discours occidentaux et perçu, de manière péjorative, comme l'incarnation de la sauvagerie. Or, cette sauvagerie, Césaire va justement entreprendre de la renverser pour montrer que le véritable « sauvage » peut s'apparenter, dans un renversement, à l'homme blanc occidental lui-même. L'image du « sauvage » se retourne alors pour inverser la clivage civilisation / sauvagerie : les Noirs, perçus comme des « sauvages », ne seraient que les victimes d'une sauvagerie surplombante, englobée par la civilisation occidentale qui a voulu dominer le reste du monde en le colonisant. Ce retournement de l'ensauvagement n'est pas sans rappeler la relativité des coutumes qu'ont développée avant lui plusieurs écrivains comme Montaigne par exemple, qui dans le chapitre « Des Cannibales » remet

¹ Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, Paris, 1989, p. 5. Disponible sur le site de la Bibliothèque Nationale de France.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Trad. Jean Hypollite, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1987, p. 76.

en question cette vision du « sauvage » en amenant l'idée d'un relativisme des points de vue :

Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation [des Cannibales du Brésil], à ce qu'on m'en a rapporté : sinon que chacun appelle barbarie, ce qui n'est pas de son usage.¹

Le verbe « appelle » est ici significatif de l'importance du langage dans la représentation de l'altérité et la dénomination de l'autre. Appeler un homme « sauvage », c'est le nommer par un mot dont la connotation est péjorative et renvoie à une infériorité par rapport au locuteur, qui impose son schéma et son mode de pensée.

Le mythe du « bon sauvage », au XVIIIe siècle, tend à idéaliser l'état de nature², et met en place une confrontation avec la civilisation occidentale qui, selon Rousseau, reproduit dans le « sauvage » ses propres mœurs :

Enfin tous, parlant sans cesse de besoin, d'avidité, d'oppression, de désirs, et d'orgueil, ont transporté à l'état de nature des idées qu'ils avaient prises dans la société. Ils parlaient de l'homme sauvage, et ils peignaient l'homme civil.³

L'image d'une dichotomie séparant l'état de nature de la civilisation instaure ainsi une double conception de l'autre : d'une part, celle qui consiste à considérer l'autre, de manière catégorique et stéréotypée, comme un « sauvage » ; et d'autre part, celle qui relativise l'image du « sauvage » et procède à une mise à distance du terme pour mettre en question l'identité du véritable « sauvage ». Il va sans dire que les colonialistes, face à l'homme noir, perpétuent l'image du « nègre barbare », c'est-à-dire la représentation du Noir en animal dénué de toute forme de civilisation et attaché à l'état de nature. Or, cette association du Noir à la barbarie est avant tout un acte de langage : le vocabulaire utilisé par le colonisateur est un vocabulaire de la distanciation et de l'insulte. Ainsi, comment l'image du « sauvage » s'illustre-t-elle à travers les différents discours et comment Césaire l'appréhende-t-il ?

1. Le retournement de l'insulte

1.1. L'image du « nègre barbare »

Le simple fait de nommer l'autre « nègre » ou « négresse » est révélateur de la

¹ Michel de Montaigne, *Essais*, I, XXXI, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999, p. 396.

² Voir *supra* dans l'Introduction.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Discours...*, *op. cit.*, p. 168.

domination de l'homme blanc dans la nomination de l'autre. Le mot est à la fois un adjectif, désignant ce qui est relatif aux Noirs, et un substantif, désignant l'homme noir, qui est réduit à sa couleur de peau. Le « nègre », c'est d'abord celui qui a la peau noire. Mais le terme est étroitement associé à l'esclavage et a donné par dérivation la « traite négrière » ou le « négrier », navire qui transportait les esclaves. Aussi le nom de « nègre » charrie-t-il à la fois la privation de la liberté, mais aussi la résurgence du passé et la perte de l'identité humaine.

Associé au terme « barbare », le mot « nègre » cristallise l'idée de la mission colonisatrice proclamée par les discours colonialistes : parce qu'il est « barbare », le « nègre » doit être civilisé grâce à l'expansion de la civilisation occidentale. C'est ce dont Césaire se moque avec ironie lorsqu'il parle du « fardeau de l'homme blanc¹ ».

Or, l'homme noir est nommé par les mots du Blanc : cette constitution de l'altérité à travers le langage précise l'image d'un Noir enfermé dans le langage du colonisateur. Prisonnier de cette image du barbare, réduit à l'anonymat et à l'impersonnalité par le discours de l'autre, l'homme noir n'est jamais qu'une couleur, il est voué, selon les discours colonialistes, à être inférieur au Blanc.

Cette parole de l'autre, Césaire la met en scène dans le *Cahier* comme dans le *Discours* et montre l'enfermement qui s'y attache. Le poète souligne dans les deux œuvres l'idée d'une parole stéréotypée, fondée sur le point de vue occidental et enfermée dans un mode de pensée fixe. La ponctuation, à ce titre, est emblématique de la distanciation prise avec cette parole *autre* :

(les-nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis
les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis
l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne
rappelez-vous-le-vieux-dicton :
battre-un-nègre, c'est le nourrir)²

Le discours colonialiste est ici mis à distance par les parenthèses, qui apparaissent comme une marque de rappel de cette parole toujours présente au-dessus de l'homme noir ; mais c'est le trait d'union qui façonne l'image d'une parole cliché, d'une parole façonnée par le *dire* : la répétition de « je-vous-le-dis », « c'est-moi-qui-vous-le-dis », avec la mise en emphase par extraction et par le pronom tonique « moi »,

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 48 : « Vous connaissez la rengaine : "Les Nègres sont de grands enfants." On vous la prend, on vous l'habille, on vous l'emperlificote. Le résultat, c'est du Mannoni. Encore une fois, rassurez-vous ! Au départ, ça peut paraître un peu pénible, mais à l'arrivée, vous verrez, vous retrouverez tous vos bagages. Rien ne manquera, pas même le célèbre *fardeau de l'homme blanc*. »

² *Id.*, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 35.

confère une forme d'autorité à cette parole emblématique du stéréotype construit par l'homme blanc. Le fait de *dire* enferme l'homme noir dans la parole de l'autre et derrière un « je » qui se proclame supérieur. Ainsi, le trait d'union attache les mots de manière à donner l'image d'une parole elle-même enfermée et enchaînée dans un dogme. L'utilisation du trait d'union laisse voir la linéarité d'une parole compacte, image d'un ton monocorde et de l'absence d'humanité. Ainsi la mention du « vieux dicton » et le présent de généralité dans « les-nègres-sont-tous-les-mêmes » et « battre-un-nègre, c'est le nourrir » représentent la généralisation d'une vision bornée, enfermée dans ses propres limites et dont la mécanique de catégorisation crée l'image d'une parole vide et déshumanisée.

Or, ce présent de généralité se retrouve dans le *Discours*, qui met en scène les mêmes procédés :

Que les subtilités du vocabulaire, que les nouveautés terminologiques ne vous effraient pas ! Vous connaissez la rengaine : « Les Nègres-sont-de-grands-Enfants. »¹

S'adressant à l'auditoire à travers le pronom « vous », Césaire entreprend de faire la critique, non sans une ironie catégorique, du discours d'Octave Mannoni², ethnologue et philosophe français, qui établit l'idée du « nègre infantile » dans *Prospero et Caliban. Psychologie de la colonisation* (1950) selon laquelle le Malgache, à la différence de l'Européen, ne se détache pas de ses parents et ne peut pas accéder à la civilisation. Naît ainsi selon lui un « complexe de dépendance » qui fait du Noir un enfant, et qui justifie ainsi la colonisation. Césaire démonte un à un les propos de Mannoni et démontre par l'ironie le caractère infondé de ce discours colonialiste.

Or, le terme « rengaine » rejoint celui de « dicton » dans le *Cahier*, et la même utilisation du trait d'union instaure la mise à distance de la parole de l'autre. Mais dans le *Discours*, ce sont les guillemets qui introduisent la parole, à la différence des parenthèses dans le *Cahier*. Les guillemets ont ceci de particulier qu'elles permettent de faire entendre le discours de l'autre à travers la voix de Césaire : l'ironie crée une superposition des deux paroles, polyphonie dans laquelle s'entendent la voix de Césaire, qui laisse entendre l'absurdité du raisonnement colonialiste, et celle de Mannoni (« Les

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 48.

² Octave Mannoni (1899-1989) : ethnologue, philosophe et psychanalyste français, dont l'ouvrage *Prospero et Caliban. Psychologie de la colonisation* (1950) a aussi été critiqué par Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs* (1952). Ironie du sort : Octave Mannoni a enseigné au lycée Schœlcher de Fort-de-France de 1925 à 1928, ce même lycée où Césaire a étudié jusqu'en 1924 et où il a commencé à enseigner en 1939.

Nègres-sont-de-grands-Enfants »).

Dans les deux œuvres, le mot « nègre » fait figure de désignation de l'autre dans le discours colonialiste. L'autre est ici l'homme noir, qui semble ne pouvoir être désigné que par ce mot de « nègre » dont la connotation péjorative laisse entendre l'infériorité perçue dans cette simple nomination de l'autre. Décrédibilisant la parole colonialiste, Césaire s'efforce de mettre à distance cette parole stéréotypée pour démontrer et dénoncer le discours colonialiste.

Or, le discours de l'autre, c'est justement celui qui enferme le Noir dans la prison du langage, et l'importance de la parole de l'autre, dans le *Cahier* comme dans le *Discours*, révèle la stigmatisation du discours de l'homme blanc. Ainsi, c'est notamment dans la parole que se joue le renversement de l'ensauvagement, par l'omniprésence d'une domination par la parole. Les deux œuvres s'efforcent de montrer comment la parole colonisatrice devient violence *contre* autrui, devient un contrôle de l'identité même de l'homme noir :

Les Blancs disent que c'était un bon nègre, un vrai bon nègre, le bon nègre à son bon maître.
Je dis hurrah !
C'était un très bon nègre,
la misère lui avait blessé poitrine et dos et on avait fourré dans sa pauvre cervelle qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne prend pas au collet ; qu'il n'avait pas puissance sur son propre destin ; qu'un Seigneur méchant avait de toute éternité écrit des lois d'interdiction en sa nature pelvienne¹ ; et d'être le bon nègre ; de croire honnêtement à son indignité, sans curiosité perverse de vérifier jamais les hiéroglyphes fatidiques.²

L'homme noir est ici déshumanisé par l'omniprésence de la parole blanche qui s'insère dans « la pauvre cervelle » et qui lui ôte toute forme de pensée ou de libre-arbitre. Le syntagme « on lui avait fourré dans sa pauvre cervelle » introduit des conjonctives qui saturent le texte par leur omniprésence, rendant compte, par la « fatalité » et le « Seigneur méchant », d'un destin de servitude écrit pour l'homme noir, et témoigne, à travers le pronom « on », d'une instance supérieure qui dispose du Noir comme d'un objet. Césaire souligne avec ironie le contraste entre la réalité de la « misère » et la parole des Blancs, soulignée par le syntagme « Les Blancs disent ». Cette omniprésence de l'homme blanc est aussi mise en exergue dans le *Discours* par une construction syntaxique similaire :

¹ Pelvien : relatif au pelvis, os du bassin ; connotation sexuelle.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 59.

(Vous savez bien voyons. Ces nègres n'imaginent même pas ce que c'est que la liberté. Ils ne la désirent pas, ils ne la revendiquent pas. Ce sont les meneurs blancs qui leur fourrent ça dans la tête. Et si on la leur donnait, ils ne sauraient qu'en faire.)¹

L'ironie permet de dénoncer ici les « meneurs blancs », qui font référence aux membres du gouvernement, mais aussi aux grandes firmes capitalistes qui se servent de la colonisation pour développer leur capital. Par la proposition « qui leur fourrent ça dans la tête », Césaire montre l'omnipotence de la parole colonisatrice et l'effet qu'elle instaure sur l'homme noir. Celui-ci est caractérisé par une syntaxe de la négation : « Ils ne la désirent pas, ils ne la revendiquent pas », qui rappelle la négation lexicale du *Cahier* avec les « lois d'interdiction » et « l'indignité » du Noir. Ce dernier est réduit à néant, à un *rien* dont on peut disposer. Cette déshumanisation de l'homme noir se retrouve dans le *Cahier* :

Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes ; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la négrerie ; que nous sommes un fumier ambulante hideusement prometteur de cannes tendres [...]²

La phrase est construite sur une gradation qui procède à une animalisation des Noirs, à travers l'identification aux « bêtes brutes » ; puis à une déshumanisation et enfin à une dégradation totale en « fumier ambulante », référence à la fois à la couleur noire et à l'humiliation. Mais le sujet de la phrase, mis à distance par le démonstratif « ce pays », n'est plus sujet d'un verbe de parole mais du verbe « crier », représentation d'une violence avant tout vocale : celui qui crie ne parle pas, il use de sa voix au même titre qu'un animal qui aboie, mugit ou hurle. L'animalisation se retourne : si l'homme noir se retrouve enfermé dans le cri de l'autre, ce cri est aussi une forme d'animalisation de la parole coloniale qui devient elle-même *sauvage*.

1.2. Le « sauvage » dans les discours colonialistes

L'idée du « nègre sauvage » apparaît notamment dans les zoos humains mis en place lors des expositions coloniales³. Les discours colonialistes se servent de cette image pour renforcer l'idée d'une société clivée, divisée entre la civilisation et la sauvagerie, en utilisant massivement les mots de « sauvage » et de « barbare ». Qu'ils

¹ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 48.

² *Id.*, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 38.

³ Voir *supra* dans l'Introduction.

soient d'ethnologues, de philosophes, de colonels, de révérends, d'explorateurs, d'écrivains ou d'hommes politiques, les discours colonialistes cités dans le *Discours* de Césaire façonnent tous l'image du « nègre sauvage » et la représentation raciste de l'autre. Pour n'en citer que quelques-uns, l'on trouve ainsi parmi les ethnologues et anthropologues Georges Vacher de Lapouge, avec son essai *Race et milieu social : essais d'anthroposociologie* (1909), Octave Mannoni et sa *Psychologie de la colonisation* (1950) ; parmi les ecclésiastiques, Placide Tempels et sa *Philosophie Bantoue* de 1945, George Muller et ses nombreuses missions d'évangélisation de 1875 à 1892, et Barde, tous Révérends Pères ; parmi les écrivains, Ernest Renan, et sa *Réforme intellectuelle et morale* (1871), Henri Massis et sa *Défense de l'Occident* (1927), Roger Caillois, Pierre Loti et Jules Romains, entre autres ; enfin, parmi les hommes politiques, Joseph de Maistre (frère de l'écrivain Xavier de Maistre), Arthur de Gobineau et son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1855), et enfin Albert Sarraut et *Grandeur et servitude coloniales* (1931). Tous assis sur le banc des accusés, tous cités par Césaire pour dénoncer le colonialisme.

On le voit, les titres des ouvrages écrits par ces hommes blancs partisans de la colonisation parlent d'eux-mêmes : les questions de « race » et de colonisation laissent entrevoir le point de vue opposé à celui de Césaire, et notamment celui qui considère le Noir comme un « sauvage » :

Attendu, comme l'affirme son confrère en christianisme, le R.P. Muller : « ... que l'humanité ne doit pas, ne peut pas souffrir que l'incapacité, l'incurie, la paresse des peuples *sauvages* laissent indéfiniment sans emploi les richesses que Dieu leur a confiées avec mission de les faire servir au bien de tous ».¹

L'emploi de la citation est largement ironique dans la bouche de Césaire qui cherche à dénoncer l'absence d'indignation face à la parole de l'autre. Les « peuples sauvages » sont ici définis par le groupe ternaire de trois substantifs qui disent dans leur morphologie la négation de toute force agissante dans le « sauvage », par le préfixe négatif des mots « *in-capacité* », « *in-curie* » et le sème du mot « paresse », et par leur position syntaxique dans la phrase, puisqu'ils sont sujets dans la proposition conjonctive « que l'incapacité, l'incurie, la paresse des peuples sauvages » du verbe « laissent ». Cette position sépare de fait « l'humanité » d'un côté et les « peuples sauvages » de l'autre, réduits syntaxiquement à une position de complément du nom, et surtout niés par la négation lexicale. Cette opposition entre « sauvage » et « humanité » se retrouve dans

¹ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 17. C'est moi qui souligne.

les propos de Joseph de Maistre :

« Il n'y avait que trop de vérité dans ce premier mouvement des Européens qui refusèrent, au siècle de Colomb, de reconnaître leurs semblables dans les hommes dégradés qui peuplaient le nouveau monde... On ne saurait fixer un instant ses regards sur le sauvage sans lire l'anathème écrit, je ne dis pas seulement dans son âme, mais *jusque sur la forme extérieure de son corps.* »
Et c'est signé Joseph de Maistre.¹

Alors que les Occidentaux sont désignés par leur origine géographique (les « Européens »), ceux qui représentent l'altérité (les Indiens d'Amérique découverts par Colomb), sont caractérisés par des adjectifs péjoratifs : « hommes dégradés » et « le sauvage ». Le mot « homme » est dans la phrase suivante supprimé au profit de l'adjectif substantivé « le sauvage », dans lequel l'article défini crée une généralisation englobante servant à désigner tout ce qui n'est pas européen. Cette utilisation du mot « sauvage » semble mettre en place une banalisation de ce mot dans le discours colonialiste, faisant du terme un concept devenu général et banal pour désigner une part de l'humanité. De plus, l'emploi du terme religieux « anathème », portant le sème de l'excommunication et de l'exclusion, place le « sauvage » en dehors des frontières de l'humanité, l'assimilant à un animal ou, pire, à une *chose*. L'usage de l'italique fait entendre la voix de Césaire dans cette accentuation que confère la typographie au texte : le procédé d'insistance focalise l'attention sur un groupe de mots en particulier, renforçant l'absurdité du discours colonial. Cette animalisation est caractéristique du discours colonialiste dans lequel les Noirs peuvent être comparés à des bovins :

« *Il ne faut pas oublier que [l'esclavage] n'a rien de plus anormal que la domestication du cheval ou du bœuf. [...]* »
Ça, c'est la mouture scientiste et c'est signé Lapouge.²

Dans ce discours du sociologue George Vacher de Lapouge, l'autre est cette fois défini comme une bête de somme : le cheval et le bœuf représentent tous deux la bête de travail domestiquée pour portée des charges ; excepté que Lapouge parle ici d'êtres humains. Cette comparaison tend ainsi à banaliser l'esclavage comme un fait culturel lié à la domestication des bêtes et participe du mécanisme d'exclusion de la pensée colonialiste, sans cesse renforcé par les discours de ces hommes haut placés, tels que Jules Romains, écrivain du XXe siècle :

¹ *Ibid.*, p. 32. En italique dans le texte.

² *Ibid.*, p. 33. En italique dans le texte.

L'essentiel est que M. Jules Romains en arrive à écrire ceci :
« [...] Il m'est arrivé d'avoir en face de moi une rangée d'une vingtaine de Noirs purs... Je ne reprocherai même pas à nos nègres et négresses de mâcher du chewing-gum. J'observerai seulement... que ce mouvement a pour effet de mettre les mâchoires bien en valeur et que les évocations qui vous viennent à l'esprit vous ramènent plus près de la forêt équatoriale que de la procession des Panathénées... »¹

L'animalisation du Noir par le processus de la mastication ainsi que la mention de la « forêt équatoriale » rappellent l'étymologie du mot « sauvage », *silvaticus*, « qui habite dans la forêt » : Jules Romains n'utilise pas directement le terme « sauvage », mais, par une stratégie du langage qui consiste à contourner l'idée principale à travers la représentation symbolique de la forêt, il fait entendre le raisonnement colonialiste de l'infériorisation du Noir. Ainsi, la comparative « plus près de la forêt que de la procession des Panathénées » crée une opposition entre la sauvagerie symbolisée par la forêt et le culte représentatif de la civilisation grecque – et par extension, de l'Europe – incarné dans la procession des Panathénées, c'est-à-dire le rite civilisé et religieux en l'honneur d'Athéna. La frontière est tracée, la symbolique des lieux crée un clivage géographique et social entre le « Noir pur », assimilé à un animal ruminant, et la civilisation européenne.

Mais à travers cette dénonciation se joue la mise à distance du discours de l'autre par une certaine appropriation de l'insulte dont le but n'est autre que de la retourner pour la renvoyer à l'ennemi, qui devient lui-même le barbare.

1.3. L'écriture de Césaire comme reflet de la barbarie

Le discours du colonisateur peut ainsi être perçu comme une attaque directe à l'humanité de l'autre. En ce sens, il est une insulte (*in-sultus*) : il s'insère dans l'humanité de l'autre, dans l'intimité de l'autre, pour la détruire. L'insulte comme attaque définit le combat que mène Césaire à travers sa rhétorique pour tenter de défaire le discours qui anéantit les Noirs. La verve du *Discours sur le colonialisme* est ainsi, pour filer la métaphore, une sorte de glaive dont se servirait Césaire contre les colonialistes.

L'isotopie de la sauvagerie se développe ainsi dans tout le *Discours* à travers les mots de « sauvage », « barbare », « anthropophage », mais elle passe d'abord par un usage ironique lorsque Césaire se désigne lui-même comme un anthropophage :

¹ *Ibid.*, p. 35.

Bigre, mes chers collègues (comme on dit), je vous ôte mon chapeau (mon chapeau d'anthropophage, bien entendu).¹

Le « chapeau d'anthropophage » apparaît comme un oxymore, désignant d'un côté l'ornement vestimentaire emblématique de l'homme européen civilisé – le chapeau haut-de-forme notamment – et de l'autre l'anthropophage, le mangeur de chair humaine, contradiction qui souligne l'ironie mordante de Césaire qui se moque du discours colonialiste... Jusqu'à ce qu'il utilise le même mot d'« anthropophage » pour décrire les actes des colonisateurs, juste dans le paragraphe qui suit :

Pensez donc ! quatre-vingt-dix mille morts à Madagascar ! L'Indochine piétinée, broyée, assassinée, des tortures ramenées du fond du Moyen Âge ! Et quel spectacle ! Ce frisson d'aise qui vous revigorait les somnolences ! Ces clameurs sauvages ! Bidault² avec son air d'hostie conchiée – l'anthropophagie papelarde et Sainte-Nitouche – Teitgen³, fils grabeleur⁴ en diable, l'Aliboron⁵ du décervelage – l'anthropophagie des Pandectes⁶ ; Moutet⁷, l'anthropophagie maquignarde, la baguenaude ronflante et du beurre sur la tête ; Coste-Floret⁸, l'anthropophagie faite ours mal léché et les pieds dans le plat.⁹

L'énumération des noms d'hommes politiques suivis du mot « anthropophagie » assimile ces hommes à des sauvages violents tueurs de populations entières. L'ironie qui se cache dans les points d'exclamation semble ici différente de l'ironie plus légère du « chapeau d'anthropophage » précédemment évoqué. Elle apparaît, dans une forme d'humour mi-comique (avec les expressions d'« hostie conchiée » ramenant la religion au bas corporel, ou de « la baguenaude ronflante et du beurre sur la tête »), mi-polémique (avec l'énumération des violences et des tortures qui rythme les phrases « l'Indochine piétinée, broyée, assassinée »). C'est l'homme noir, celui qui était traité de « sauvage », qui retourne l'insulte contre les Occidentaux colonialistes perçus comme des mangeurs d'hommes et de civilisations. En dénonçant le discours de Renan, Césaire décrète :

Cela sonne net, hautain, brutal, et nous installe en pleine sauvagerie hurlante.¹⁰

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Georges Bidault, Président du Conseil en 1949.

³ Pierre-Henri Teitgen, ministre et homme politique français des années 1940-1950.

⁴ De *grabeleur*, séparer les morceaux d'une substance pour l'étudier.

⁵ Nom français d'Al-Bîrunî, savant persan du Xe siècle.

⁶ Les *Pandectes* ou le *Digeste* : recueil de décisions de jurisconsultes romains.

⁷ Marius Moutet, député et sénateur français.

⁸ Paul Coste-Floret, ministre et homme politique français.

⁹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

Cette « sauvagerie hurlante », c'est celle de l'étranger, de celui qui ne parle pas la même langue, qui n'a pas le même discours que Césaire. Aussi le colonialisme, « barbarie suprême » pour Césaire, est-il dénoncé comme une barbarie latente, intériorisée par la société occidentale. La comparaison au nazisme en fait une idéologie destructrice incarnée par une zone géographique du monde : l'Europe. Ce sème de la barbarie européenne nervure tout le *Discours sur le colonialisme*, plongeant le lecteur au cœur de ce que Césaire appelle « la barbarie moderne » :

Colonisation : tête de pont dans une civilisation de la barbarie d'où, à n'importe quel moment, peut déboucher la négation pure et simple de la civilisation.¹

La phrase s'apparente, à travers cette ponctuation des deux points explicatifs, à la définition d'un dictionnaire, associant dans un paradoxe identitaire la « civilisation » à la « barbarie », ce que les explorateurs et ethnologues des siècles précédents s'empressaient de séparer et d'opposer. Mais cette barbarie vise avant tout, dans le discours de Césaire, une classe particulière de la société : la bourgeoisie. Cela n'étonne guère de la part d'un écrivain communiste qui prône la révolution du prolétariat². Le barbare moderne, au XXe siècle, est selon Césaire le bourgeois lui-même :

Car enfin, il faut en prendre son parti et se dire une fois pour toutes, que la bourgeoisie est condamnée à être chaque jour plus hargneuse, plus ouvertement féroce, plus dénuée de pudeur, plus sommairement barbare [...].³

L'ensauvagement – ou la barbarisation – prend un aspect beaucoup plus politique : l'inspiration marxiste du discours de Césaire est certes emblématique du point de vue communiste mais rend compte du combat politique de la lutte des classes au sein de celui contre le colonialisme. Le bourgeois est inculpé, comme les hommes politiques et autres ethnologues, dans le procès contre le gouvernement colonialiste. Le but n'est pas ici de revendiquer les droits des Noirs ou des prolétaires, mais bien d'accuser les coupables, et la classe sociale par excellence qui selon Césaire représente ces coupables. À travers les adjectifs « hargneuse », « féroce », « barbare », se façonne le processus d'ensauvagement de la société occidentale. La construction du *Discours sur le colonialisme*, qui repose sur ce retournement de l'insulte contre les colonialistes, est

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 54.

ainsi emblématique d'une rhétorique du combat, qui s'exprime dans le *Cahier* par l'appropriation du mot « nègre » retourné en force poétique.

Les dérivations du mot « nègre » ont notamment donné « négritude », concept fondateur de l'écriture et de la pensée césairiennes. Bien que Césaire dise ne pas aimer ce mot (« j'avoue ne pas aimer tous les jours le mot Négritude même si c'est moi, avec la complicité de quelques autres, qui ai contribué à l'inventer et à le lancer.¹ »), il a fondé un concept basé sur une insulte², ou du moins, sur un terme dont l'acception péjorative infériorise l'homme noir. Le *Cahier* rejoint ainsi le *Discours sur la Négritude* dans la mesure où il utilise le mot « nègre » pour le retourner comme une arme poétique contre son adversaire :

ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité 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 cathédrale³

La répétition du terme « négritude », que le poète s'approprie par le déterminant possessif « ma », rend compte de la revendication identitaire de la noirceur, présente dans la base du mot *négr-* : la négritude peut être vue à la fois comme la couleur de la peau et comme le concept fondé par Césaire et Senghor. Aussi la répétition qui scande le paragraphe témoigne-t-elle d'un retournement de l'insulte non contre l'autre, comme dans le *Discours*, mais par l'intériorisation de la force identitaire qui constitue l'homme noir. De même, à la fin du poème, le mot « négraille », dérivé du mot « nègre » avec le suffixe péjoratif *-aille*, est répété comme pour façonner l'image d'un peuple qui transforme son infériorité en révolte.

Par cette triple position qui consiste à retourner, renverser et annihiler l'insulte, Césaire procède à un retournement de l'ensauvagement, qui ne désigne plus le « nègre barbare », mais le colonisateur. Le *Discours sur le colonialisme* apparaît ainsi comme ce que l'on pourrait appeler une « œuvre-miroir », qui renvoie leur reflet aux colonialistes : le colonisateur se renvoie à lui-même sa propre barbarie qui se situe dans la violence même de son idéologie. Ainsi, l'idée de « retournement de l'ensauvagement » charrie à la fois l'acception du *retour* – retour sur l'origine du clivage sauvage / civilisé et retour sur l'origine des termes qui servent à nommer l'homme noir – et du *renvoi*, renvoi de l'insulte vers le colonialiste.

¹ Aimé Césaire, *Discours sur la Négritude*, op. cit., p. 80.

² Voir *supra*, l'utilisation du mot « nègre » pour créer la revue *Les Étudiants nègres*, Partie I, Chapitre 3, section « L'ambivalence de la Négritude ».

³ *Id.*, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 46.

2. Une sauvagerie de la violence

2.1. Un troisième sens du mot « sauvage »

D'un point de vue lexical, le mot « sauvage » renvoie à de multiples acceptions, entre autres celles qui font référence à l'état de nature, à l'affranchissement de la civilisation et la libération des règles établies. Mais un troisième sens plus extensif renvoie à la violence et à la brutalité du sauvage, qui ne désigne plus *le* sauvage en tant qu'individu généralisant une civilisation en particulier, mais un aspect, une chose, un homme sauvage. Au XVII^e siècle, Furetière étend ainsi le sens du mot au domaine moral :

Sauvage : se dit figurément en Morale, de ceux qui ont l'esprit ou les mœurs fantasques, bourruës, qui ne se peuvent pas aisément adoucir, civiliser, gagner par la raison.¹

La définition en question ne fait pas mention de « violence » mais fait entrer le mot dans le domaine de la morale. Le *Grand Robert de la langue française*, dans le deuxième sens du mot, définit « sauvage » comme étant « d'une nature rude, grossière ou même brutale.² » et *Le Grand Larousse de la langue française* va plus loin en développant l'acception brutale du mot en II :

2. Se dit d'une personne qui a quelque chose de farouche, de rude, d'absolu, voire de brutal, dans ses manières, son comportement.

3. Se dit des choses qui rappellent la violence, la rudesse de la nature vierge.

4. Qui est digne des époques barbares de l'humanité, par son caractère violent, cruel, impitoyable.³

Ces trois sens rejoignent ceux du *Trésor de la langue française*, qui définit « sauvage » en II. B. comme un individu « dont le comportement est farouche, rude, grossier voire brutal » et en C. « qui rappelle les époques barbares de l'humanité par son caractère cruel, violent ; qui a quelque chose d'inhumain⁴ ».

C'est peut-être ce dernier sens qui fait le plus entendre le sens de la violence en mentionnant l'inhumanité qui va de pair avec la sauvagerie. Si le mot s'appliquait

¹ Antoine Furetière, *Le Dictionnaire universel*, Préfacé par Pierre Bayle, Tome III, SNL, Le Robert, Paris, 1978.

² Alain Rey, *Le Grand Robert de la langue française*, tome 6, Le Robert, 2001, p. 214.

³ *Le Grand Larousse de la langue française en sept tomes*, sixième tome, p. 5380

⁴ *Trésor de la langue française*, T.L.F.

d'abord aux peuples du nouveau monde découverts en Amériques et à leurs pratiques culturelles, le mot « sauvage » ainsi entendu, et notamment dans le contexte de l'esclavage, peut difficilement désigner les hommes noirs réduits à la soumission et à la passivité face aux maîtres. Il s'agira donc de montrer comment la représentation du sauvage du point de vue occidental tend à se renverser pour souligner, comme le montre Césaire dans le *Discours*, la barbarie de la civilisation européenne.

À travers la représentation de la violence esclavagiste apparaît ainsi un premier retournement de l'ensauvagement : le but de l'esclavagiste blanc est bien de déshumaniser le Noir pour en faire une bête de bétail, si bien que le clivage séparant le sauvage du civilisé fait apparaître la séparation – pas si nette – entre une bête sauvage et une bête domestiquée. Le fouet, instrument de la violence esclavagiste par excellence, règle le rapport de domination qui asservit et violente les Noirs. Les femmes noires sont aussi sujettes aux viols et aux agressions sexuelles du maître qui dispose d'elles comme de son bien. La violence de la sauvagerie esclavagiste est théorisée dans le *Code noir* de 1685, dans lequel l'article 42 stipule :

Pourront seulement les maîtres, lorsqu'ils croiront que leurs esclaves l'auront mérité, les faire enchaîner, et les faire battre de verges ou de cordes [...].¹

Cet usage du fouet et des chaînes ne fut légalement aboli qu'en 1846², deux ans avant l'abolition de l'esclavage par Schœlcher. Le travail des esclaves noirs, travaillant dans les champs, ramant dans les négriers, est ainsi rythmé par les coups de fouet de l'esclavagiste blanc. Mais l'animalisation s'effectue aussi lors du châtiment de l'esclave à travers les diverses formes de torture, parmi lesquelles figure par exemple celle des quatre piquets : l'esclave est allongé nu sur le sol, les membres écartés et attachés à quatre piquets, soumis à la violence du fouet du maître³.

Violence différente mais tout aussi sauvage, la violence coloniale est motivée par le capitalisme naissant de la fin du XIXe et le développement des grandes industries qui veulent accroître les productions. Cette violence s'exerce notamment à travers le travail forcé : les constructions de routes, de voies ferrées ou de ports dans les colonies, là où, d'après Césaire, « poussent l'acier neuf et le béton vivace⁴ », se font dans des conditions éprouvantes et humiliantes. La relation entre le colonisateur et le colonisé est ainsi basée

¹ *Le Code noir et autres textes de loi concernant l'esclavage*, textes présentés par Patrick Baradeau, L'Esprit du Temps, 1ère édition, 2019.

² Caroline Oudin-Bastide, « Violence et esclavage », *Africultures*, 2006/2 (n° 67), p. 31.

³ Voir à ce sujet le tableau de Marcel Verdier, *Le Châtiment des quatre piquets*, 1843.

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 32.

sur une relation de travail déshumanisante, ensauvageant à la fois le colonisateur par la violence, et le colonisé par l'abrutissement.

2.2. Peinture d'une violence sanguinaire

Césaire, dans les deux œuvres, s'emploie à ensauvager le colonisateur à travers la description des pratiques violentes. Si le *Discours* décrit la déshumanisation des colons par de nombreuses énumérations des violences perpétrées sur les colonisés, dans le *Cahier*, les violences citées peuvent désigner à la fois celles de l'esclavage et celles de la colonisation, dans une sorte d'atemporalité de la violence. Les deux œuvres montrent ainsi un point de vue quelque peu différent, mais qui converge vers la dénonciation de l'asservissement des Noirs. Cette subordination et ce rapport hiérarchique, Césaire les décrit comme un fait intégré par l'homme noir au plus profond de son identité, mais aussi comme une infériorité professée par l'homme blanc :

Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme.¹

Les deux œuvres se répondent, puisque ce complexe d'infériorité est décrit dans le *Cahier*, non seulement à travers la position sociale du Noir, mais aussi à travers ses caractéristiques physiques :

Et voici ceux qui ne se consolent pas de n'être pas faits à la ressemblance de Dieu mais du diable, ceux qui considèrent que l'on est nègre comme commis de seconde classe : en attendant mieux et avec possibilité de monter plus haut ; ceux qui battent la chamade devant soi-même, ceux qui vivent dans un cul de basse fosse de soi-même ; ceux qui se drapent de pseudomorphose² fière ; ceux qui disent à l'Europe : « Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous ; ne faites pas attention à ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé ». ³

L'énumération de relatives périphrastiques introduites par « ceux qui... », dont le démonstratif désigne les Noirs, fait entendre dans une polyphonie de voix la parole de ces hommes et femmes infériorisés par leur couleur de peau : le poète semble se distinguer d'eux par le démonstratif « ceux », tout en s'intégrant dans la parole du discours direct dans laquelle s'exprime un « je » universel, emblématique de la parole

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 24.

² La pseudomorphose est le phénomène par lequel un minéral se présente avec l'apparence d'un autre minéral.

³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 58.

infériorisée des Noirs (« Voyez, *je* sais comme vous faire des courbettes »). Le paragraphe met en avant les figures d'opposition, à travers l'antithèse qui oppose « Dieu » et le « diable » ; le pronom « ceux » et « l'Europe » ; les pronoms « je » et « vous ». La répétition de « comme vous » (*je* sais *comme vous* faire des courbettes, *comme vous* présenter mes hommages) crée à la fois un parallèle et une différenciation entre les Blancs et les Noirs, puisque le fait de *dire* « je ne suis pas différent de vous », acte de langage, est de fait une preuve de la différence vécue et subie par les Noirs face à l'homme blanc perçu comme supérieur.

Cette forme de violence psychologique représente le rapport inégalitaire entre les Blancs et les Noirs qui a engendré le racisme. Le rapport de domination qui aliène l'homme entraîne une perte du moi et de l'identité, une forme de déshumanisation qui permet ensuite l'abêtissement nécessaire pour soumettre les Noirs aux travaux forcés et à la violence des maîtres blancs. Cette violence, c'est aussi la violence physique qui renforce le rapport de domination instauré par l'homme blanc : Césaire, dans le *Cahier* comme dans le *Discours*, dénonce les actes violents et *sauvages* des colonisateurs :

[...] En attendant, je regarde et je vois, partout où il y a, face à face, colonisateurs et colonisés, la force, la brutalité, la cruauté, le sadisme, le heurt et, en parodie de la formation culturelle, la fabrication hâtive de quelques milliers de fonctionnaires subalternes, de boys, d'artisans, d'employés de commerce et d'interprètes nécessaires à la bonne marche des affaires.

J'ai parlé de contact.

Entre colonisateur et colonisé, il n'y a de place que pour la corvée, l'intimidation, la pression, la police, l'impôt, le vol, le viol, les cultures obligatoires, le mépris, la méfiance, la morgue, la suffisance, la muflerie, des élites décérébrées, des masses avilies.¹

Cette énumération des violences vise à déshumaniser les colons blancs par l'accumulation incessante qui apparente le colonisateur à un sauvage. La phrase martèle les mots de la violence comme le colonisateur frappe l'homme noir de son fouet : la rhétorique est ici emplie d'une verve polémique qui cherche à dénoncer le rapport de domination établi entre colonisateur et colonisé. Ce rapport de domination s'exprime dans le *Cahier* à travers la mention du geste lui-même :

C'était un très bon nègre.

Et on lui jetait des pierres, des bouts de ferraille, des tessons de bouteille [...]

et le fouet disputa au bombillement des mouches la rosée sucrée de nos plaies.²

¹ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 22.

² *Id.*, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 60.

Sublimée par la métaphore de « la rosée sucrée », la violence s'offre dans le *Cahier* à travers l'image poétique, nettement différente de l'énumération polémique du *Discours*, et pourtant mise en scène à travers l'universalisation du « bon nègre » ironique, symbole de l'éternelle soumission du Noir voulue par les Blancs. Le fouet, animalisé, ou du moins rendu vivant par le verbe « disputer » et le parallèle avec les « mouches », est ainsi perçu comme une instance douée d'une volonté et incarnant par là non seulement le colonisateur, mais aussi l'idée même de sauvagerie. Si le fouet se transforme en insecte dans le *Cahier*, c'est le colonisateur qui se transforme en fouet dans le *Discours*, instrumentalisé en objet de la violence :

Aucun contact humain, mais des rapports de domination et de soumission qui transforment l'homme colonisateur en pion, en adjudant, en garde-chiourme, en *chicote* et l'homme indigène en instrument de production.¹

La phrase, qui assimile le colonisateur à un « pion », puis à la « chicote », c'est-à-dire au fouet à lanières servant à punir les esclaves, met en place un double processus de réification, non seulement du colonisateur qui devient l'incarnation suprême de la violence par le fouet, mais aussi « l'homme indigène », déjà déshumanisé par la domination de l'homme blanc et réduit ici à un « instrument de production », c'est-à-dire un instrument du capitalisme, c'est-à-dire un objet, dépourvu de son humanité. La sauvagerie et la barbarie sont ainsi énumérées par Césaire qui procède dans le *Discours* à une multiplication de cette violence, subsumant les nombreuses colonies dans le monde :

Était-il inutile de citer le colonel de Montagnac, un des conquérants de l'Algérie :

« Pour chasser les idées qui m'assiègent quelquefois, je fais couper des têtes, non pas des têtes d'artichauts, mais bien des têtes d'hommes. »

Convenait-il de refuser la parole au comte d'Herisson :

« Il est vrai que nous rapportons un plein baril d'oreilles récoltées, paire à paire, sur les prisonniers, amis ou ennemis. »

Fallait-il refuser à Saint-Arnaud le droit de faire sa profession de foi barbare :

« On ravage, on brûle, on pille, on détruit les maisons et les arbres. »

Fallait-il empêcher le maréchal Bugeaud de systématiser tout cela dans une théorie audacieuse et de se revendiquer des grands ancêtres :

« Il faut une grande invasion en Afrique qui ressemble à ce que faisaient les Francs, à ce que faisaient les Goths. »

Fallait-il enfin rejeter dans les ténèbres de l'oubli le fait d'armes mémorable du commandant Gérard et se taire sur la prise d'Ambike², une ville qui, à vrai dire, n'avait jamais songé à se défendre :

¹ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p.23. C'est moi qui souligne.

² Ville de Madagascar où a eu lieu en 1897 un massacre de la population par l'armée coloniale française.

« Les tirailleurs n'avaient ordre de tuer que les hommes, mais on ne les retint pas ; enivrés de l'odeur du sang, ils n'épargnèrent pas une femme, pas un enfant... A la fin de l'après-midi, sous l'action de la chaleur, un petit brouillard s'éleva : c'était le sang des cinq mille victimes, l'ombre de la ville, qui s'évaporait au soleil couchant. »¹

Dans cette longue énumération des violences coloniales, Césaire se place en opposition aux colonialistes qui ne veulent pas « tirer de vieux squelettes du placard² » : le fait de *citer* les paroles et textes coloniaux révèle au grand jour la violence accrue exercée par les colons sur les colonisés. Cette violence évolue à mesure que l'on progresse dans les citations : de marchandise (« artichauts », « baril d'oreilles ») les colonisés sont réduit à n'être plus que du sang (« le sang des cinq mille victimes ») ; de la destruction du paysage (« on détruit les maisons et les arbres ») l'on passe au meurtre de victimes humaines inoffensives (« ils n'épargnèrent pas une femme, pas un enfant »). Les textes sont caractérisés par la démesure et l'excès de violence à travers l'indistinction de l'humanité et la généralisation des colonisés : les prisonniers ont les oreilles coupées, qu'ils soient « amis ou ennemis » ; et la violence s'exerce jusque sur les femmes et les enfants.

À ce titre, la négation exceptive : « les tirailleurs n'avaient ordre de tuer que les hommes », contrebalancée ensuite par « mais on ne les retint pas » ; le participe « enivrés », représentation de la perte de la raison et du franchissement de la frontière sauvage ; ainsi que le rythme de la phrase « on ravage, on brûle, on pille, on détruit », font entendre la barbarie des actes colonialistes, renforcée par la mention de l'invasion des « Goths ». Paradoxe intéressant : les Goths, ayant envahi l'Empire romain, étaient désignés comme les barbares par excellence ; or, c'est le représentant du peuple envahi, traitant l'autre de barbare, qui souhaite faire la même chose en envahissant l'Afrique.

Les discours colonialistes cités par Césaire sont ainsi caractérisés par la destruction et l'anéantissement de l'autre, mais semblent montrer aussi une certaine délectation à raconter les faits, une forme d'écriture de la jouissance à travers la violence colonisatrice. L'ensauvagement de l'homme blanc, caractérisé par une violence exercée sur les colonisés, est ainsi emblématique d'une sauvagerie nouvelle, une sauvagerie moderne qui, plus qu'en barbare, transforme le colonisateur en bête, voire en monstre.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 18.

2.3. L'abêtissement du colonisateur

Cette transformation du colonisateur en bête sauvage apparaît dans le *Discours* comme une démonstration raisonnée reposant sur des arguments logiques : après avoir cité les propos sanguinaires des colonisateurs, Césaire entreprend de justifier cette énumération en faisant voir le fil de son raisonnement : le but est bien de montrer l'ensauvagement progressif de l'Occident par la colonisation. Ainsi, le retournement s'opère dans un mouvement d'inversion spéculaire qui reflète l'animalisation du colonisé sur le colonisateur : ce dernier, en détruisant l'humanité de l'autre, détruit sa propre humanité :

Pour ma part, si j'ai rappelé quelques détails de ces hideuses boucheries, ce n'est point par délectation morose, c'est parce que je pense que ces têtes d'hommes, ces récoltes d'oreilles, ces maisons brûlées, ces invasions gothiques, ce sang qui fume, ces villes qui s'évaporent au tranchant du glaive, on ne s'en débarrassera pas à si bon compte. Ils prouvent que la colonisation, je le répète, déshumanise l'homme même le plus civilisé ; que l'action coloniale, l'entreprise coloniale, la conquête coloniale, fondée sur le mépris de l'homme indigène et justifiée par ce mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend ; que le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête*. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler.¹

Un mot est ici central et illustre le retournement de l'ensauvagement : le mot « bête ». Souligné par l'italique, répété trois fois dans le paragraphe, il procède à une première animalisation du colonisateur dans la démonstration de Césaire. L'ensauvagement du colonisateur, c'est bien la projection de l'animal en l'autre, l'infériorisation par l'animalisation qui soumet le colonisé noir au colonisateur blanc.

Or, ce retournement de l'ensauvagement passe aussi par la propre animalisation du colonisateur à travers la comparaison à l'insecte, représentation du parasite :

Alors, n'est-il pas vrai, on comprendra que l'ennemi dont Lautréamont a fait *l'ennemi*, le « créateur » anthropophage et décerveleur, le sadique « juché sur son trône formé d'excréments humains et d'or », l'hypocrite, le débauché, le fainéant qui « mange le pain des autres » et que l'on retrouve de temps en temps ivre-mort « comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang », on comprendra que ce créateur-là, ce n'est pas derrière le nuage qu'il faut aller le chercher, mais que nous avons plus de chance de le trouver dans l'annuaire Desfossés et dans quelque confortable conseil d'administration !²

¹ *Ibid.*, p. 21. En italique dans le texte.

² *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 58. En italique dans le texte.

En s'inspirant de Lautréamont et des *Chants de Maldoror*, Césaire livre une lecture politico-sociale du recueil d'Isidore Ducasse : les administrateurs et entrepreneurs sont les cibles de l'accusation et, qualifiés d'« anthropophages » et de « décerveleurs », ils représentent la destruction capitaliste d'où est née la colonisation. La comparaison à la punaise « qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang » dresse le portrait d'un colonisateur sanguinaire assimilé à un insecte dont le nom provient du latin *putere*, « puer » et *nasus*, « nez », en référence à son odeur nauséabonde. Le « créateur » n'est plus un Dieu vénéré mais ces gros entrepreneurs « puants » qui n'hésitent pas à tuer pour accroître leur capital.

Ce portrait sanguinaire du capitaliste le fait passer d'animal à *monstre*. Le retournement de l'ensauvagement est donc total et met en exergue le fil progressif de la démonstration de Césaire, évoluant de l'animalisation à la monstruosité :

La vérité est que Lautréamont n'a eu qu'à regarder, les yeux dans les yeux,
l'homme de fer forgé par la société capitaliste, pour appréhender le *monstre*,
le monstre quotidien, son héros.¹

Le mot « monstre », répété et souligné par l'italique, est une désignation directe de celui qui représente aux yeux de Césaire le véritable coupable, le promoteur d'un système broyeur de vies d'où découle la colonisation. Par la désignation « l'homme de fer », le texte fait référence au sens premier du mot « monstre », c'est-à-dire « celui dont la morphologie est anormale² » ; et en l'occurrence l'absence de peau dénote la privation d'humanité et de toute forme de vie. Mais par extension, le « monstre » désigne aussi ce qui provoque la peur par sa cruauté, représentée par le sang des victimes colonisées, mais aussi des prolétaires abrutis par les machines. La comparaison au « monstre » élimine définitivement toute humanité du colonisateur réduit à une mécanique de la supériorité et de l'inégalité.

L'abêtissement du colonisateur passe donc par une animalisation progressive qui se change rapidement en « monstruosité ». L'aspect politique que prend l'ensauvagement à travers les mots de Césaire présente une hiérarchie sociale basée sur un ordre inégalitaire : Césaire montre comment la machine capitaliste dévore les « petits » et enrichit les « grands », critiquant le système capitaliste qui contrôle cet ordre inégalitaire. Se met en place un retournement de l'ensauvagement contre les colonisateurs et contre tout homme qui, usant de la violence, en perd son humanité.

¹ *Ibid.*, p. 56. En italique dans le texte.

² *Trésor de la Langue Française*, T.L.F.

CHAPITRE 8

LA SYNTAXE DU COLONISATEUR, UNE SYNTAXE ENSAUVAGÉE ?

Les droits de l'homme sont-ils crédibles ? Alors que la Ire République a aboli l'esclavage et voulu étendre la loi commune aux colonies, la IIe a encouragé la colonisation de l'Algérie et la IIIe, surtout, pour justifier son « droit à coloniser » qu'elle s'est arrogé au nom de l'idée des « races supérieures », a restreint explicitement la portée des droits de l'homme.¹

La notion des droits de l'homme amenée ici par Gilles Manceron rappelle la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 selon lequel « les hommes naissent libres et égaux en droits ». La notion d'humanité est ainsi au cœur du régime politique et des valeurs françaises, mais au XXe siècle, ces valeurs semblent totalement bafouées. Le « droit à coloniser » montre bien la poigne dominante d'un gouvernement peu enclin à fonder son économie sur l'égalité entre les hommes. Gilles Manceron le montre lui-même : c'est bien la République qui a colonisé ; et de ce point de vue, il rejoint Aimé Césaire, qui déclare :

Et c'est là le grand reproche que j'adresse au pseudo-humanisme : d'avoir trop longtemps rapetissé les droits de l'homme, d'en avoir eu, d'en avoir encore une conception étroite et parcellaire, partielle et partiale et, tout compte fait, sordidement raciste.²

Par l'analyse du *discours* colonial, en tant qu'acte politique accompli devant des interlocuteurs d'une même société, le propos soulève la question de savoir comment la syntaxe peut devenir l'image d'une rhétorique ; comment des usages langagiers peuvent représenter une idéologie politique. Ainsi, il s'agira de montrer en quoi la pluralité des discours colonialistes cités par Césaire permet de mettre en exergue une unité rhétorique du discours colonial, en comparant les usages syntaxiques de ces discours.

Cette unité permettrait de montrer dans quelle mesure l'ensauvagement de la syntaxe peut s'appliquer à la syntaxe de l'autre, c'est-à-dire à la syntaxe du discours colonial. Ainsi, peut-on dire qu'il y a une violence de la syntaxe, de la même manière qu'il y eut violence par la colonisation ? Le point de vue colonialiste que dénonce Césaire, mais aussi la représentation de l'indigène et de l'homme noir en « sauvage », témoigne du pouvoir à la fois économique, social et politique assigné à l'Europe durant la colonisation : le rapport de domination instauré entre les Blancs et les Noirs peut peut-être se révéler à travers le langage, et plus particulièrement la syntaxe, puisqu'il ne

¹ Gilles Manceron, *Marianne et les colonies...*, *op. cit.*, p. 7.

² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 14.

semble pas y avoir *une* rhétorique, mais *des* rhétoriques, à travers ce face à face entre les discours coloniaux d'un côté, et le discours de Césaire de l'autre. Ce face à face n'est pas la représentation d'un point de vue manichéen mettant en face un Noir face aux Blancs, mais bien la démonstration de force d'un homme accusant les responsables d'une violation des droits de l'homme, d'une violation du fondement même de la République. L'aspect politique, à ce titre, est central.

Pour dire qu'il y a « syntaxe de l'autre », ainsi faut-il dégager deux instances distinctes. Les discours colonialistes cités par Césaire semblent être constitués à première vue de faits syntaxiques récurrents, qui pourraient être la marque d'une utilisation du langage propre à la colonisation. Ces faits syntaxiques, *a priori* anodins dans le langage courant, prennent dans la rhétorique des discours coloniaux une acception « sauvage », puisqu'en eux s'exprime une volonté proprement économique et politique de bafouer les droits de l'homme en utilisant l'homme noir comme un moyen. Si à travers la colonisation se joue l'aliénation de l'homme, cette aliénation peut peut-être être observée dans les discours colonialistes, du moins est-ce une piste d'interrogation.

Sans cet ensauvagement dans la syntaxe de l'autre, il devient difficilement faisable de montrer le combat qui se joue dans la syntaxe même du discours de Césaire – que ce soit dans le *Discours* comme dans le *Cahier*. L'ordre des mots, dans les discours colonialistes cités par Césaire, est ainsi fondamental pour comprendre cet affrontement des pensées qui semble s'illustrer dans la syntaxe. La comparaison de la syntaxe de Césaire et de celle du colonisateur permettrait ainsi de mettre en avant un double ensauvagement : celui de Césaire d'un côté, se libérant du carcan de la langue du colonisateur et tordant les chaînes d'une syntaxe qui lui a été imposée ; celui des colonisateurs de l'autre, à travers des discours dans lesquels s'illustre une syntaxe de la violence. L'ensauvagement du colonisateur apparaîtrait alors comme le pendant de celle de Césaire, dans une opposition à la fois criante et pourtant ambiguë, puisqu'un même terme servirait à décrire deux points de vue opposés.

Ces contradictions interrogent l'utilisation du langage dans la rhétorique, mais à travers l'analyse de la syntaxe apparaît l'idée d'une recherche dans la macrostructure de la phrase, dans le plus simple élément, qui permettrait d'interroger en quoi ces contradictions peuvent être justifiées.

1. Une syntaxe de l'équation

Dans le *Discours sur le colonialisme* apparaît une construction du discours de l'autre établie certes par Césaire mais qui semble révéler un mode de pensée caractéristique de la pensée colonialiste. Ce mode de pensée passe par la syntaxe, comme dans tout langage, et met en avant à la fois la simplicité de cette syntaxe et l'efficacité de la démonstration du raisonnement. Le discours colonialiste est ainsi retranscrit par Césaire de la manière suivante :

Poursuivant mon analyse, je trouve [...] que le grand responsable dans ce domaine est le pédantisme chrétien, pour avoir posé les équations malhonnêtes : *christianisme = civilisation ; paganisme = sauvagerie* [...].¹

Soulignées par l'italique, les équations dont parle Césaire sont caractérisées par une syntaxe qui apparaît dans son plus strict dénuement : seul le signe « = » constitue un lien entre les mots, et fait apparaître une ponctuation mathématique. Cette relation d'égalité qui apparaît est aussi un moyen de mettre en avant l'opposition qui se joue entre les deux équations : « christianisme » s'oppose ainsi à « paganisme » et « civilisation » à « sauvagerie », dans une conception binaire qui étend le domaine de la religion à la société. Cette syntaxe de l'équation met en forme une pensée qui semble fixe et arrêtée : par le signe « = » se joue l'identification entre deux concepts de manière catégorique et radicale.

Ainsi, le fait d'associer de manière stricte le christianisme à la civilisation et le paganisme à la sauvagerie lie de fait cette syntaxe de l'équation au point de vue chrétien, puisque le paganisme est conçu comme tel par rapport au christianisme. En outre, elle fait apparaître, par l'identification du paganisme à la sauvagerie, une radicalisation du jugement qui aboutit à inférioriser tout autre type de religion par le caractère péjoratif conféré au mot « sauvagerie ».

Cette syntaxe de l'équation schématise une pensée réduite à sa simplicité la plus drastique et met en avant un jugement de valeur qui souligne le caractère quelque peu extrême et irrévocable de la pensée colonialiste. Ainsi les termes « pédantisme » et « malhonnête » soulignent le caractère irrévérencieux de cette pensée qui s'illustre par l'équation et qui met en place une radicalisation du jugement ancrée dans une propension à ériger des vérités universelles. Ce schéma de pensée simple incite en effet à faire associer aux lecteurs occidentaux des textes colonialistes les deux éléments de

¹ *Ibid.*, p. 10. En italique dans le texte.

l'équation sans réflexion préalable.

Le terme d'« équation » qu'utilise Césaire désigne étymologiquement à la fois la relation d'égalisation entre deux éléments, et par extension le calcul que cette relation implique, aboutissant à un résultat avéré et a priori incontestable. Employée dans le domaine des mathématiques, l'équation met en relation des chiffres ou des nombres, c'est-à-dire des signes neutres servant à calculer ou à représenter la réalité de manière indifférente. Or, en mettant en relation deux mots, en se servant de la syntaxe mathématique pour parler du domaine religieux, le discours colonialiste associe la vérité mathématique à ce qui constitue un jugement, dans une forme de pensée dogmatique et fixe, reconnue comme indéniable. Ce mode de pensée laisse apparaître un emprisonnement de l'autre à travers le mot « sauvagerie », puisqu'il emprisonne dans les mots la religion de l'autre et l'infériorise par le jugement.

Césaire entreprend ainsi de s'approprier cette forme syntaxique afin de l'utiliser dans sa propre rhétorique, de manière à retourner l'équation non plus d'un point de vue religieux mais d'un point de vue politique :

A mon tour de poser une équation : *colonisation = chosification*.¹

Le syntagme « à mon tour » introduit un renversement de la parole de l'autre qui apparente le discours à un jeu de balle sans cesse renvoyée ou, dans une acception plus politique, à un combat dont les coups se répondent. L'utilisation de l'italique pour souligner l'équation fait entendre l'importance de cette forme syntaxique au sein du *Discours* : elle révèle l'utilisation par Césaire de la même forme de discours que l'*autre*, tout en participant de la démonstration rhétorique de l'orateur. Le jugement, selon lequel « *colonisation = chosification* », est bien sûr créé à partir du point de vue de Césaire, mais procède à un clivage opposant les deux types de discours – colonialiste d'un côté, césairien de l'autre.

Par la même syntaxe s'illustre donc la différence, voire l'opposition ; et la portée sémantique de l'équation renforce de fait cette opposition. En identifiant la colonisation au processus de chosification, Césaire confère une dimension polémique et politique au texte qui vise à dénoncer la déshumanisation des victimes de la colonisation. Le signe « = » ne traduit pas ici une simplicité de pensée mais plutôt une rhétorique de la simplicité, au sens où la démonstration se fait par l'unicité d'un signe et l'ellipse des mots. Les deux mots de « colonisation » et de « chosification », étroitement associés par

¹ *Ibid.*, p. 23.

le signe égalitaire, par leur classe grammaticale et leur morphologie (ils sont tous deux construits avec le suffixe *-tion*) illustrent le retournement opéré par Césaire dans le *Discours* à travers le caractère direct et simple de la syntaxe qui sert avant tout à convaincre. En utilisant cette même syntaxe de l'équation, Césaire la met au service de sa rhétorique et met en place un raisonnement simple et efficace qui introduit ses arguments puissants. Césaire n'utilise pas le mot « réification » mais « chosification » dans lequel le mot « chose » fait entendre la matérialité, la passivité et la soumission du colonisé dont le colonisateur se sert comme d'un objet.

Ainsi, la rhétorique de Césaire, par la syntaxe de l'équation, semble à la fois inverser et ridiculiser les équations posées par les discours colonialistes, en se plaçant *contre* la pensée simpliste et catégorique du colonialisme. L'identification de la colonisation à la chosification procède ainsi d'une rhétorique de la destruction : la forme syntaxique de l'équation crée une relation d'identification entre les deux termes tout en détruisant l'idée de la colonisation pensée comme mission civilisatrice. Le terme « chosification » s'oppose ainsi à celui de « civilisation », puisque les colonisés ne sont plus des hommes mais des choses.

2. Une syntaxe du mépris : l'utilisation des déterminants

Le déterminant, parce qu'il *détermine* un nom, a un rôle important à jouer dans la syntaxe du discours de l'autre dans la mesure où il interroge la manière dont est déterminé le nom et, par là, le rapport à l'autre qui se joue à travers cette détermination. La détermination du nom en dit long sur le regard porté sur autrui, qu'il soit perçu comme supérieur, inférieur, égalitaire, péjoratif, mélioratif, neutre... Se joue dans le déterminant la manière de référentialiser le nom qui désigne l'autre. En effet, le déterminant, qui constitue le premier constituant du GN, construit la référence du GN, en tension vers le singulier numérique ou vers l'extensité maximale du nom. Les différentes catégories de déterminants (articles, déterminants possessifs, démonstratifs, interrogatifs, exclamatifs, relatifs, numéraux et indéfinis) permettent de poser la référence précise du nom et de le considérer comme un objet du monde.

Dans les deux œuvres de notre corpus, l'emploi de l'article défini et du déterminant démonstratif en particulier soulève la question de la désignation de l'autre et permet d'instaurer un rapport entre les deux instances que sont le colonisé d'une part et le colonisateur d'autre part. Ainsi, dans les discours colonialistes cités dans le

Discours de Césaire, l'on peut relever une assez grande propension à utiliser l'article défini pour désigner le colonisé ou les peuples non-européens. Dans le *Cahier*, la mise en scène de la parole du Blanc met plutôt en avant l'utilisation du déterminant démonstratif, saillant dans la manière de montrer et de désigner le Noir. La généralisation ou la particularisation instaurée par le déterminant, mais aussi la pluralité ou la singularité peuvent instaurer un jugement de catégorisation, de comparaison, dans la manière de désigner l'autre : l'utilisation de l'article n'est jamais neutre.

2.1. L'article défini « le », outil d'une généralisation stigmatisante

Dans le système bitensif de Gustave Guillaume, l'article indéfini est porteur d'un mouvement de particularisation et l'article défini d'un mouvement de généralisation. Cette généralisation, concernant la désignation de l'autre, et plus particulièrement du colonisé – mais c'est aussi le cas quand Césaire l'utilise pour désigner le colonisateur, comme nous le verrons – tend à juger sans discernement tous les individus d'un même groupe, de manière à les catégoriser en plaquant ce qui est considéré comme une « tare » sur l'ensemble du groupe. Cette généralisation apparaît ainsi dans le discours colonialiste et participe du rapport de domination instauré par l'homme blanc qui se place au-dessus des Noirs apparentés à une masse informe :

« Le Barbare est de même race, après tout, que le Romain ou le Grec. C'est un cousin. Le Jaune, le Noir n'est pas du tout notre cousin. Ici, il y a une vraie différence, et très grande, *ethnologique*. *Après tout, la civilisation n'a jamais été faite jusqu'à présent que par des Blancs...* L'Europe devenue jaune, il y aura certainement une régression, une nouvelle période d'obscurcissement et de confusion, c'est-à-dire un second Moyen-Âge. »¹

Dans ce propos de l'écrivain Émile Faguet², l'article défini est employé, d'un point de vue strictement grammatical, pour déterminer et actualiser des adjectifs substantivés : « le Barbare », « le Romain », « le Grec », « le Jaune », « le Noir ». Mais alors que les trois premiers (« Barbare », « Romain » et « Grec ») font référence à une zone géographique (neutre pour « Romain » et « Grec », plus connotée pour « Barbare », qui désigne celui qui n'appartient pas à la civilisation gréco-romaine et qui est en dehors des frontières de l'empire), les deux suivants renvoient à des couleurs dont la connotation qui leur est associée instaure une nuance nettement péjorative : le « Jaune » et le « Noir », dans la bouche des colonialistes, ne désignent pas de simples

¹ *Ibid.*, p. 34. En italique dans le texte.

² Émile Faguet (1847-1916) : écrivain et critique littéraire français.

couleurs, mais bien des personnes dont la peau est perçue comme étant d'une couleur différente que le Blanc. Les majuscules le montrent typographiquement et, de fait, l'utilisation de l'article défini « le » instaure une généralisation d'autant plus raciste qu'elle catégorise l'autre en le réduisant à sa couleur de peau – qui se trouve être complètement stéréotypée pour le jaune associé aux populations asiatiques. La différenciation opérée par l'article défini entre l'énonciateur blanc et les populations considérées comme inférieures est renforcée par l'utilisation de la négation (« Le Jaune, le Noir n'est pas du tout notre cousin ») qui exclut ces populations hors de la sphère de l'humanité : le terme de « cousin » crée l'image de la famille entre les différentes populations (Grecs, Romains, mais aussi Barbares, qui désignent probablement ici les envahisseurs du nord, et donc des Blancs), lien qui les associe à la grande famille de l'humanité. Or, l'opposition instaurée entre cette « famille », d'une part, et « le Jaune », « le Noir » d'autre part, trace la frontière entre les Blancs et les non-Blancs, caractérisés par la négation de leur être. L'utilisation de l'article défini « le » crée ainsi une stigmatisation généralisante associant à une même couleur, représentée par le singulier de l'article, tous les individus du groupe. La même utilisation s'opère non avec la couleur, mais avec la nationalité :

« Le destin de l'Occidental rencontre l'obligation d'obéir au commandement : *Tu quitteras ton père et ta mère*. Cette obligation est incompréhensible pour le Malgache. Tout Européen, à un moment de son développement, découvre en lui le désir... de rompre avec ses liens de dépendance, de s'égaliser à son père. Le Malgache, jamais ! [...] » [...] « Le Malgache n'essaie même pas d'imaginer pareille situation d'abandon... Il ne désire ni autonomie personnelle ni libre responsabilité. »¹

Ce discours du psychanalyste Octave Mannoni² catégorise, par l'article défini « le », tous les habitants de Madagascar. Mais le terme « Malgache » ne désigne pas seulement l'origine géographique de la population malgache de manière neutre, il connote une couleur de peau, une position sociale et une infériorisation par rapport à l'homme blanc ; il connote la *différence*, par rapport à l'Europe. La pluralité associée aux habitants d'un pays est ici bafouée par le seul article « le », qui cantonne une population entière à l'unité généralisante. Mannoni, par cette théorie qui cherche à infantiliser les Noirs, crée dès lors une universalisation de la règle qui veut que tout Malgache soit infantilisé par le rapport au père et à la mère : quand le Blanc proclame son diagnostic, le Noir n'a pas d'autre choix que de s'y soumettre.

¹ *Ibid.*, p. 47-48. En italique dans le texte.

² Voir note *supra*, p. 136.

Ce qui apparaît comme une simple observation psychanalytique est en fait la continuation d'une pensée raciste qui s'évertue à faire de l'homme Noir un être prédestiné à la colonisation. Or, cette généralisation, Césaire s'emploie à la contrer en utilisant l'article défini pluriel « les », qui permet d'entendre et de comprendre la pluralité du peuple noir :

Si on fait remarquer à M. Mannoni que *les* Malgaches se sont pourtant révoltés à plusieurs reprises depuis l'occupation française [...] ; que d'ailleurs, en la circonstance, il ne s'agissait pas pour *les* Malgaches de partir à la conquête de biens réels, mais d'une « sécurité imaginaire » [...]¹

Le passage de l'article « le » dans le discours de Mannoni à « les » dans le discours de Césaire fait passer d'un mouvement de généralisation à un mouvement de particularisation qui introduit l'idée de pluralité. La pluralité, en ce qu'elle charrie le nombre et la diversité, prend en compte l'idée d'individus, quand l'article « le » tend à rendre compte de l'unité du groupe dans lequel les individus seraient tous semblables. Ainsi, l'utilisation de l'article « le » montre les Noirs comme un groupe unique en contradiction avec les Blancs et qui, de fait, doit être infériorisé parce que cette contradiction instaure une vision manichéenne.

Il faut cependant nuancer cette utilisation de l'article et éviter de la réduire au discours colonialiste, puisque s'il est vrai que les colonialistes tendent à désigner l'autre en généralisant la couleur de peau ou l'origine géographique, Césaire lui-même l'utilise pour désigner celui qui se trouve être son « ennemi » dans le *Discours colonialiste* : l'homme blanc colonialiste. Illustré par différentes figures, comme le philosophe ou le bourgeois, le Blanc est ainsi catégorisé et mis à distance par l'article « le » :

Qui parle ? J'ai honte à le dire : c'est l'humaniste occidental, le philosophe « idéaliste ». Qu'il s'appelle Renan, c'est un hasard.²

L'utilisation de l'article « le » est quelque peu différente puisqu'il ne désigne pas un peuple mais un individu en particulier. Cependant, Césaire n'utilise pas l'article indéfini « un » (« c'est un humaniste occidental ») qui introduirait la première référence du GN, mais l'article défini, dans « c'est l'humaniste occidental », ou « le philosophe "idéaliste" » : l'article défini instaure d'emblée une généralisation qui souligne le paradoxe, voire l'opposition entre la parole de Renan (qui prône l'inégalité des « races ») et la notion d'humanisme occidental. Ainsi, l'image de l'humaniste et du philosophe,

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 48. C'est moi qui souligne.

² *Ibid.*, p. 15.

connue de la majorité des intellectuels du XXe siècle, désigne à la fois un type d'homme et une conception. En utilisant l'article « le », Césaire entreprend de démonter cette image et de montrer que l'association des mots « humaniste » et « colonialiste » est une contradiction dans les termes.

2.2. Le déterminant démonstratif, représentation du mépris de l'autre

Le déterminant démonstratif sert, comme son nom l'indique, à démontrer, c'est-à-dire à montrer, à désigner. Comme l'article défini, il apporte une détermination complète du nom et désigne expressément sa référence, qu'il soit déictique, anaphorique ou cataphorique. Ainsi le déterminant démonstratif *ce, cette, ces...* peut être employé de manière tout à fait neutre en cherchant à identifier un référent précis, mais il peut aussi être utilisé dans un effet de jugement de la part de l'énonciateur. Dans le *Cahier*, le déterminant démonstratif « ce » apparaît ainsi dans des emplois différents qui rendent compte d'une forme de polysémie du démonstratif :

Et ni l'instituteur dans sa classe, ni le prêtre au catéchisme ne pourront tirer un mot de *ce* négriillon somnolent, malgré leur manière si énergique à tous deux de tambouriner son crâne tondu, car c'est dans les marais de la faim que s'est enlisée sa voix d'inanition (un-mot-un-seul-mot et je-vous-en-tiens-quitte-de-la-reine-Blanche-de-Castille, un-mot-un-seul-mot, voyez-vous-*ce*-petit-sauvage-qui-ne-sait-pas-un-seul-des-dix-commandements-de-Dieu)¹

Le passage fait entendre une polyphonie de voix où s'illustrent deux emplois différents de « ce » : dans « ce négriillon somnolent » se fait entendre la voix surplombante du poète qui utilise un déictique pour désigner précisément l'enfant noir dont il est question. Cependant, le suffixe *-illon* du terme « négriillon » ajoute une nuance péjorative, comme si le poète utilisait le terme de l'autre pour le mettre à distance et le rendre, d'une certaine manière, impersonnel. La voix du poète s'oppose à celles, insérées dans les parenthèses, de l'instituteur et du prêtre, tous deux représentants de l'expansionnisme colonialiste, et qui semblent assommer l'enfant de leurs mots : « (un-mot-un-seul-mot et je-vous-en-tiens-quitte-de-la-reine-Blanche-de-Castille, un-mot-un-seul-mot, voyez-vous-*ce*-petit-sauvage-qui-ne-sait-pas-un-seul-des-dix-commandements-de-Dieu) ». La répétition du groupe « un-mot-un-seul-mot » met en parallèle les deux paroles, et l'usage du trait d'union, qui attache non pas deux mots

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 11. C'est moi qui souligne.

entre eux, comme il est d'usage, mais tous les mots de la phrase, procédé déjà rencontré auparavant, engendre une mise à distance et une représentation de la parole de l'autre comme un carcan fermé. Dans la parole du prêtre, le déterminant démonstratif « *ce-petit-sauvage* », fait entendre le mépris du prêtre que l'on imagine aisément debout, supérieur à l'enfant assis, un rapport hiérarchique qui se retrouve dans la syntaxe même.

Le déterminant démonstratif peut être perçu comme l'outil, dans la syntaxe de l'autre, qui illustre une sauvagerie du mépris, une sauvagerie de la domination représentée par des mots qui ne sont jamais neutres du point de vue de leur usage. Or, dans le *Discours sur le colonialisme*, on retrouve l'usage du démonstratif comme embrayeur polyphonique :

(Vous savez bien, voyons. *Ces* nègres n'imaginent même pas ce que c'est que la liberté. Ils ne la désirent pas, ils ne la revendiquent pas. [...])¹

Ce passage n'est aucunement tiré d'un discours colonialiste, mais bien du discours de Césaire, qui, avec une ironie cuisante, vient démonter le discours de Mannoni selon lequel « le Malgache n'essaie même pas d'imaginer pareille situation d'abandon ». Les parenthèses placent la parole à un autre niveau, et insèrent celle de Césaire qui se place du point de vue colonialiste, en utilisant le démonstratif du mépris (« *Ces* nègres »), tout en le renversant pour faire entendre une forme de sauvagerie du discours de l'autre et ainsi la mettre à distance.

Cette sauvagerie s'illustre donc dans une syntaxe du mépris à travers l'utilisation des déterminants qui établissent une catégorisation violente du Noir : enfermé dans le langage, l'homme noir est alors amené à être écrasé par le discours de l'autre, de la même manière qu'il est écrasé par la violence de l'esclavage et de la colonisation. Cette violence des mots et de la syntaxe peut aussi s'illustrer dans une forme de violence qui annihile l'identité de l'autre, à travers le procédé syntaxique de la négation, qui, dans le discours colonialiste, vient complètement *manger* l'autre.

3. Une négation anthropophage

Qui est le véritable mangeur d'hommes ? Alors que les discours colonialistes pointent du doigt l'homme noir comme sauvage et anthropophage, cannibale et barbare, l'étude syntaxique de ces discours sur les Noirs laisse apparaître une grande utilisation

¹ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 48. C'est moi qui souligne.

de la négation syntaxique, sûrement plus anthropophage que celui qui est désigné comme l'anthropophage par excellence. En effet, le discours colonialiste, par l'utilisation de la négation, semble nier jusqu'à l'identité même de l'homme noir. Ce n'est pas la négation en soi qui nie l'identité de l'homme noir – toute négation n'est pas anthropophage, loin de là – mais bien l'utilisation de la négation qu'en font les colonialistes dans leur discours : l'anthropophage se retourne, et se lit dans les mots les plus simples des discours colonialistes, aboutissant, selon les termes de Césaire, à une « négation pure et simple et de la civilisation¹ ». Or, nier la civilisation s'apparente à un processus de destruction de l'humanité, au même titre que les peuples « sauvages » perçus comme des cannibales.

3.1. Une négation universelle des droits de l'homme

À travers la négation de l'autre dans le discours colonialiste se joue un rapport au temps : les colonialistes semblent vouloir ériger des vérités sur le peuple noir qui, de manière universelle, pourraient s'appliquer à la fois au passé, au présent et au futur. Ainsi, Césaire décrit le discours de Gourou en ces termes :

– De Gourou, son livre : *Les pays tropicaux*, où, parmi des vues justes, la thèse fondamentale s'exprime partiale, irrecevable, qu'il n'y a jamais eu de grande civilisation tropicale, qu'il n'y a eu de civilisation grande que de climat tempéré, que, dans tout pays tropical, le germe de la civilisation vient et ne peut venir que d'un ailleurs extra-tropical [...].²

L'accumulation des passés composés (« il n'y a jamais eu [...], il n'y a eu ») exprime d'abord une négation partielle (avec l'adverbe « jamais ») et exceptive (« il n'y a eu de civilisation grande que de climat tempéré », « ne peut venir que d'un ailleurs tropical »). Certes, les mots sont ici de Césaire, mais la négation qui caractérise son discours pour résumer celui de Gourou montre bien l'importance de la syntaxe par laquelle se construit le discours de l'autre : ce que Césaire résume, c'est un discours négatif.

À cette négation anthropophage s'oppose celle, plus didactique, de Césaire, à travers la négation lexicale de l'adjectif « irrecevable » : les deux négations, l'une syntaxique, qui caractérise le discours de Gourou, et l'autre lexicale, dans le discours de Césaire, se font face, à travers l'opposition mise en scène par le « sauvage » noir d'un

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 39.

côté, ou du moins considéré comme tel, et le véritable « sauvage » de l'autre, colonisateur et dominateur. La négation, dans le discours de Gourou, prône la supériorité du « climat tempéré », d'une géographie « blanche », et supprime tout droit aux pays dits « tropicaux » : la tropicalité est ici synonyme de déchéance, de passé quasi-inexistant et, surtout, inférieur. De nouveau, la géographie vient catégoriser un peuple, l'« ailleurs extra-tropical », qui n'est qu'une périphrase pour désigner l'Europe.

À cette négation du passé des civilisations dites « tropicales » s'ajoute une négation de l'avenir : la négation syntaxique devient le moyen, dans le discours colonialiste, de supprimer le temps des civilisations non-européennes, ce qu'elles ont vécu, mais aussi ce qu'elles vivront. Le discours s'érige en oracle pour prédire la non-existence de ces civilisations :

« [...] La race noire n'a encore donné, ne donnera jamais un Einstein, un Stravinsky, un Gershwin. »¹

Le discours de Jules Romains, directement cité par Césaire et mis entre guillemets, place la négation au centre de la parole colonialiste puisqu'elle clôt, de manière conclusive, la parole de l'écrivain, après avoir comparé les Noirs à des bovins masticateurs de chewing-gum². Le terme de « race noire » place le discours de Romains parmi les discours racistes : la généralisation instaurée par l'article défini « la race noire » souligne d'autant plus cette infériorisation qu'elle est prononcée par un homme blanc proclamant la supériorité de son discours. La négation syntaxique vient s'ajouter à cette supériorité proclamée dans la mesure où elle érige une pensée de la vérité, quasiment dogmatique, qui veut supprimer tout avenir aux hommes et aux femmes noirs : la répétition de l'adverbe « ne », d'abord sous sa forme élidée (« n'a encore donné ») et entière (« ne donnera jamais ») est renforcée par l'adverbe « jamais » qui fait pendant à « encore ». Ainsi, le caractère inachevé de la négation associée à l'adverbe « encore », qui dénote l'action non accomplie mais en possibilité d'achèvement, est contrecarrée d'emblée par l'adverbe « jamais », qui annihile toute création ou invention de l'homme noir.

En effet, le rythme ternaire composé par les trois noms propres substantivés « un Einstein, un Stravinsky, un Gershwin », crée une accumulation de l'intelligence et de la création artistique, Albert Einstein étant reconnu comme l'inventeur de la théorie de la relativité, et Igor Stravinsky et George Gershwin étant deux compositeurs du début du

¹ Discours de Jules Romains, cité par Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 35.

² Voir *supra*, Chapitre 7, section « 1.2. Le « sauvage » dans les discours colonialistes. »

XXe siècle ayant composé des œuvres majeures dans le domaine de la musique, comme *Le Sacre du printemps* (1913) pour le premier et *Rhapsody in Blue* (1924) pour le second. Le fait que les noms soient substantivés par l'article indéfini « un » crée ainsi une antonomase, le nom propre permettant d'incarner les facultés intellectuelles de ces hommes.

Ainsi, la négation met en avant les valeurs des deux temps de la phrase : passé composé d'abord (« n'a encore donné ») et futur ensuite (« ne donnera jamais »), qui s'opposent par leurs valeurs d'antériorité et de postériorité et créent un polyptote (« donné », « donnera ») qui assène un verdict incontestable. Ce futur gnomique, à valeur de vérité générale, est un moyen rhétorique parmi tant d'autres pour asséner la supériorité de l'homme blanc, par laquelle la négation se fait à la fois chronophage, annihilant tout avenir concédé à l'homme noir, et anthropophage, par cette réduction de l'homme qui lui supprime ses droits.

3.2. Contrer la négation par l'assertion

Or, nier l'autre, c'est en quelque sorte pointer du doigt l'inaptitude de son discours, et lui ôter tout type de pouvoir. Aussi Césaire s'efforce-t-il de contrer ce type de discours « anthropophage » en utilisant le contraire de la négation :

Il reste, bien sûr, quelques menus faits qui résistent. Savoir l'invention de l'arithmétique et de la géométrie par les Égyptiens. Savoir la découverte de l'astronomie par les Assyriens. Savoir la naissance de la chimie chez les Arabes. Savoir l'apparition du rationalisme au sein de l'Islam à une époque où la pensée occidentale avait l'allure furieusement prélogique.¹

Cette énumération des savoirs apportés par différentes civilisations d'Afrique vient s'opposer aux propos de Jules Romains selon lesquels « la race noire [...] ne donnera jamais un Einstein ». Par la rhétorique, et la répétition anaphorique de « Savoir », Césaire démantèle ce futur à valeur prophétique, ce passé composé à valeur de vérité générale, pour contrecarrer la négation anthropophage du discours colonialiste. La succession de phrases construites sur un même schéma syntaxique crée un rythme régulier qui cadence le discours, à la manière de coups portés sur l'adversaire. La rhétorique de Césaire est un combat, le *Discours sur le colonialisme* semble le démontrer, et la syntaxe des phrases assertives permet de s'opposer à la syntaxe négative des discours colonialistes.

¹ *Ibid.*, p. 63.

Il en est de même de le passage suivant au style particulièrement oralisé, dans lequel la voix de Césaire semble crier l'existence de peuples bafoués :

Les Vietnamiens, avant l'arrivée des Français dans leur pays, étaient gens de culture vieille, exquise et raffinée. Ce rappel indispose la Banque d'Indochine. Faites fonctionner l'oubloir !

Ces Malgaches, que l'on torture aujourd'hui, étaient, il y a moins d'un siècle, des poètes, des artistes, des administrateurs ? Chut ! Bouche cousue ! Et le silence se fait profond comme un coffre-fort ! Heureusement qu'il reste les nègres. Ah ! les nègres ! parlons-en des nègres !

Eh bien, oui, parlons-en.

Des empires soudanais ? Des bronzes du Bénin ? De la sculpture Shongo ? Je veux bien ; ça nous changera de tant de sensationnels navets qui adornent tant de capitales européennes. De la musique africaine. Pourquoi pas ?¹

Dans ce passage, chaque paragraphe met en avant la culture d'un peuple particulier : l'usage du nom propre (« Vietnamiens », « Malgaches ») permet de mentionner de manière précise les peuples colonisés rendus muets par la domination. Ainsi, Césaire souligne d'un côté la force de ces peuples, et de l'autre une parole colonisatrice qui veut les rendre silencieux : le néologisme « oubloir », ainsi que l'onomatopée « Chut ! » suivie de l'expression « Bouche cousue ! », dans un enchaînement de phrases exclamatives et d'interjections (« Ah ! », « Eh bien »), connote avec ironie cette volonté de *faire taire*, cette parole presque mutilante, castratrice, qui provient du discours colonisateur.

Or, c'est justement la mise sous silence qui permet la domination et la colonisation de ces peuples dont le passé culturel est réduit à néant : l'énumération de phrases interrogatives et averbales, en proposition elliptique du verbe (« Des empires soudanais ? Des bronzes du Bénin ? De la sculpture Shongo ? ») souligne la pluralité et la diversité des cultures africaines, en opposition aux « sensationnels navets », clichés attribués à la culture noire, sortes de trophées de massacres dont se parent les villes européennes. La phrase assertive de Césaire, avec notamment la répétition de l'impératif « parlons-en », qui place le discours d'un point de vue métalinguistique, apparaît comme un défi de la parole, comme un acte de langage servant à prôner haut et fort l'existence des peuples colonisés. Cette parole « positive » fait revivre par les mots les cultures niées par la colonisation.

¹ *Ibid.*, p. 36.

Il est difficile de démontrer à travers la syntaxe qu'un discours politique peut être « ensauvagé », étant donné que le langage écrit est d'abord attribué à l'homme civilisé, et que la politique, par son étymologie, renvoie à la *polis*, à la *civilisation*, opposée à la sauvagerie. C'est en quelque sorte une contradiction dans les termes. Catégoriser un discours ne permet pas de tirer des conclusions extrêmement perceptibles ; pourtant, au-delà de la sémantique, la syntaxe en dit plus qu'elle ne le laisse entendre. C'est par les petits « riens », le simple agencement des mots entre eux, que se tisse la pensée et que dès cette étape se construit un point de vue sur le monde.

Pour montrer le retournement de l'ensauvagement dans le discours de Césaire, il fallait montrer que cet ensauvagement est présent dans le discours colonialiste : d'abord, par le lexique¹, ensuite, par la syntaxe. L'ensauvagement, au sens de violence et brutalité, peut être vu comme un prisme par lequel se façonne le discours colonialiste : à travers l'utilisation d'une syntaxe simple de l'équation se joue un mode de pensée simple, catégorisant et schématique. C'est aussi par l'utilisation du déterminant, entre autres l'article défini, mais aussi le déterminant démonstratif, que se développe l'idée d'une pensée réductrice et généralisatrice à l'image du racisme déjà bien ancré dans la société européenne des années 1950. Enfin, à travers l'utilisation de la négation, dans une utilisation annihilant toute forme de civilisation en l'autre, se crée l'image d'un langage « anthropophage », mangeur de la pensée, du passé et de l'avenir de l'autre. La destruction physique de ces civilisations ne suffit pas ; Césaire montre que c'est par la destruction langagière que s'accomplit le discours colonialiste, de manière à établir un rapport de domination sur les cultures non-européennes.

¹ Voir *supra*, Chapitre 7 « L'isotopie de la sauvagerie ».

CHAPITRE 9 UN STYLE DE L'AD-VERSE

Afrique,
ne tremble pas le combat est nouveau,
le flot vif de ton sang élabore sans faillir [...]¹

Dans ces vers extraits du recueil *Ferremets* (1960), Césaire exprime avec force l'idée d'un affrontement dont l'Afrique serait l'un des protagonistes. L'apostrophe « Afrique » en fait un personnage à part entière auquel le poète s'adresse avec un ton paternel. Si combat il y a, il prend forme à travers la force discursive des deux œuvres de notre corpus, exprimant par le style un sémantisme de l'*adverse*.

L'*ad-versus*, « tourné contre » en latin, charrie l'image de l'opposition. Le terme signifie d'abord « hostile, ennemi² », et il s'agirait de voir à partir de ce premier sens comment le style façonne l'image de l'ennemi dans les œuvres de Césaire. Puis le mot se spécialise dans le domaine juridique, désignant la partie adverse dans un procès. À ce titre, le *Discours sur le colonialisme*, par sa dimension accusatrice, met en scène un locuteur et une partie adverse, désignée dans le titre par le terme « colonialisme ». L'adjectif se généralise au XVII^e siècle pour signifier « contraire, opposé ».

L'opposition, dans l'œuvre de Césaire, semble marquée par la binarité colonisateurs / colonisés, qui charrient davantage l'idée d'une domination et d'un rapport de forces que d'un affrontement entre forces égales. Mais c'est justement la poésie et l'écriture qui amènent le poète martiniquais à se saisir de sa plume comme d'une arme pour faire de la parole une force dévastatrice de l'ordre imposé. Se jouerait ainsi dans la microstructure des textes l'idée d'un style de l'*adverse*, d'un affrontement entre deux instances.

1. Un face à face entre deux instances

1.1. L'adresse à l'autre

Ce mouvement qui illustre le fait d'être « tourné contre » implique un complément essentiel du verbe : tourné contre *qui* ? Si le discours est un discours *contre* quelqu'un, il s'agit d'interroger comment se met en place l'adresse du discours. Ainsi, les

¹ Aimé Césaire, « Afrique », *Ferremets*, dans *Ferremets et autres poèmes*, Éditions du Seuil, 2008, p. 76.

² Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome I, Le Robert, 2019, p. 42.

pronoms personnels embrayeurs, particulièrement présent dans le *Cahier*, illustrent bien l'idée d'un discours adressé à l'autre. Les pronoms embrayeurs, dont l'identification n'est possible qu'à partir de la situation d'énonciation, représentent ainsi le locuteur – ici, le *je* du poète – et l'interlocuteur. Ces pronoms embrayeurs sont employés de différentes manières dans le *Cahier*, et de façon également différente dans le *Discours*, puisque si les deux œuvres peuvent être vues comme des discours, elles s'apparentent toutes deux à deux types de discours différents (discours argumentatif pour le *Discours* ; discours poétique¹ pour le *Cahier*). L'idée d'une opposition entre les instances est plus marquée dans le *Cahier* qui se présente comme un poème *adressé*. Cette adresse, passant par les pronoms embrayeurs, met en place une parole vive, dans laquelle la représentation de l'adverse crée une opposition frappante dès les premières lignes du poème :

Au bout du petit matin...
Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en, je déteste les
larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en mauvais gris-gris,
punaise de moinillon.²

La formule initiale « Au bout du petit matin », qui devient ensuite un leitmotiv dans le poème, contraste de manière brutale avec l'invective du poète. Ces premiers vers mettent en scène un *je* qui se retourne contre les forces de l'ordre représentant la colonisation. Le face à face fait apparaître deux instances distinctes : le « je » du poète d'un côté, et le « t' », forme élidée du pronom « te », du colonisateur. L'impératif « va » matérialise le rejet du poète face à l'invasion colonisatrice, dans un mouvement brutal qui contraste avec l'image poétique du « petit matin ». A travers ce contraste, et par la répétition de la formule « va-t-en » s'illustre la domination à la fois géographique et politique des colonisateurs. La formule apparaît comme une incantation apotropaïque, tentant de rejeter une malédiction pourtant bien présente et représentée par le « mauvais gris-gris ». Mais plus qu'une incantation, à travers cette répétition le poème se fait combat : le poète martèle par l'impératif sa parole et superpose aux « larbins de l'ordre » son propre ordre, un ordre personnel, quasi-intime, car le « je » se trouve envahi par le « tu ».

L'insulte, dans la bouche du poète, est ainsi l'image du refus de l'autre : elle renforce l'impératif dans ce mouvement de rejet que crée la répétition du terme familier « gueule » (« gueule de flic », « gueule de vache ») ainsi que le propos injurieux

¹ Voir à ce sujet Dominique Combe, « Texte », *Aimé Césaire...*, *op. cit.*, p. 47, qui parle du *Cahier* comme d'un « discours » poétique.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 7.

« vache », qui désigne dans le registre familier les forces policières. À travers ce lexique se joue la représentation de l'ordre (« les larbins de l'ordre ») et de la religion (« les hannetons de l'espérance ») : les termes péjoratifs « larbin » et « hannetons », mais aussi « moinillon » – animalisé en « punaise¹ » – décrédibilisent l'autorité installée par les colonisateurs.

L'opposition des pronoms embrayeurs se retrouve tout au long du poème à plusieurs reprises. Ainsi, lorsque le poète dit : « je vous hais² » après avoir comparé le « béton vivace » de la colonisation à une maladie scabieuse, le pronom « vous », COD de « haïr », est d'emblée associé à l'altérité par le rejet haineux du poète. La frontière se prolonge, mais là où le « te » connotait un rapport familial servant à désacraliser l'image de l'ordre et visant à supprimer le rapport de domination, le pronom « vous » dénote ici la pluralité, dans laquelle se rassemble de manière englobante et imprécise tous ceux qui s'opposent au « je » : politiciens et hommes d'état, forces de l'ordre et de la religion, en somme tout partisan de la colonisation. Le pronom « vous », en renvoyant à un ensemble d'interlocuteurs, élargit le discours de Césaire, tendant vers une pluralisation de la haine : le poète, porte-parole des peuples colonisés, exprime ici l'opposition qui se joue entre les forces en présence.

À ce titre, cette parole de Césaire dans le *Cahier* semble répondre aux discours des colonialistes vus dans le Chapitre 8 : c'est par ce refus de la parole de l'autre, par l'adversité et l'opposition, que semble se créer la parole du poète noir et la revendication d'un discours poétique propre. Parole directe dans le poème, elle se fait oblique dans le *Discours*, dans la mesure où Césaire ne s'adresse jamais directement à ses opposants.

1.2. La stratégie rhétorique du pronom « on »

Dans le *Discours* en particulier s'illustre une stratégie d'adresse par laquelle se met en place la rhétorique césairienne. En effet, à de nombreuses reprises, l'on trouve, parsemé dans le *Discours sur le colonialisme*, ce pronom caméléon qui peut désigner à la fois une pluralité et une singularité de personnes : le pronom « on ». Qu'il soit personnel ou indéfini, appellations qui montrent la porosité des frontières entre les différentes catégories grammaticales, le pronom « on » n'en reste pas moins un pronom qui peut renvoyer à de multiples référents.

¹ La comparaison rappelle celle du colonisateur animalisé en punaise dans le *Discours sur le colonialisme*. Voir *supra*, Chapitre 7, section « 2.3. L'abêtissement du colonisateur ».

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 32.

Beaucoup plus utilisé dans le *Discours* que dans le *Cahier*, il permet d'inclure l'opposant dans la référence sans le nommer directement : l'identité est ainsi maquillée pour des raisons politiques tout en pointant subrepticement du doigt les coupables. L'utilisation du pronom « on » dans le discours politique s'apparente ainsi à une stratégie de la dissimulation, qui dans le *Discours sur le colonialisme* contraste avec la mention des noms propres des hauts fonctionnaires accusés par Césaire : le pronom « on », par son indétermination, regroupe à la fois la pluralité de ces hommes politiques et engendre une forme de généralisation, assimilant l'identification des instances à un flou référentiel.

Deux usages récurrents de « on » apparaissent dans le *Discours* : il peut faire référence aux colonisateurs, voire aux bras armés de la colonisation, employé dès lors que Césaire mentionne les violences perpétrées dans les pays colonisés ; et il peut faire référence de manière indéterminée à la population française de manière générale, responsable selon lui de l'acceptation des violences. Ainsi, la référence du pronom « on », jamais claire et déterminée, peut cependant renvoyer dans le contexte à un type de référence, comme dans le passage qui suit, où le « on » est nettement séparé du locuteur :

On peut tuer en Indochine, torturer à Madagascar, emprisonner en Afrique Noire, sévir aux Antilles. Les colonisés savent désormais qu'ils ont sur les colonialistes un avantage. Ils savent que leurs « maîtres » mentent.¹

Ce paragraphe de l'exorde, participant de l'explication du problème majeur qui selon Césaire tient dans ce « mensonge » qui assimile la colonisation à la civilisation², introduit dès le début du *Discours* la question de savoir *qui* est l'ennemi. Or, la présence du pronom « on », associée aux tueries et aux tortures exercées dans les colonies françaises, instaure d'emblée une indétermination justement parce que l'ennemi, pluriel et presque intouchable, voire indiscernable, concentre une masse indénombrable d'acteurs, participant d'un point de vue décisionnel, mais aussi exécutif, à la « mission colonisatrice ». Le pronom « on » devient alors le moyen de faire référence à une universalité de la colonisation, et à ce titre, l'énumération des infinitifs (« tuer », « torturer », « emprisonner », « sévir ») associés aux noms de pays (« Indochine », « Madagascar », « Afrique Noire », « Antilles ») crée un rythme saccadé à l'image des violences incessantes. La phrase est donc construite sur un contraste entre les

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*

toponymes, clairement mentionnés, et l'indéfini « on », qui représente d'un point de vue logique les colonialistes mentionnés dans la deuxième phrase, mais qui ne fait référence à aucun interlocuteur nommé.

Ce « on » de la violence, véritablement « sauvage », est ainsi l'image brouillée d'une séparation : Césaire, en l'utilisant, crée une séparation entre le *je* et le *on*, sans pour autant que celle-ci soit expressément définie, puisque le *on* peut aussi inclure le locuteur. Or ici, de manière dissimulée et par une stratégie argumentative indirecte, le *je* ne *peut pas* s'inclure dans le *on* : la stratégie à proprement parler est bien de créer une généralisation pour faire germer dans l'esprit de l'auditeur l'image d'une idéologie qui se répand, qui s'étale jusqu'à gagner les consciences par une violence propagée. Le même processus est à l'œuvre dans la citation suivante :

S'il y a mieux, c'est du R.P. Tempels. Que l'on pille, que l'on torture au Congo, que le colonisateur belge fasse main basse sur toute richesse, qu'il tue toute liberté, qu'il opprime toute fierté – qu'il aille en paix, le révérend Père Tempels y consent.¹

Le même vocabulaire de la violence et de la torture est associé au pronom « on », dont le mouvement de référentialisation se resserre avec la mention du « colonisateur belge ». La syntaxe énumérative, de même, renvoie au rythme saccadé et à la pluralité des violences, énumérant des propositions au subjonctif introduites par « que » (« Que l'on pille, que l'on torture au Congo... ») qui prennent un caractère ironique lorsque l'apodose (« le révérend Père Tempels y consent ») vient clore, telle une chute inattendue, la phrase. Le contraste est ironique et renforcé par l'énumération qui, par l'idée de profusion et de pluralité assommante qu'elle instaure, permet d'un point de vue sémantique de faire peser la responsabilité de ces violences sur le « on » :

On a cru n'abattre que des Indiens, ou des Hindous, ou des Océaniens, ou des Africains. On a en fait renversé, les uns après les autres, les remparts en deçà desquels la civilisation européenne pouvait se développer librement.²

La répétition du pronom « on », sujet dans les deux phrases, en fait grammaticalement l'agent de l'action, impulsion de l'énumération des noms de peuples qui, associée à la négation exceptive (« on a cru n'abattre que... »), apparaît comme le point de vue non pas de Césaire, mais du colonisateur. L'orateur, par le pronom « on »

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 70.

désigne de fait « l'Europe », mentionnée dans le paragraphe précédent¹, créant une frontière non seulement géographique mais aussi langagière, entre les colonisés et les colonisateurs européens.

Or, le discours, qui ne s'adresse pas directement aux colonialistes mais prend parfois à témoin le public ou le lecteur auquel s'adresse l'orateur, a bien pour but de convaincre *quelqu'un* des dangers du colonialisme. Ce *quelqu'un*, public du discours s'il en est, est lui-même pris à parti par Césaire, parfois intégré dans la référence du pronom « on », comme pour témoigner d'une pluralité d'acteurs. Cette référence qui semble désigner les Français apparaît comme une mise en avant d'une responsabilité totalisante dans la colonisation et dans la propagation de l'idéologie colonialiste, mais toujours par le biais caché du pronom « on », qui désigne sans désigner. Il en est ainsi de la dénonciation par Césaire de l'inaction face à la colonisation :

[...] chaque fois qu'il y a au Viêt-nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fillette violée et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort [...].²

De nouveau, l'énumération des violences associées au pronom « on » vient renforcer le caractère polémique du *Discours* ; mais ici, le « on » ne désigne pas les colonialistes acteurs de la violence, mais bien tous ceux qui « acceptent » : l'étymologie du mot, *ad-capere*, charrie le fait de prendre, d'intégrer. C'est bien l'idée d'acquisition qui est dénoncée ici, et qui assimile presque les Français à des acteurs de la colonisation ayant *pris*, non seulement l'idéologie colonialiste, mais aussi les droits des peuples colonisés. Le pronom « on », associé au groupe prépositionnel « en France », permet de dénoncer la responsabilité des Français sans pour autant les désigner de manière directe. La stratégie consiste non seulement à dénoncer, mais à créer un contraste entre la précision de l'objet violenté (« une tête coupée », « un œil crevé », « une fillette violée », « un Malgache supplicié ») et l'imprécision de la référence du pronom « on », désignant une pluralité indéterminée. De même, le parallélisme syntaxique créé par la répétition de la conjonction « que » (« et qu'en France on accepte ») vient marteler la phrase d'un rythme régulier qui apparente le « on » à l'assassin portant ses coups sur les victimes colonisées.

Le pronom « on » fait donc apparaître deux groupes distincts dans le *Discours* :

¹ *Ibid.*, p. 69 : « La vérité est que, dans cette politique, la *perte de l'Europe elle-même est inscrite*, et que l'Europe, si elle n'y prend garde, périra du vide qu'elle a fait autour d'elle. » En italique dans le texte.

² *Ibid.*, p. 12.

les colonialistes d'un côté et les Français de l'autre, tous deux promoteurs du colonialisme et opposés à Césaire qui se place, lui, du côté des colonisés.

1.3. Deux groupes en opposition

Si le pronom « on » établit un brouillage de l'identification du référent, le pronom « nous », en revanche, trace une frontière nette entre deux types de locuteurs : les colonisateurs et les colonisés. De nouveau, la syntaxe semble mettre en place dans l'œuvre de Césaire une binarité caractéristique des rapports de domination qui impliquent un dominant et un dominé (et morphologiquement, la forme oppose bien un actif et un passif). Le pronom « nous » représente le plus souvent un ensemble dont le locuteur fait partie. Or, dans les deux œuvres de notre corpus, le « nous » apparaît dans la majorité des cas comme un « nous » exclusif : il exclut l'interlocuteur. Par cette exclusion se crée une adversité ; l'exclusion n'implique pas forcément une opposition, mais engendre du moins une séparation qui, dans le cadre de la mise en scène des instances de la colonisation, entraîne les colonisés à se tourner *contre* les colonisateurs et vice-versa. Ainsi, dans le pronom « nous » utilisé dans les deux œuvres se créent deux groupes distincts qui se font face, à travers le « nous » des discours colonialistes et le « nous » de Césaire et de ses frères noirs.

Cette syntaxe de l'adverse illustrée dans le même pronom interroge la référentialité pronominale et l'usage du langage qui diffère selon le type de locuteur : le pronom « nous » est-il utilisé de la même manière par les deux groupes opposés dans le but d'exclure l'autre ou représente-t-il une pluralité d'usage qu'il convient d'analyser ? Du point de vue colonialiste, par l'analyse d'un type de discours propre – les discours cités par Césaire – le pronom « nous » apparaît comme l'élément symbolique d'une ségrégation entre les Blancs et les Noirs :

« les Bantous nous ont considérés, nous les Blancs, et ce, dès le premier contact, de leur point de vue possible, celui de leur philosophie bantoue » et « nous ont intégrés, dans leur hiérarchie des êtres-forces, à un échelon fort élevé ».¹

Ces propos du R.P. Tempels mettent en avant, à travers l'apposition pronominale « nous les Blancs » placée entre virgules, une distinction nette entre les Bantous d'un côté et les Blancs de l'autre, marquée dans la syntaxe par l'opposition entre « nous » et

¹ *Ibid.*, p. 46. En italique dans le texte.

Bantous : locuteurs des langues bantoues sur le continent africain.

« ils », mais aussi par le détachement du pronom. Cette opposition semble asseoir, dans le discours colonialiste, une autorité qui confère au « nous » une dimension plurielle censée favoriser la domination du « ils » : d'un point de vue sémantique, le discours du R.P. Tempels légitime la colonisation par un soi-disant « rang élevé » des Blancs dans la hiérarchie des forces intégrée par les Bantous, mais son discours n'est prononcé qu'à partir de son point de vue, autrement dit qu'à partir de ce « nous », asseyant ainsi sa domination sur le « ils » bantou qui, pronom représentant, est exclu du dialogue.

En revanche, le dialogisme prend une tout autre forme lorsque ce « nous » du colonisateur vient s'opposer au « nous » proclamé par Césaire. Très présent dans le *Cahier*, le pronom « nous » apparaît dans le poème davantage comme un regroupement identitaire permettant de retrouver une unicité dans la pluralité que comme un affrontement mettant en scène deux adversaires.

Ainsi, dans le *Cahier*, le pronom « nous » est généralement associé au chant et à la force poétique du langage :

nous chantons les fleurs vénéneuses éclatant dans des prairies furibondes ; les
ciels d'amour coupés d'embolie ; les matins épileptiques [...]¹

L'image du chant collectif fait apparaître la force et la revendication de ce « nous » dans lequel le poète s'inclut, se dressant face au jugement de l'autre :

En vain dans la tiédeur de votre gorge mûrissez-vous vingt fois la même
pauvre consolation que nous sommes des marmonneurs de mots

Des mots ? quand nous manions des quartiers du monde, quand nous
épousons des continents en délire, quand nous forçons de fumantes portes,
des mots, ah oui, des mots ! Mais des mots de sang frais, des mots qui sont
des raz-de-marée et des érysipèles et des paludismes et des laves et des feux
de brousse et des flambées de chair, et des flambées de villes...²

Le face à face est représenté ici par l'opposition entre les pronoms « vous » et « nous », dans laquelle l'adversité qui se lit est inégale : le « nous » retrouve par les mots la force que le « vous » semble lui avoir ôtée, comme un retournement du jugement de l'autre (« marmonneurs de mots »), dans une revendication de la force collective, qui se retrouve aussi dans le *Discours* :

[...] Non, je le répète. Nous ne sommes pas les hommes du « ou ceci ou
cela ». Pour nous, le problème n'est pas d'une utopique et stérile tentative de

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 31.

² *Ibid.*, p. 33.

réduplication, mais d'un dépassement. Ce n'est pas une société morte que nous voulons faire revivre. Nous laissons cela aux amateurs d'exotisme. Ce n'est pas davantage la société coloniale actuelle que nous voulons prolonger, la plus carne qui ait jamais pourri sous le soleil. C'est une société nouvelle qu'il nous faut, avec l'aide de tous nos frères esclaves, créer, riche de toute la puissance productive moderne, chaude de toute fraternité antique.¹

Ce « nous » revendicatif est ici le moyen d'une rhétorique franche et directe qui va de pair avec un discours contestataire d'une décision établie : l'adverbe « Non » initial est emblématique du refus et de l'opposition qui se joue entre les deux instances. Le pronom « nous » apparaît ici comme une revendication politique et identitaire, puisque le texte semble faire écho à cette question posée dans le *Cahier* : « Qui et quels nous sommes ?² » et que reprend ici la négation : « Nous ne sommes pas les hommes du "ou ceci ou cela" ». Le pronom « nous » désigne ici de manière explicite la communauté noire, identifiable au GN « tous nos frères esclaves » dans lequel le déterminant possessif « nos » renforce l'effet de groupe suscité par la pluralité. Le paragraphe apparaît ainsi comme une parole franche et directe, une réponse aux colonialistes qui fait entendre la collectivité d'une revendication, dans ce pronom qui crie : « nous aussi, nous sommes des hommes ».

2. Ironie et polyphonie

L'ironie, qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut exprimer, est une figure de pensée qui a pour but de se moquer et qui est une figure essentielle de la rhétorique. En effet, elle permet d'une part de dénoncer ou de critiquer une idée ou une personne, et d'autre part de faire réagir le lecteur ou l'auditeur en jouant sur les différents sens d'un mot ou d'un groupe de mots. Olivier Reboul³ distingue ainsi la « lettre » – sens premier de l'expression – et « l'esprit » – sens second. L'ironie a ceci de particulier qu'elle fait entendre un deuxième sens, voire une deuxième voix qui servirait à mettre en place la moquerie en question ou encore l'autodérision.

Mais l'ironie, lorsqu'elle est fine, participe de ce qu'Aristote appelle dans la *Rhétorique* la dissimulation : elle n'est jamais tout à fait évidente, ce qui contribue à ridiculiser la « cible » de l'ironie. Le *Discours sur le colonialisme* de Césaire met particulièrement en avant cette dimension d'affrontement visant à décrédibiliser

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 36.

² *Id.*, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 28. Voir *supra*, Chapitre 6, section « 1.3.1. L'ensauvagement de la phrase interrogative : un questionnement identitaire ».

³ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, 2013, p. 139.

l'adversaire colonialiste. Ainsi, l'ironie instaure selon Oswald Ducrot¹ une polyphonie des voix, dans la mesure où le locuteur semble se mettre à la place d'un autre – généralement l'opposant – pour le ridiculiser.

2.1. L'ironie par antiphrase

Emploi d'un mot ou d'une expression dans un sens contraire à celui qui lui est premier, l'antiphrase est ainsi aisément identifiable par le contexte ou la situation d'énonciation. L'ironie du poète martiniquais, à forte dimension politique, permet d'exprimer de manière efficace la décrédibilisation de l'autre. À travers la verve combative du *Discours* et du *Cahier*, elle reste une arme de premier choix pour railler le colonialisme, mais elle interroge aussi l'énonciation et la polyphonie des deux œuvres ; comme dans ce passage, où le poète adopte le point de vue du colonisateur et porte un regard sur lui-même qui prête à sourire :

J'ai porté des plumes de perroquet des dépouilles de chat musqué
J'ai lassé la patience des missionnaires
insulté les bienfaiteurs de l'humanité
Défié Tyr. Défié Sidon.
Adoré le Zambèze.
L'étendue de ma perversité me confond !²

Si le paragraphe entier fait entendre une ironie latente, c'est à travers les GN « la patience des missionnaires » et « les bienfaiteurs de l'humanité » que se crée l'antiphrase à proprement parler : on peut aisément percevoir, quand on sait que Césaire est un fervent défenseur de l'anticolonialisme, que ce n'est pas par des termes mélioratifs qu'il désignera ses ennemis, bien au contraire. Ces deux GN, qui font entendre la voix des colonisateurs admirateurs des « missionnaires », soulignent avec force l'idée contraire qu'ils charrient : « bienfaiteurs » fait en réalité entendre « malfaiteurs », de même que « patience » fait entendre « impatience ».

L'ironie fait apparaître un sens caché, devinable au contexte que l'auteur met en place, en connivence avec le lecteur. Ici, l'antiphrase de ces deux GN est renforcée par l'atmosphère ironique qui les entoure : le poète semble juger son propre comportement du point de vue du colonisateur en exagérant les tares commises : « J'ai porté des plumes de perroquet des dépouilles de chat musqué », confirmant à travers l'isotopie animale l'image du « sauvage » indomptable qui contraste avec la « sagesse » du

¹ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 211.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 29.

colonisateur. Le vers final : « L'étendue de ma perversité me confond ! » fait ainsi entendre l'ironie sarcastique du locuteur se moquant de l'idéologie colonialiste.

Le même procédé d'antiphrase est analysable dans le *Discours sur le colonialisme* lorsque Césaire s'emploie à qualifier les colonialistes par des termes mélioratifs :

Ai-je besoin de dire que c'est de très haut que *l'éminent savant* toise les populations indigènes, lesquelles « n'ont pris aucune part » au développement de la science moderne ? Et que ce n'est pas de l'effort de ces populations [...] qu'il attend le salut des pays tropicaux, mais du *bon colonisateur* ?¹

L'antiphrase se fait plus acerbe : on sent davantage la haine moqueuse adressée au colonisateur et émanant des GN « l'éminent savant » et « bon colonisateur » (qui, soit dit en passant, peut être vu comme un oxymore). L'atmosphère est plus pesante, car la dénonciation plus directe : le discours politisé fait bien entendre la voix de Césaire mais le mépris qu'elle suscite empêche de prendre à la lettre le sens de ces adjectifs mélioratifs. C'est bien dans le décalage entre la question rhétorique de l'orateur (« ai-je besoin de dire... ») et les deux GN mélioratifs qu'apparaissent la dérision et le rejet du comportement colonialiste dans la bouche de Césaire.

L'ironie moqueuse qui s'exprime à travers l'antiphrase permet ainsi une mise à distance et le retournement d'une parole vive : puisque les Noirs ont été discriminés et anéantis, l'ironie sera le moyen de discréditer l'adversaire, par le double sens qu'elle instaure et la dérision qui apparaît comme un remède à la souffrance. Le double sens de l'antiphrase souligne d'autant mieux le ridicule de la situation qu'il met en scène la cible de l'ironie en soulignant la honte qui la caractérise :

Je salue les trois siècles qui soutiennent mes droits civiques et mon sang minimisé.²

Le verbe « soutenir » fait entendre la double voix du locuteur puisque derrière cette phrase se cache la phrase négative « Je salue les trois siècles qui *ne* soutiennent pas mes droits civiques ». Par une sorte de pacte avec le lecteur et par une culture commune, le poète met en place une ironie moqueuse qui fait sourire dans un contexte pourtant sérieux, puisque l'image du « sang » charrie la violence perpétrée sur les Noirs, et que la personnification des « trois siècles » désigne par métonymie les esclavagistes

¹ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 42. C'est moi qui souligne.

² *Id.*, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 41.

et colonisateurs blancs. À travers cette contradiction, l'ironie met en exergue l'idée d'un affrontement qui se joue dans la parole et dans le discours de Césaire, image d'une revendication à visée pragmatique pour agir sur l'interlocuteur.

2.2. L'ironie hyperbolique

L'hyperbole, dans l'ironie, consiste à exagérer les propos pour accentuer en se moquant d'un détail, d'une précision qui s'en trouvent ridiculisés et grossis, comme à travers des lunettes déformantes. L'ironie hyperbolique est donc une forme d'ironie efficace pour déformer les propos de l'autre et les dénoncer. Elle participe de la stratégie rhétorique pour établir une connivence avec le public afin de se moquer de l'adversaire. L'hyperbole passe alors par des images, des éléments de ponctuation servant à renforcer le propos de manière presque caricaturale. C'est le cas notamment à la fin du *Discours* lorsque Césaire développe avec force dérision une longue diatribe à propos de Roger Caillois, mêlant mépris et sarcasme dans une dimension hyperbolique qui ridiculise fortement l'écrivain :

On veut s'assurer qu'un meilleur sort sera réservé à M. Caillois, qui, pour défendre la même cause sacrée, transforme sa plume en bonne dague de Tolède.¹

Cette « cause sacrée », qui renvoie à la « défense de l'Occident » proclamée par Henri Massis², est bien sûr ironique par antiphrase et fait référence à la dimension religieuse de la « mission colonisatrice », en charriant à travers l'adjectif ironique « sacrée » l'idée de vénération et de respect absolu. Or, qui serait plus mal placé que Césaire pour vénérer la domination de l'Occident sur les peuples colonisés dans le cadre d'un discours contre le colonialisme ? C'est l'image de la « dague de Tolède » qui vient renforcer l'antiphrase de manière hyperbolique en accentuant par métaphore l'idée d'un combat sacré rappelant l'imaginaire chevaleresque espagnol. L'image déguise Caillois en chevalier ridicule, puisque le combat en question souligne le contraste entre l'idée de « défense » de l'Occident, terme renvoyant à la fois à l'argumentation et au domaine militaire, et « l'attaque » exercée sur les peuples colonisés. Ce recours à l'image façonne la moquerie de Césaire mise en place dans le *Discours* :

¹ *Id.*, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 59. Henri Massis, *Défense de l'Occident*, Broché, 1927.

Et Caillois-Atlas de s'arc-bouter philanthropiquement dans la poussière et de recharger ses robustes épaules de l'inévitable fardeau de l'homme blanc.¹

L'ironie se fait ici extrêmement moqueuse par l'adjonction au nom « Caillois » de celui d'« Atlas », célèbre Titan mythologique condamné à porter le monde sur ses épaules pour l'éternité, et dont la charge contraste avec le dérisoire « fardeau de l'homme blanc », image d'une soi-disant responsabilité du Blanc – celle de civiliser les populations indigènes – et que Césaire décrédibilise totalement. L'antiphrase de l'adverbe « philanthropiquement », construit à partir du nom « philanthrope », fait entendre son antonyme (« misanthrope ») dans ce double sens piquant et amer de l'ironie. Le décalage fait rire et permet ainsi de ridiculiser le colonisateur, et ce tout au long du passage qui tisse en filigrane l'image d'un homme « déchu » :

Et de fait, jamais, depuis l'Anglais de l'époque victorienne, personnage ne promena à travers l'histoire une bonne conscience plus sereine et moins ennuagée de doute.²

L'hyperbole porte ici sur le comparatif, élément grossisseur qui accentue l'ironie, de même que sur l'adverbe « jamais », qui renforce cette accentuation. L'ironie se fait moqueuse et convoque une culture commune avec l'interlocuteur : la mention de « l'Anglais de l'époque victorienne », personnage généralisé par l'article défini, désigne bien l'époque de la grande expansion de l'Empire colonial Britannique durant le règne de la reine Victoria, empire sur lequel « le soleil ne se couchait jamais » et qui charrie l'exploitation et l'asservissement de multiples populations du monde. Le décalage avec la « bonne conscience » fait ainsi apparaître la ridiculisation de Caillois et, permet de faire de manière générale la satire de tous les colonisateurs.

Cette ironie hyperbolique adressée *contre* l'adversaire colonisateur prend une allure différente dans le *Cahier* car elle met davantage en scène une forme d'autodérision : le poète semble se moquer à la fois de lui-même et des colonisateurs, dans une mise en scène de la parole où les images et la ponctuation renforcent le caractère hyperbolique :

Ou bien tout simplement comme on nous aime !
Obscènes gaiement, très doudous³ de jazz sur leur excès d'ennui.

¹ *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 61.

³ Doudou : appellation qui évoque un exotisme excessif. La littérature antillaise et africaine était appelée « littérature doudou » par les Européens, discours réducteur et stéréotypé. Voir à ce sujet Khady Fall Diagne, *Le marronnage, Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*, L'Harmattan, 2018.

Je sais le tracking¹, le Lindy-hop² et les claquettes.
Pour les bonnes bouches la sourdine de nos plaintes enrobées de oua-oua³.
Attendez...
Tout est dans l'ordre. Mon bon ange broute du néon. J'avale des baguettes.
Ma dignité se vautre dans les dégoûlements^{4...5}

L'ironie met ici en avant l'illusion d'un monde où « tout est dans l'ordre » : le poète se caractérise lui-même par les stéréotypes de l'homme noir à travers le champ lexical du jazz (« dou-dou de jazz », « tracking », « Lindy-hop », « oua-oua »), montrant avec dérision le regard occidental porté sur les Noirs transformés en clowns dansants. Le point d'exclamation du premier vers (« Ou bien tout simplement comme on nous aime ! ») apparaît comme une accentuation excessive, surtout lorsque l'on connaît la discrimination dont peut faire objet le « nous », renvoyant dans d'autres passages du poème à un peuple victimisé et inférieur. L'ironie des dernières phrases (« Tout est dans l'ordre. Mon bon ange broute du néon. J'avale des baguettes. ») charrie dans des images surprenantes, voire surréalistes, l'idée contraire de la première phrase, à savoir que « rien n'est en ordre », ce que confirme la dernière phrase : « Ma dignité se vautre dans les dégoûlements ». L'ironie naît dans l'accentuation du décalage entre le soi-disant ordre qu'instaurerait le colonisateur à travers un point de vue stéréotypé, et la réalité pensée par le poète dont le *je* poétique exprime le contraire. Cette polyphonie qui s'exprime à travers l'ironie hyperbolique s'accroît avec l'utilisation du point d'exclamation :

Quelle folie le merveilleux entrechat⁶ par moi rêvé au-dessus de la bassesse !
Parbleu les Blancs sont de grands guerriers
hosannah⁷ pour le maître et pour le châtré-nègre⁸ !
Victoire ! Victoire, vous dis-je : les vaincus sont contents !
Joyeuses puanteurs et chants de boue !⁹

L'ironie cumule ici antiphrase et hyperbole, dans la proclamation du Blanc en vainqueur : « les Blancs sont de grands guerriers ». La ponctuation souligne la caractérisation hyperbolique du passage par les nombreux points d'exclamation associés aux cris de victoire « hosannah » et « Victoire ! », qui installent un contraste entre

¹ Tracking : pas de jazz à la mode dans les années 1930.

² Lindy-hop : danse afro-américaine des années 1930.

³ Oua-oua : sourdine qui ferme l'embouchure d'un instrument de musique (cuivre) et permet certains effets de sonorité caractéristiques du jazz.

⁴ Dégoûtement : néologisme, de *dégobiller*, vomir.

⁵ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 36.

⁶ Entrechat : saut de danse classique.

⁷ Hosannah : cri religieux de louange à Dieu fréquent dans la Bible.

⁸ Probablement de *châtrer* : castrer.

⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, loc. cit.

l'effusion de joie et la réalité, résumée par le dernier vers (« Joyeuses puanteurs et chants de boue ! »), où se cumulent deux groupes de mots oxymoriques dans lesquels la joie (« joyeuses », « chants ») s'oppose à la crasse et à la saleté (« puanteurs », « boue »). Le poète feint de se réjouir de son sort et met ainsi en exergue l'autodérision de son asservissement, tout en faisant entendre la violence guerrière des Blancs. L'ironie s'apparente à un acte polyphonique : selon Ducrot¹, le poète met en scène d'autres voix derrière la sienne en les ridiculisant.

Cette ironie hyperbolique, qui déguise les colonisateurs en Titans et change les colonisés en marionnettes danseuses de jazz, apparente la parole de Césaire à une mise en scène. En effet, la ridiculisation de la pensée adverse se fait non seulement par l'apport du rire – du rire moqueur –, mais aussi par un changement de décor au sein même du texte : le locuteur semble alors se mettre dans la peau d'un tout autre personnage pour décrire une scène hors du temps.

2.3. Une mise en scène ironique

Dans le *Cahier* comme dans le *Discours*, Césaire se plaît à rendre son texte vivant, en organisant notamment ce qui s'apparente à une mise en scène quasi théâtrale. Les mots, dans les deux œuvres, charrient alors une critique acerbe de la situation. C'est en particulier le cas dans le *Cahier* au moment de l'épisode central des maquignons qui assimile les esclaves noirs à des chevaux :

[...] Et c'est de la Mort véritablement [...] que surgit vers la grand'vie déclose l'étonnante cavalerie des rosses impétueuses. Et quels galops ! Quels hennissements ! Quelles sincères urines ! Quelles fientes mirobolantes ! « un beau cheval difficile au montoir ! » – « Une altièrre jument sensible à la molette² ! » – « Un intrépide poulain vaillamment jointé ! »³

L'atmosphère mortifère qu'installe la mention de la « Mort » n'empêche pas de mettre en scène une ironie amère que laisse entendre les galops des chevaux par le rythme des phrases exclamatives. En effet, la scène transforme le marché d'esclaves en course de chevaux encensés par le maquignon pour leur capacité au travail : les termes « montoir » et « molette » charrient la domination et la violence du maître. Les guillemets insèrent le discours direct du marchand d'esclaves vantant sa marchandise. Mais l'ironie pointe de manière criarde le contraste entre les exclamations bonnifiantes

¹ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, op. cit.

² Molette : petite roue étoilée fixé à l'éperon qui sert à piquer les flancs du cheval.

³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 37.

du marchand et la réalité d'une misère crue : les « sincères urines » et les « fientes mirobolantes » soulignent de manière oxymorique le décalage ironiquement atroce de la situation. Le locuteur se moque ainsi des esclavagistes et colonisateurs en critiquant de manière acerbe l'animalisation de l'esclave mise en place par le système esclavagiste. La lecture à la lettre du texte apparaît vite comme illusoire à la fin du passage :

Et le malin compère dont le gilet se barre d'une fière chaîne de montre, refile au lieu de pleines mamelles, d'ardeurs juvéniles, de rotondités authentiques, ou les boursouffures régulières de guêpes complaisantes, ou les obscènes morsures du gingembre, ou la bienfaisante circulation d'un décalitre d'eau sucrée.¹

Violence que le poète s'empresse de refuser :

Je refuse de me donner mes boursouffures comme d'authentiques gloires.²

A travers la mise en scène ironique se dessine l'image de la révolte et le refus de l'asservissement, porté par des mots dont la critique se fait acerbe. Cette critique apparaît de manière différente dans le *Discours sur le colonialisme*, car la mise en scène ironique diffère par sa portée pragmatique.

L'ironie, dans le *Discours*, prend une acception plus politique que dans le *Cahier* car elle ridiculise non pas une idée générale – tel que le marchand d'esclave anonymisé – mais une personne en particulier dont le nom surgit comme un acte d'actualisation. Césaire, à de multiples reprises, met en scène une polyphonie de voix politiques dans laquelle s'entend l'ironie moqueuse de l'orateur. La portée rhétorique de cette mise en scène souligne ainsi le jeu avec le langage qui s'avère être un moyen argumentatif efficace. Ainsi, dans la quatrième partie du discours, au moment où Césaire s'évertue à lister le plus exhaustivement possible les ennemis de l'anticolonialisme, apparaît le procès du célèbre « tropicaliste » et géographe français Pierre Gourou, ridiculisé au plus haut point par une ironie qui attaque la réversibilité timorée des politiciens face à leurs supérieurs :

J'ai dit qu'il y a des vues justes dans le livre de M. Gourou : « Le milieu tropical et les sociétés indigènes, écrit-il, dressant le bilan de la colonisation, ont souffert de l'introduction de techniques mal adaptées, des corvées, du portage, du travail forcé, de l'esclavage, de la transplantation des travailleurs d'une région dans une autre, de changements subits du milieu biologique, de conditions spéciales nouvelles et moins favorables. »

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 38.

Quel palmarès ! Tête du recteur ! Tête du ministre quand il lit cela ! Notre Gourou est lâché ; ça y est ; il va tout dire ; il commence : « Les pays chauds typiques se trouvent devant le dilemme suivant : stagnation économique et sauvegarde des indigènes ou développement économique provisoire et régression des indigènes. » « Monsieur Gourou, c'est très grave ! Je vous avertis solennellement qu'à ce jeu, c'est votre carrière qui se joue. » Alors notre Gourou choisit de filer doux et d'omettre de préciser que, si le dilemme existe, il n'existe que dans le cadre du régime existant ; que si cette antinomie constitue une loi d'airain, ce n'est que la loi d'airain du capitalisme colonialiste, donc d'une société non seulement périssable, mais déjà en voie de périr.¹

Césaire choisit d'adopter un point de vue d'abord externe à la scène en portant un regard sur la « tête du recteur », tout en mettant en scène à travers les phrases exclamatives la stupéfaction à la fois provoquée par le texte de Gourou sur le recteur et par la tête du recteur sur l'observateur extérieur – en l'occurrence, le locuteur. C'est ce dédoublement qui prête à rire, à travers la focalisation sur le recteur et le ministre, personnalités politiques ridiculisées par le « gros plan » opéré sur leur tête (« Tête du recteur ! Tête du ministre quand il lit cela ! »). L'emploi ironique du déterminant « *notre* Gourou » renforce ainsi la décrédibilisation du personnage en le faisant apparaître comme un pathétique larbin des politiciens duquel le locuteur se moque ; de même que la juxtaposition de phrases courtes (« Notre Gourou est lâché ; ça y est ; il va tout dire ; il commence »), séparées par le point-virgule, met en scène le mouvement presque inéluctable de la prise de parole, discours *en faveur* des peuples colonisés et donc à contre-pied des colonialistes haut placés, dont Césaire met aussi en scène les paroles : « Monsieur Gourou, c'est très grave ! Je vous avertis solennellement qu'à ce jeu, c'est votre carrière qui se joue », sans préciser directement *qui* parle.

Cette polyphonie renforce ainsi l'ironie et met à mal les rapports politiques et hiérarchiques mis en place dans une société où « la loi du plus fort est toujours la meilleure² ».

3. Les mots comme « armes miraculeuses³ »

3.1. Performativité du langage poétique

Si l'écriture de Césaire apparaît comme la mise en scène d'un combat, c'est parce que le poète martiniquais donne une importance accrue aux mots. On le voit dans le ton

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 43.

² Jean de La Fontaine, dans « Le Loup et l'Agneau », *Fables*, éd. J.-Ch. Darmon et S. Gruffat, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

³ Titre du recueil poétique de Césaire : *Les Armes miraculeuses* [1970], Gallimard, 2015.

mis en place par l'ironie : le langage est assimilé à arme primordiale pour défier l'ennemi colonialiste. Césaire n'écrit pas juste des mots, il en fait un acte de langage, une parole agissante. L'adversité tient dans cette force performative du langage qui souligne le pouvoir du *dire*.

Dans le *Cahier* et dans le *Discours*, la force de la parole s'illustre dans l'*ethos* du *je* lyrique, pleinement présent, qui confère au texte une subjectivité typique de l'écriture césairienne. Les deux œuvres, qui sont discours, relèvent du genre oratoire et à ce titre, c'est parce que le poète, d'un point de vue métalinguistique, *dit* les mots, qu'ils deviennent des « armes », dans une performativité du langage incarnée par la poésie. Ainsi dans le *Cahier* s'illustre cette thématique du *dire* dans l'élargissement poétique de la parole, par le sens plein que prennent les mots lorsque le poète énonce :

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.¹

Ce passage du poème rejoint le titre de l'ouvrage de J.-L. Austin : « *Quand dire, c'est faire*² » et notamment sa théorie de la performativité du langage, quand la parole est elle-même l'acte qu'elle énonce. C'est en cela que les mots de Césaire deviennent des « armes miraculeuses » : en apparence insignifiants, ces mots charrient l'idée d'une parole qui devient acte au moment où le poète les prononce et *dit qu'il les prononce*. La répétition du syntagme « je dirais », dont le conditionnel a valeur d'irréel du présent, exprime le rêve poétique de faire advenir les mots dans le réel. Syntaxiquement, le terme qui complète le verbe est COD, comme un accomplissement du terme en objet, la parole le rendant réel.

Laurent Zimmermann interroge l'utilisation du conditionnel dans ce passage et propose deux interprétations³ : d'une part, ce conditionnel peut témoigner d'une « incertitude éthique », un doute du locuteur concernant la mission qu'il se donne ; d'autre part, le conditionnel peut s'interpréter comme la « mise en valeur de la potentialité pure », en lui attribuant non une valeur modale mais une valeur temporelle de futur dans le passé. En suivant l'analyse de Zimmermann, et en y ajoutant une valeur

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 21.

² John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lanes, Paris : Éditions du Seuil, 1991.

³ Laurent Zimmermann, « Crise de la temporalité et recours au conditionnel dans le *Cahier d'un retour au pays natal* », dans Aurélie Foglia et Laurent Zimmermann (dir.), « *Une route infatigable* »..., *op. cit.* p. 94.

aspectuelle, à savoir celle de l'inaccompli, le conditionnel de « dirais » semble bien marquer l'avenir par rapport à un repère passé, celui du retour du poète dans son pays natal : « Et voici que je suis venu !¹ ». C'est ce que préconise Dominique Combe en parlant d'un « lyrisme orphique » :

La puissance du verbe poétique est, là encore, évoquée comme par prétérition au conditionnel ; mais il s'agit bien d'un commentaire de ce que le récitant est en train d'accomplir en proférant son discours.²

Cette « prétérition » n'est pas la même que dans le *Discours*, mais c'est bien l'acte de parole que proclame haut et fort l'orateur lorsqu'il dit « je dis que³ » ou « je parle de⁴ », où le présent d'énonciation dit bien la parole *en train d'être prononcée*, et l'acte rhétorique en train d'être fait. Les deux œuvres, par leur dimension combative, rappellent les discours judiciaires à travers l'*ethos* d'un *je* qui se fait à la fois avocat défenseur des colonisés et procureur contre les colonialistes.

3.2. Le souffle de la révolte

Cette poésie césairienne dans laquelle s'illustre la force du langage est centrale dans l'œuvre de l'auteur. « La poésie, c'est pour moi la parole essentielle », confie-t-il à Daniel Maximin⁵ ; et le poète martiniquais d'ajouter : « Certes, il m'est arrivé d'écrire des pièces de théâtre, des drames, des tragédies, mais pour moi ce sont des départements de la poésie⁶ ». Si l'on compare les vers du *Cahier* avec d'autres recueils poétiques de Césaire, on observe la même veine combative mise en scène sur la page blanche.

Ainsi, le « nous » collectif qui fait entendre le salut communautaire à la fin du *Cahier* apparaît de la même manière dans *Les Armes miraculeuses* (1946), où les répétitions anaphoriques font entendre le cri des colonisés devenus des guerriers :

nous frapperons l'air neuf de nos têtes cuirassées
nous frapperons le soleil de nos paumes grandes ouvertes
nous frapperons le sol du pied nu de nos voix⁷

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 22.

² Dominique Combe, « Texte », dans *Aimé Césaire...*, *op. cit.*, p. 65.

³ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, *op. cit.*, p. 10, 44.

⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵ Daniel Maximin, Aimé Césaire, « Aimé Césaire : la poésie, essentielle », « Présence Africaine », Éditions Présence Africaine, 1983/2, N° 126, p. 7.

⁶ *Ibid.*

⁷ Aimé Césaire, « Perdicion », *Les Armes miraculeuses*, Gallimard, 2015, p. 28.

À travers ces vers, l'*ad-verse* fait entendre le retournement du *versus*, encensé par la parole performative du poète qui le retourne contre son ennemi. Ainsi, à ce futur prophétique (« nous frapperons ») dans lequel s'entend le souffle de révolte poétique s'oppose le passé simple des vers de *Soleil cou coupé* (1948), dont le titre emprunté au vers d'Apollinaire¹ charrie l'image de mots coupants rappelant le sang rougeoyant et l'image d'une parole hachée par la répétition de la syllabe « *cou / cou* » ; mais ici, un nouveau retournement s'opère : le soleil n'est plus celui qui a le cou coupé, il devient l'acteur, le guerrier au couteau coupant :

nous fondîmes sur demain avec dans nos poches le coup de couteau très violent du soleil dans le dos des villes surprises.²

De cette poésie émane la force libératrice de l'avenir qui permet au poète de se libérer de ses « ferrements » et de coucher sur le papier le refus de la soumission :

je refuse ton pacte sa fureur de patience
et le tumulte debout dans l'ombre des oreilles
aura vu pour une fois sur la blancheur du mur
gicler la noirceur de viscères de ce cri sans oubli³

C'est bien les mots que vomit ici le poème « Viscères du poème » ; des mots presque « crachés » noir sur blanc, pour donner forme à cette libération poétique.

Acte libérateur, la poésie de Césaire l'est à plus d'un titre, à la fois cri des colonisés, libération de la langue de l'autre à travers les images poétiques et la syntaxe, mais aussi libération du *je* du poète dans lequel se conjuguent l'individualité du *je* et la collectivité du *nous*. Cette force collective apparaît ainsi comme un groupe uni qui fait opposition aux colonisateurs, dans un combat des langues et des instances, à la fois poétique et politique. À charge du poète de faire résonner l'écho de ses « armes miraculeuses »...

¹ Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2013.

² *Id.*, « Le coup de couteau du soleil dans le dos des villes surprises », *Soleil cou coupé* (poèmes non repris dans l'édition définitive de *Cadastre*, dans *Ferrements et autres poèmes*, Éditions du Seuil, 2008, p. 114.

³ *Id.*, « Viscères du poème », *Ferrements*, dans *Ferrements et autres poèmes*, Éditions du Seuil, 2008, p. 31.

CONCLUSION

Annie Lebrun, dans son ouvrage intitulé *Pour Aimé Césaire*, écrit :

Césaire ne nous parle pas de la nature, c'est la nature qui parle en lui, au cours, non pas d'un retour à la nature, mais d'un stupéfiant retour de la nature dans le langage.¹

Cette dimension « naturelle » du langage, c'est ce que nous avons appelé dans ce travail l'« ensauvagement », et qui prend forme dans la syntaxe *extra-ordinaire* – au sens étymologique du mot – de Césaire. Cette étude stylistique et grammaticale de l'ensauvagement de la syntaxe dans l'écriture du poète martiniquais aboutit à une conclusion plus nuancée que ce qu'un premier point de vue laissait supposer : si la position initiale de la recherche envisageait les deux œuvres que sont *Cahier d'un retour au pays natal* et *Discours sur le colonialisme* comme deux textes dont la syntaxe s'opposait en tout point, semblant témoigner d'un ensauvagement brutal dans le poème et d'un ordre proprement « occidental » dans le discours, l'étude comparative des deux œuvres a finalement permis de montrer comment l'ensauvagement illustre un bouleversement langagier et une esthétique du cri dans les *deux* œuvres, tout en montrant les paradoxes de cette écriture, paradoxes intrinsèquement liés à la personnalité de son auteur. En effet, Césaire, déchiré entre sa Martinique natale et ses origines africaines (qu'il prône à travers le mouvement de la Négritude), incarne l'image d'une identité morcelée, renforcée par la présence de la France qui créerait un clivage entre l'Europe et l'Afrique.

Cette dualité de l'espace géographique que reflète l'écriture de Césaire traduit d'abord une volonté de s'émanciper de la culture occidentale emblématique de la colonisation. L'on pourrait reprocher à Césaire un dualisme accru, faisant apparaître une vision manichéenne du monde qui se complaît dans l'opposition entre un pôle central – l'Occident – et sa périphérie – le reste du monde, voire, en particulier, l'Afrique noire. À ce titre, le duo que forment le *Cahier* et le *Discours* peut apparaître dans un premier temps comme un diptyque représentant d'un côté l'Afrique et de l'autre l'Occident. La syntaxe du *Cahier* serait ainsi le lieu du rythme africain ; celle du *Discours* une scène oratoire où se jouerait le procès judiciaire des colonisateurs. Mais cette dualité ne traduirait-elle pas une réduction du point de vue de Césaire qui, dédiant son *Cahier* aux lecteurs martiniquais et africains, et son *Discours* aux lecteurs européens, tracerait par là

¹ Annie Le Brun, *Pour Aimé Césaire*, Paris, Jean-Michel Place, 1994, p. 56-57.

la frontière, stigmatisante, entre colonisateurs et colonisés ?

Après analyse des textes en fonction de leur contexte historique et politique, le *Cahier* et le *Discours* apparaissent dans leur écriture propre, dans leur syntaxe, comme deux œuvres non pas opposées mais consubstantielles. Si ensauvagement il y a, c'est parce que dans le *Cahier* se joue la question, centrale, de l'identité du peuple noir. D'où l'idée d'un discours adressé : les Noirs martiniquais, par leur histoire commune, *comprennent* le texte poétique ; ils le prennent et l'entendent. Mais il ne s'agit pas de construire une vision manichéenne selon laquelle le *Cahier* serait noir et le *Discours* blanc ; il s'agit justement de montrer comment les deux œuvres empruntent l'une à l'autre et se forgent l'une par rapport à l'autre. Ainsi, l'ensauvagement de la phrase du *Cahier* marque la libération du carcan de la langue de l'autre : il s'agit de casser la syntaxe pour se libérer, et Césaire lui-même en témoigne, en disant qu'il veut « infléchir » le français. Mais le *Discours* aussi fait apparaître une forme d'ensauvagement de la syntaxe lorsque la phrase se met à sortir de son cadre, à se libérer par la verve oratoire du discours pour asséner les accusations contre les colonialistes. Cet ensauvagement ne serait pas le propre de l'une des deux œuvres mais de Césaire lui-même, à travers une syntaxe différente et pourtant similaire, contrastant avec le style périodique de certains passages rhétoriques du *Discours*, mais aussi du *Cahier*, lorsque la voix du poète semble construire un véritable pamphlet contre le colonialisme.

Ainsi, l'ensauvagement de la syntaxe serait l'image de l'identité morcelée du poète, qui tente de renouer avec ses origines africaines par la poésie. L'écriture – et plus particulièrement la syntaxe, à travers l'ordre des mots qu'elle instaure – apparaît comme le moyen de dépasser le silence de l'oppression des peuples colonisés, en se servant du mot « sauvage », insulte perpétrée sur les Noirs par les colonisateurs blancs, pour le retourner contre l'ennemi. La poésie se donne à lire comme une langue « barbare¹ », comme un ensauvagement rageur qui en fait une arme politique.

Plus que le discours politique, c'est la poésie qui semble forger, chez Césaire, la représentation d'une écriture combative. En effet, c'est de la rencontre avec la poésie qu'est né le politicien : elle constitue chez Césaire un moyen d'émancipation pour *être* avant de *paraître*². La poésie permet de faire du langage un acte illocutoire, en particulier chez Césaire qui, à travers un lexique foisonnant et une syntaxe déstructurée,

¹ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, dans *Poésies - Une saison en enfer - Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999.

² Analyse de Sabine Mieville-Relmy, *Poésie et politique dans l'œuvre d'Aimé Césaire: contradictions, cohérence et dépassement*, Thèse de doctorat de nouveau régime, sous la direction de Roger Toumson, École doctorale C.R.I.L.L.A.S.H., 2017, p. 208.

fait advenir le rythme et le paysage de la Martinique et de l’Afrique. La poésie, peut-être plus que le discours politique – étant donné le rapport qu’entretient Césaire avec la poésie – apparaît ainsi pleinement dans sa dimension performative et libératrice, image d’une poésie de la révolte qui semble jaillir telle une parole volcanique. À l’instar de la poésie de Lautréamont, grande source d’inspiration, celle de Césaire, notamment à travers la syntaxe, sort du cadre strict du poème normé pour entrer dans le territoire, sans limites, du « sauvage » : tordre les règles strictes de la langue pour expérimenter une pleine liberté de l’écriture et retrouver le rythme des tam-tams africains.

Mais la particularité de l’ensauvagement de la syntaxe – et de la morphologie du mot « ensauvagement » qui fait entendre le mouvement du processus – est qu’il fait apparaître les tensions qui se jouent dans l’écriture césairienne. À l’intérieur même de la phrase, la syntaxe révèle une quête ontologique propre au déchirement du passé que réveille la colonisation dans l’individualité du poète martiniquais. Cette individualité s’exprime à travers une collectivité qui tente de saisir l’identité du peuple noir dans la perte de ses origines et son arrachement à sa terre natale. Ce que Césaire entreprend à travers la poésie, mais aussi à travers le *Discours*, c’est de « pousser d’une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées¹ ». Et à ce titre, le *Discours* se présente comme le prolongement de ce cri qui retentit avec force dans le *Cahier*.

Au-delà d’une syntaxe ensauvagée, ce qui se joue dans l’écriture de Césaire, c’est le retournement de cet ensauvagement, retourné *contre* les ennemis colonialistes. La veine combative de son œuvre témoigne du poids de l’Histoire sur l’écriture, dans cette révolte du vaincu sur les vainqueurs. La langue, à ce titre, se présente comme l’arme la plus efficace pour combattre l’autre. Le point de vue de l’ensauvagement, qui s’applique à la fois à la syntaxe et au lexique, souligne cette capacité du langage dont se sert Césaire pour retourner l’insulte : symbole d’une perte de l’identité, l’ensauvagement est peut-être le moyen d’assembler les morceaux de ce qui a trop longtemps constitué un déchirement, par le « retour », (déverbal de « retourner »), qui signifie donc à la fois « retour dans le lieu d’où l’on vient », et « retour à l’expéditeur ». Retour à l’adversaire et retour sur soi, mais aussi retour dans le passé, en témoignant du double ensauvagement qui s’opère dans les deux œuvres : ensauvagement syntaxique qui se veut libération dans le *Cahier*, et ensauvagement de l’autre, par la propagation de l’idéologie colonialiste, qui tend à faire du colonisateur le véritable barbare. Ainsi l’« ensauvagement », dans son double sens, permet d’étudier l’écriture césairienne dans

¹ Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Présence Africaine, 2000.

la chair même du texte, pour élargir le point de vue au combat politique et historique qui se joue dans la fougue du poète.

Si la syntaxe constitue la matière et le point central de cette étude, c'est pour montrer à quel point la langue, et plus particulièrement la grammaire, influe sur l'œuvre de Césaire. En effet les travaux sur le lexique et les néologismes de Césaire sont nombreux, c'est pourquoi il s'agissait ici de se concentrer essentiellement sur les faits syntaxiques qui mettent en place un ensauvagement, dans la mise en ordre des mots et la construction la plus précise du texte. Césaire, par sa maîtrise du français, touche à la dimension charnelle de l'écriture, dans un rapport presque érotique, par ce jaillissement de l'encre sur la page : elle est création tout autant que dévoilement du moi le plus intime, qui consiste à se livrer corps et âme dans la construction d'un langage performatif. Si bien que l'on peut dire, avec son père, que « quand Aimé parle, la grammaire française sourit¹ ».

¹ Sabine Mieville-Relmy, *Poésie et politique dans l'œuvre d'Aimé Césaire...*, op. cit., p. 198.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

I. Œuvres de notre corpus

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* [1939], Présence Africaine, 2000.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme, suivi de : Discours sur la Négritude*, Présence Africaine, 2000 .

II. Œuvres d'Aimé Césaire sollicitées

CÉSAIRE, Aimé, *Et les chiens se taisaient*, Présence Africaine, 2000.

CÉSAIRE, Aimé, *Ferremets et autres poèmes*, Éditions du Seuil, 2008.

CÉSAIRE, Aimé, *La Poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris : Seuil, 1994.

CÉSAIRE, Aimé, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Poésie Gallimard, 2015.

CÉSAIRE, Aimé, *Magazine littéraire*, N° 34, novembre 1969.

CÉSAIRE, Aimé, VERGES Françoise, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Paris, Albin Michel, 2005.

CÉSAIRE, Aimé, « Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner », *Poésie, théâtre, Essais et discours*, éditions du CNRS, 2013.

CÉSAIRE, Aimé, « Présentation », *Tropiques*, N° 1, avril 1941.

Bibliographie secondaire

I. Études sur Aimé Césaire

ALLIOT, David, « *Le communisme est à l'ordre du jour* » : Aimé Césaire et le PCF, de l'engagement à la rupture, 1935-1957, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2013.

BA, Mamadou-Souley, *CÉSAIRE : Fondation d'une poétique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

CHEYMOL, Marc, OLLÉ-LAPRUNE (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre, actes du colloque international [tenu les 8 et 9 octobre 2008 à l'École normale supérieure, organisé par l'AUF et l'ITEM]*, Paris : Agence universitaire de la francophonie ; ITEM ; EAC, Éd.

- des Archives Contemporaines, 2010.
- COMBE, Dominique, *Aimé Césaire : Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- CONFIANT, Raphaël, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1996.
- DIAGNE, Khady Fall, *Le Marronnage comme essai d'esthétique littéraire négro-africaine contemporaine, Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- FOGLIA Aurélie, ZIMMERMANN, Laurent (dir.), « Une route infatigable » : « Cahier d'un retour au pays natal » d'Aimé Césaire, Paris, Hermann, 2014.
- HÉNANE, René, *Aimé Césaire, le Bossuet des Antilles – de l'art oratoire à l'Assemblée nationale*, (extraits de discours repris du *Journal officiel*), Séance publique du 12 avril 2010, Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, p. 111-124.
- HÉNANE, René, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Jean-Michel Place, 2004.
- HOUNTONDI, Victor Mawuton, *Le Cahier d'Aimé Césaire, événement littéraire et facteur de révolution*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- JOUANNY, Robert, « Le Discours sur le Colonialisme de Césaire : une rhétorique du combat », *Argumentation et discours politique*, Simone Bonnafous, Pierre Chiron, Dominique Ducard et Carlos Lévy (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 69-78.
- KESTELOOT, Lilyan, *Comprendre le "Cahier d'un retour au pays natal" d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KOUASSI, Germain, *La Poésie de Césaire par la langue et le style : l'exemple du "Cahier d'un retour au pays natal"*, Paris, Publibook, 2006.
- LE BRUN, Annie, *Pour Aimé Césaire*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.
- MIEVILLY-RELMY, Sabine, *Poésie et politique dans l'œuvre d'Aimé Césaire: contradictions, cohérence et dépassement*, Thèse de doctorat de nouveau régime, sous la direction de Roger Toumson, École doctorale C.R.I.L.L.A.S.H., 2017.
- MORILLON-CARREAU, Martine, « Aimé Césaire, nègre et poète fondamental, "Foutre en l'air tout le conventionnel" », *Sens-Dessous*, N°11, 2013/1, p. 113-124.
- NGAL, Georges, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Présence Africaine, 1994.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, *Aimé Césaire : "Cahier d'un retour au pays natal"*,

Paris, L'Harmattan, 2008.

URBANIK-RIZK, Annie, *Étude sur Césaire : "Cahier d'un retour au pays natal" et "Discours sur le colonialisme"*, Paris, Ellipses, 1994.

II. Sur la Négritude

DAMAS, Léon-Gontran, *Pigments*, Présence Africaine, 2003.

DEPESTRE, René, « Réponse à Aimé Césaire (Introduction à un art poétique haïtien) », Présence Africaine, 1955.

FANON, Frantz, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Le Seuil, 1952.

GAUVIN, Lise, « 5. "Casser la langue" : de la figure à la fiction », *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2007, p. 85-104.

GYSSSELS, Kathleen, « Sartre postcolonial ? Relire *Orphée noir* plus d'un demi-siècle après », *Cahier d'Études Africaines*, 1er janvier 2005, Vol.45 (179/180), p. 631-650.

POTTIER, Edmond, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 9, fascicule 2, 1903.

SARTRE, Jean-Paul, *Orphée noir*, préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948. 8e édition « Quadrige », 2011.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir* par Jean-Paul Sartre, Paris, Presses Universitaires de France, 1948. 8e édition « Quadrige », 2011.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Les Noirs dans l'Antiquité méditerranéenne », *Éthiopiennes*, *Revue socialiste de culture négro-africaine*, N° 11, Juillet 1977, p. 531-543.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Jardins de France*, dans *Œuvre poétique*, coll. Points, Lonrai, Seuil, 2006.

III. Sur la colonisation et l'esclavage

BANCEL, Nicola, BLANCHARD, Pascal, GERVEREAU, Laurent, *Images et colonies*, Achac-BDIC, Paris, 1993.

BANCEL, Nicola, BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE Sandrine, « Ces zoos humains de

la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, Août 2000, p. 16-17.

BARADEAU, Patrick, *Le Code noir et autres textes de loi concernant l'esclavage*, textes présentés par Patrick Baradeau, L'Esprit du Temps, 1ère édition, 2019.

BRÉMANT, Albert, *Les Sciences physiques et naturelles du Certificat d'étude*, Librairie A. Hatier, 7e édition, non daté.

COSTANTINI, Dino, « Le colonialisme comme mission européenne », *Mission civilisatrice : Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris, La Découverte, 2008, p. 130-151.

DAUGHTON, James P., Traduit de l'anglais par Claire Drevon, « Témoignages sur la violence coloniale : la campagne internationale menée dans l'entre-deux-guerres contre le travail forcé », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2008/2 (N° 189), p. 199-212.

DU TERTRE, (Père), *Histoire Générale des Antilles habitées par les Français*, Fort-de-France, E. Kolodziej, 1978 (première édition de l'ouvrage en 1671), tome II.

GRENOUILLEAU, Olivier (dir.), *Esclaves, Une humanité en sursis*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

HARDY, Georges, *La Politique coloniale et le partage de la terre au XIXe et XXe siècle*, revue et condensée par Maurice Besson, Paris, Recueil Sirey, 1943.

MANCERON, Gilles, *Marianne et les colonies : une introduction à l'histoire coloniale de la France*, Paris : La Découverte, 2003.

LOUDIN-BASTIDE, Caroline, « Violence et esclavage », *Africultures*, 2006/2 (n° 67), p. 31-35.

QUINET, Edgar, *Œuvres complètes d'Edgar Quinet. 7, Les Roumains*, Paris, Hachette, Bibliothèque Nationale de France, 1857-1912. Disponible sur le lien URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113974z/f183>

RÉGENT, Frédéric, « De l'humain et de la chose. Regards des esclavagistes des Antilles françaises sur leurs esclaves », dans Olivier Grenouilleau (dir.), *Esclaves, Une humanité en sursis*, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 197-220.

ROULET Éric, *La compagnie des îles de l'Amérique 1635-1651. Une entreprise coloniale au XVIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. Histoire), 2017.

RUFZ DE LAVISON (docteur), *Étude historique et statistique sur la population de la Martinique*, Saint-Pierre, de Carles, 1850.

IV. Ouvrages de colonialistes cités par Césaire

GOUROU, Pierre, *Les Pays tropicaux : principes d'une géographie humaine et économique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1946.

MANNONI, Octave, *Prospero et Caliban. Psychologie de la colonisation*, Paris : Éditions Universitaires, coll. « Les jeux de l'inconscient », 1984.

MASSIS, Henri, *Défense de l'Occident*, Broché, 1927.

SARRAUT, Albert, *Grandeur et servitude coloniales*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1931.

RENAN, Ernest, *La Réforme intellectuelle et morale*, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, 1871. Disponible sur le site de la Bibliothèque Nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86267612/f11.item.texteImage>

V. Ouvrages de linguistique

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lanes, Paris : Éditions du Seuil, 1991.

BECK, Baptiste, « La transmission des langues en Martinique, en Guadeloupe et à La Réunion », *Cahiers québécois de démographie*, Vol. 46, N° 2, 2017, p. 241-262.

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

BERTHET, Dominique, *L'Éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, Paris, HC Éditions, 2008.

CHAUDENSON, Robert, *Des Îles, des hommes, des langues*, Paris, L'Harmattan, 1992.

CHOMSKY, Noam, *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1979.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

GOURMONT, Remy de, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899.

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris : Le Seuil, 1973.

KAMINKER, Jean-Pierre, « La norme », *Cahiers de linguistique sociale*, N°1, 1976, p. 10-26.

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 3e édition, 2000.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire : Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

REY, Alain, « Usages, jugements et prescriptions linguistiques », dans René Lagane et Jacqueline Pinchon, *Langue française : la norme*, N° 16, 1972, p. 4-28.

SAINT-GÉRARD, Jean-Philippe, « L'histoire de la langue française au XIXe siècle. Ambitions, contradictions et réalisations », dans Roland Eluerd, *L'Information grammaticale*, N° 20, 2001, p. 5-18.

VÉRONIQUE, Georges-Daniel, « Les créoles français : déni, réalité et reconnaissance au sein de la République française », *Langue française*, vol. 167, N° 3, 2010, p. 25-37.

WILTORD, Jeanne, « Quelques remarques à propos de la langue créole parlée en Martinique », *La Revue lacanienne*, 2011/3, N° 11, p. 119-124.

VI. Ouvrages de rhétorique

ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Flammarion, GF, 2007.

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, N° 16, 1970, p. 172-223.

BUFFON, Bertrand, *La Parole persuasive*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. L'Interrogation philosophique, 2002.

GENETTE, Gérard, « Enseignement et rhétorique au XXe siècle », *Annales. Economies, sociétés, civilisations.*, 21^e année, N°2, 1966. p. 292-305.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991. 2^eme édition « Quadrige », 2013.

REGGIANI, Christelle, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette Éducation, 2001.

VII. Ouvrages de stylistique

DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, coll. Atouts Lettres, 2005.

FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHÂTEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Nathan Université, 2002.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. Sup. Lettres, 2003.

MILNER, Jean-Claude, *Ordres et raisons de langue*, Paris : Seuil, 1982.

MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 2^e édition « Quadrige », 2014.

VIII. Ouvrages de littérature générale

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2013.

AVNI, Ora, « Breton et l'idéologie. Machine à coudre - parapluie », *Littérature*, N° 51, 1983, p. 15-27.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes*, I, éd. M. Bonnet, Gallimard, La Pléiade, 1988.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999.

CREVEL, René, *Les pieds dans le plat*, [1933], *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Éd. du Sandre, 2014.

DIDEROT, Denis, *Lettres sur les sourds et muets* [1751], *Œuvres complètes*, II, Club français du livre, 1969.

DÜRRENMATT, Jacques, « "Le style est l'homme même". Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, 2010/2, N° 148, p. 63-67.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Trad. Jean Hypollite, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1987.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, éd. J.-Ch. Darmon et S. Gruffat, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, I, XXXI, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999.

MOURALIS, Bernard, *Montaigne et le mythe du bon sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, Paris, 1989.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.

REVERDY, Pierre, « L'Image », *Nord-Sud*, N° 13, mars 1918.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, dans *Poésies - Une saison en enfer – Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999.

RIMBAUD, Arthur, seconde lettre du « voyant » adressée le 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Poésies*, Hatier Paris, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Flammarion, GF, 1992.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

SOUBIAS, Pierre, *Écrire la langue de l'autre. Étude sur le roman négro-africain d'expression française*, Vol. 2, Thèse de doctorat en Lettres et Sciences Humaines, sous la direction de Michel Bressolette, Toulouse, Université Toulouse – Le Mirail, 1996.

VOLTAIRE, *Traité de métaphysique* [rédigé en 1734] paru dans *Œuvres de Voltaire*,

préfaces, avertissements, notes par M. Beuchot, tome I, mélanges, Paris, Lefèvre, 1834.

IX. Dictionnaires et grammaires

BAILLY, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Hachette, 2000.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 10/18, 2003.

FURETIÈRE, Antoine, *Le Dictionnaire universel*, Préfacé par Pierre Bayle, SNL, Le Robert, Paris, 1978.

GRÉVISSE, Maurice, *Le Bon usage*, 7e édition, Geuthner, 1959.

GUILBERT, Louis, LAGANE, René, NIOBEY, Georges (dir.), *Grand Larousse de la langue française*, Paris, 1989.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, disponible sur <https://www.littre.org/>

NARJOUX, Cécile, *Le Grévisse de l'étudiant*, De Boeck Sup, 2018.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2020.

REY, Alain (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Le Robert, 2001.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 7e édition, 2018.

Trésor de la Langue Française, T.L.F., disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/>

X. Articles Internet

Anonyme, « Saint-Denis Exposition : "Zoos humains, l'invention du sauvage" à voir jusqu'au 31 janvier 2019 », article publié 29/12/2018. Adresse URL : <http://www.ipreunion.com/culture/reportage/2018/12/29/saint-denis-exposition-zoos-humaines-l-invention-du-sauvage,95796.html> (Site consulté le 24 avril 2020).

BARKHOU, Caroline, « Gauguin ou la vie sauvage : "J'étais un autre homme, un sauvage, un Maori" », article France Culture du 24/09/2017. Adresse URL : <https://www.franceculture.fr/philosophie/gauguin-ou-la-vie-sauvage-jetais-un-autre-homme-un-sauvage-un-maori> (Site consulté le 23 avril 2020).

EMMANUEL, Marie-José, « Savoir à quoi un nom appelle », Université de la Réunion, Potomitan, article internet du 28 avril 2008. Adresse URL : <https://www.potomitan.info/cesaire/cahier2.php> (consulté le 28 décembre 2020).

ETIENNE, Rodolf, « Césaire, Précurseur d'une métamorphose, Tracé d'une aliénation », Potomitan.

Adresse URL : <https://www.potomitan.info/cesaire/metamorphose.php> (Consulté le 28 décembre 2020).

Groupe de recherche ACHAC, « L'invention du sauvage (1877-1914) », *Colonisation et post-colonialisme*. Adresse URL : <https://www.achac.com/colonisation-et-post-colonialisme/exposition/images-et-colonies-itinerante/du-bon-sauvage-au-bon-noir/> (Site consulté le 25 avril 2020).

HEROUT, Raphaëlle, « L'imaginaire linguistique du surréalisme », Journée d'études, 17 décembre 2016. Adresse URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2220> (Site consulté le 26 février 2020).

LECLÈRE, Thierry, « Édouard Glissant disparaît », *Télérama*, article du 7 juillet 2010, modifié le 3 février 2011. Adresse URL : <https://www.telerama.fr/idees/edouard-glissant-disparait,58073.php> (site consulté le 23 mai 2020).

MARMANDE, Francis, « Aimé Césaire – La Poéthèque », *Le Printemps des poètes*, article paru dans l'édition du 17/03/2006. Adresse URL : <https://www.printempsdespoetes.com/Aime-Cesaire> (Site consulté le 16 février 2020).

PIVIN, José, « Au cours de ces instants - Aime Césaire et la révolte » (1ère diffusion : 30/01/1966), article internet : Philippe Garbit, Les Nuits de France culture, « Aime Césaire : "Les problèmes de l'Afrique sont vitaux et presque plus importants pour moi que les problèmes personnels de la vie et de la mort" », 54 minutes, 6 janvier 2020. Adresse URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/aime-cesaire-les-problemes-de-lafrique-sont-vitaux-et-presque-plus-importants-pour-moi-que-les> (Site consulté le 10 février 2020).

RENARD, Camille, « De l'esclave à la négritude : une histoire du mot Noir », article France Culture du 10/05/2018. Adresse URL : <https://www.franceculture.fr/histoire/de-lesclave-a-la-negritude-une-histoire-du-mot-noir> (Site consulté le 17 mars 2020).

SAUX, Volker, « L'Afrique au temps des colonies : par la ruse et par la force », *GEO*, article publié le 02/05/2016. Adresse URL : <https://www.geo.fr/histoire/l-afrique-au-temps-des-colonies-par-la-ruse-et-par-la-force-161065> (Site consulté le 25 avril 2020).

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	7
PARTIE I : « L'EMPIRE DU LANGAGE »	18
Chapitre 1 : Césaire et la langue poétique	19
1. Entre la Martinique et Paris : origines d'un poète et d'un homme politique noir	20
1.1. De l'enfant martiniquais à l'étudiant parisien (1913-1939).....	20
1.2. Retour à la Martinique et premières expériences politiques (1939-1948). 21	
1.3. Action politique et création poétique (1948-1993).....	22
2. « Écrire, c'est dans les silences de l'action » : genèse des œuvres.....	23
2.1. De la Martinique à Martiniska : naissance du <i>Cahier</i>	23
2.2. <i>Discours sur le colonialisme</i> : le pamphlet de la provocation.....	25
3. Césaire, un poète surréaliste ?.....	26
Chapitre 2 : La langue française : un carcan ?	31
1. La langue littéraire, représentation d'un modèle.....	33
1.1. L'image d'une langue ordonnée.....	33
1.2. L'ordre, synonyme de clarté ?.....	35
2. La grammaire : entre enfermement et libération de la langue.....	36
2.1. L'image d'une « langue-carcan ».....	36
2.2. Les règles grammaticales : injonction d'une société.....	37
2.3. Grammaticalité et agrammaticalité.....	38
3. Les normes syntaxiques.....	40
3.1. La syntaxe, « épine dorsale du langage ».....	40
3.2. Convaincre par la syntaxe.....	41
Chapitre 3 : Un discours de la Négritude	43
1. L'ambivalence de la Négritude.....	43
1.1. Les origines du noir.....	43
1.2. Le combat pour la Négritude.....	44
1.3. La remise en question de la Négritude.....	47

2. La langue de l'autre.....	48
2.1. Le créole de la Martinique.....	48
2.2. Césaire et le paradoxe de la langue.....	49
3. Le <i>Discours sur le colonialisme</i> : une rhétorique du combat.....	53
3.1. La rhétorique : organisation du discours.....	53
3.2. La rhétorique dans le <i>Discours sur le colonialisme</i>	54
3.3. Rhétorique et poésie.....	56
PARTIE II : QUAND LA SYNTAXE S'ENSAUVAGE.....	58
Chapitre 4 : De l'influence du fond sur la forme et vice-versa.....	59
1. Structure des deux œuvres.....	60
1.1. Mouvements du <i>Cahier</i>	60
1.2. Organisation du <i>Discours</i>	61
2. L'influence du fond sur la forme : dire la même chose différemment.....	63
2.1. Fond et forme.....	63
2.2. Le <i>Cahier</i> , un poème entre prose et vers.....	65
2.2.1. Des vers réguliers ?.....	66
2.2.2. Prose poétique : un poème entre récit et poésie.....	68
2.2.3. Liberté métrique et vers libres.....	70
2.3. Forme et politique.....	72
2.3.1. Forme et désordre de la phrase.....	72
2.3.2. Forme de la raison.....	73
3. Lyrisme et rhétorique.....	74
3.1. Un « je » pluriel.....	74
3.2. Le « je » de l'autorité.....	76
Chapitre 5 : L'écriture césairienne par le style.....	78
1. Les figures de répétition.....	79
1.1. L'anaphore.....	79
1.2. L'anadiplose.....	83
1.3. La dérivation.....	86
2. Les figures d'opposition.....	87

2.1. L'oxymore.....	88
2.2. Le chiasme.....	90
2.3. L'antithèse.....	92
3. La négation.....	94
3.1. La négation syntaxique.....	95
3.2. La négation lexicale.....	97
Chapitre 6 : La syntaxe par le prisme de l'ensauvagement.....	101
1. Brouillages et ruptures syntaxiques dans <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> : une syntaxe de l'ensauvagement.....	102
1.1. Ruptures syntaxiques par l'usage agrammatical du mot : l'ensauvagement d'un point de vue microstructurel.....	102
1.1.1. Brouillage syntaxique opéré sur la nature grammaticale du mot.....	102
1.1.2. Brouillage syntaxique opéré sur la fonction grammaticale du mot. .	104
1.1.3. Brouillage syntaxique opéré par l'emploi impropre d'un mot.....	106
1.2. L'ensauvagement par la coordination.....	108
1.2.1. Une syntaxe de l'accumulation.....	109
1.2.2. Rupture syntaxique opérée entre deux syntagmes indépendants.....	111
1.3. L'ensauvagement de la phrase entière : ordre vs désordre.....	113
1.3.1. L'ensauvagement de la phrase interrogative : un questionnement identitaire.....	113
1.3.2. La syntaxe de la phrase assertive : un ensauvagement herméneutique	116
1.3.3. L'ensauvagement par l'interruption brutale de la phrase.....	117
2. Ordre et rhétorique dans <i>Discours sur le colonialisme</i> : une syntaxe de l'argumentation.....	118
2.1. L'énoncé averbal : la puissance rhétorique de la phrase courte.....	119
2.1.1. Le mot-phrase : élan de la rhétorique.....	119
2.1.2. Énoncé averbal dépendant du contexte : l'image d'un style coupé. .	121
2.2. Une syntaxe fondée sur le rythme.....	122
2.2.1. Une syntaxe de la juxtaposition.....	122
2.2.2. Les parallélismes de construction.....	125
2.3. Une syntaxe argumentative : la subordination.....	127
2.3.1. Les propositions subordonnées conjonctives pures, appui de l'argumentation.....	127
2.3.2. Les propositions subordonnées relatives : pour une rhétorique de l'explication.....	129
2.3.3. Les propositions subordonnées circonstancielles : la précision rhétorique.....	131

PARTIE III : LE RETOURNEMENT DE L'ENSAUVAGEMENT.....134

Chapitre 7 : L'isotopie de la sauvagerie.....135

1. Le retournement de l'insulte.....136
 - 1.1. L'image du « nègre barbare ».....136
 - 1.2. Le « sauvage » dans les discours colonialistes.....140
 - 1.3. L'écriture de Césaire comme reflet de la barbarie.....143
2. Une sauvagerie de la violence.....147
 - 2.1. Un troisième sens du mot « sauvage ».....147
 - 2.2. Peinture d'une violence sanguinaire.....149
 - 2.3. L'abêtissement du colonisateur.....153

Chapitre 8 : La syntaxe du colonisateur, une syntaxe ensauvagée ?.....155

1. Une syntaxe de l'équation.....157
2. Une syntaxe du mépris : l'utilisation des déterminants.....159
 - 2.1. L'article défini « le », outil d'une généralisation stigmatisante.....160
 - 2.2. Le déterminant démonstratif, représentation du mépris de l'autre.....163
3. Une négation anthropophage.....164
 - 3.1. Une négation universelle des droits de l'homme.....165
 - 3.2. Contrer la négation par l'assertion.....167

Chapitre 9 : Un style de l'*ad-verse*.....170

1. Un face à face entre deux instances.....170
 - 1.1. L'adresse à l'autre.....170
 - 1.2. La stratégie rhétorique du pronom « on ».....172
 - 1.3. Deux groupes en opposition.....176
2. Ironie et polyphonie.....178
 - 2.1. L'ironie par antiphrase.....179
 - 2.2. L'ironie hyperbolique.....181
 - 2.3. Une mise en scène ironique.....184
3. Les mots comme armes miraculeuses.....186
 - 3.1. Performativité du langage poétique.....186
 - 3.2. Le souffle de la révolte.....188

CONCLUSION.....	190
BIBLIOGRAPHIE.....	194
TABLE DES MATIÈRES.....	203

