

RENÉ DEPESTRE

BONJOUR ET ADIEU A LA NÉGRITUDE

suivi de

TRAVAUX D'IDENTITÉ

essais

DEDALUS - Acervo - FFCLCH-LE

Bonjour et adieu a la negritude



21300076893

TOMBO: 12926



DEB-FFLON-LE



ÉDITIONS ROBERT LAFFONT
PARIS

1980

840 99
D468b

LES AVENTURES DU NÉGRISME EN AMÉRIQUE LATINE

Qu'est-ce que le négritisme ?

Le mot ne figure pas dans le Larousse, ni dans le Robert (entre négriton et négritude). Comme idéologie, le négritisme est plus fondé sur des faits de création littéraire que sur un corps de doctrine ou un système esthétique plus ou moins cohérent. Il n'y a pas de lois ni de règles du négritisme, à partir desquelles on pourrait tirer un code particulier ou universel, européen ou américain. A considérer les réalités spirituelles que le mot recouvre, on serait plus enclin à parler de recettes que de principes négritistes. Il semble aussi qu'en Amérique-(latine) le négritisme, de son vivant, prospéra plus dans la poésie que dans le roman, le théâtre ou les arts plastiques. Les premiers usages du mot datent des années 20 du siècle, bien que les productions « négritistes » remontent loin dans le passé de l'Occident. En Amérique-(latine), pas plus qu'en Europe, aucun théoricien n'a essayé d'ériger le négritisme en concept métaphysique ou en ontologie (ni même en esthétique particulière), comme on l'a fait avec la notion de négritude.

Personne, à notre connaissance, n'est allé jusqu'à dire que le négritisme, outre les arts et les lettres,

englobe également les mœurs, les sciences ou les techniques. Nul n'a soutenu que le négritisme est « fils de la race, de la géographie et de l'histoire » ou l'a associé aux manières de rêver, de sentir, de penser et d'agir d'un groupe de types sociaux spécifiques.

Parmi les hommes que l'on peut tenir à bon droit pour des animateurs du mouvement négriste, en art et en littérature, on trouve plus de Blancs que de Noirs. Les descendants d'Africains n'avaient pas encore commencé à parler en *nègres véritables*, à produire dans leurs pays respectifs, une *littérature d'identité*, pour exprimer *du dedans* les malheurs, les vérités et les espoirs de la « condition nègre » en Amérique et en Afrique, qu'il existait déjà en Occident des faits littéraires qui relevaient d'un négritisme avant la lettre, c'est-à-dire d'un mode évolutif de représentation de l'Africain sub-saharien et de ses descendants américains dans les lettres et les arts des sociétés impériales. A définir le négritisme comme « l'ensemble des valeurs de la civilisation — culturelles, économiques, sociales, politiques — telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs », on tomberait dans une approximation idéologique aussi confuse que celle qui consiste à donner une semblable définition au concept de « négritude ».

Le négritisme n'est pas une doctrine littéraire ou artistique, ni une culture dans le sens que l'anthropologie donne à ce terme, c'est-à-dire une échelle de valeurs communes à une ethnie ou à un ensemble d'ethnies et qui feraient leur unité. Le négritisme n'est pas, non plus, une déclaration d'identité lancée par les descendants d'Africains eux-mêmes. Ses expressions sont groupées sous des noms multiples : art nègre, roman nègre, poésie noire, poésie afro-américaine, poésie mulâtre, poésie négroïde, littérature néo-africaine, poésie indomulâtre, autant d'appellations qui, loin d'être innocentes, véhiculent une hiérarchie très subtilement raciste. Ces dénominations, pour

bien intentionnés qu'aient pu être ceux qui les employaient, établissaient insidieusement un lien de cause à effet entre une certaine couleur de peau et l'expression poétique, romanesque et plastique.

Par ailleurs, aucun doctrinaire n'a eu la fantaisie de considérer divers courants du pan-africanisme américain (Silvester Williams, W.E.B. Du Bois, George Padmore, Marcus Garvey, C.I.R. James, etc.) comme des projections politiques du négritisme. Le négritisme n'a jamais, en art et en littérature, constitué un mouvement bien structuré, sinon un état changeant d'esprit et de sensibilité à l'égard du destin historique de l'Afrique sub-saharienne et de ses habitants déportés dans les Amériques. Le négritisme n'a pas donné lieu à des manifestes, des colloques, séminaires ou congrès. Il n'y a pas eu de festival régional, interaméricain ou mondial des arts et des lettres négristes. Aucun poète, romancier ou peintre célèbre n'a été invité dans une capitale à donner droit de cité au négritisme. De même, il n'a pas suscité beaucoup d'études, de thèses ou de mémoires universitaires. Rares aussi sont les ouvrages de synthèse qui lui ont été consacrés¹.

1. Contexte socio-historique du négritisme

Pour une histoire du négritisme en Amérique-(Latine) et dans la Caraïbe, il est inévitable de considérer le passé du même phénomène en Europe, si nous le tenons comme l'ensemble des images variables, qu'à travers les stéréotypes du racisme, on s'est formé des hommes « noirs ». Avant d'être un mouvement d'avant-garde ou de fournir des éléments d'avant-gardisme

1. Le plus important est, sans doute, le livre de Mónica Mansour, *La poesía negrista*, Ediciones Era, Mexico, 1973.

à l'art et à la poésie modernes (cubisme, fauvisme, futurisme, modernisme, post-modernisme, modernisme brésilien, mouvement Dada, surréalisme, etc.), le négritisme était, sous ses formes primitives (contes de fées, récits de voyages, textes négrophages), présent dans des écrits de voyageurs, de géographes et de capitaines négriers. Au siècle des Lumières, on trouve ses traces chez des écrivains professionnels, dans toutes sortes de textes, moqueurs ou attendrissants, jusqu'au romantisme abolitionniste et paternaliste. Après l'abolition de l'esclavage, au XIX^e siècle, il y aura une nouvelle promotion de l'image du Noir, s'exprimant de diverses manières, d'une société coloniale à l'autre. Aux Etats-Unis, on aura la littérature de la Reconstruction, moins dénigrante que celle qui l'avait précédée, surtout après *La Case de l'Oncle Tom*, de miss E. B. Stowe. Mais la tradition de la plantation se maintiendra jusqu'à ce que des intelligentsias « noires » prennent elles-mêmes la parole ; on aura le négritisme des écrivains blancs du Vieux Sud, avec les Thomas Dunn English, Irwin Russell, Joël Chandler Harris, T.N. Page, A.C. Gordon, etc., toute une littérature idyllique de la plantation qui fit des Noirs des bouffons de l'histoire nord-américaine. C'est le même négritisme qui animait les spectacles des « minstrels » ou baladins qui se noircissaient le visage au bouchon brûlé, avant leur entrée en scène ?

En littérature, aux U.S.A. comme en Amérique (latine), avant l'arrivée de Du Bois, Langston Hughes, Claude McKay, Countee Cullen, Price-Mars, Jacques Roumain, Emile Roumer, Jean F. Brierre, Nicolas Guillen, Regino Pedroso, Césaire, Damas, etc. (à part les œuvres de Luis Pales Matos, Emilio Ballagas, Manuel del Cabral, Jorge de Lima, qui ont parfois

« d'heureux moments de sincérité »), la poésie négriste, généralement, répand plus ou moins une odeur de bouchon brûlé. Au Brésil, on a le cas des poètes qui sont des descendants d'Africains ayant parvenu à une belle maîtrise de leurs moyens d'expression, mais qui n'expriment pas dans leurs écrits les contradictions *classe/race* qui ont déterminé la vie du pays : Luis Gama, Tobias Barreto, Cruz e Souza, et avant eux, Manuel da Silva Alvarenga et Francisco Octaviano. Ils ont leurs homologues à Cuba chez des poètes de talent comme Juan Francisco Manzano et Gabriel de la Concepcion Valdès (Plácido). Il n'en est pas de même du poète colombien Candelario Obeso en qui on note déjà un souci, encore timide, de recherche d'identité. Il faut dire qu'au XIX^e siècle, c'est seulement en Haïti, dans l'hémisphère occidental, qu'on pouvait trouver une intelligentsia organique d'hommes « noirs » qui, dans l'essai, la poésie, le théâtre, le roman, l'historiographie, consacraient des travaux de valeur à la « réhabilitation de la race noire ». Déjà en 1885, Antenor Firmin³ était en mesure — de même que ses collègues Edmond Paul, Louis-Joseph Janvier, Hannibal Price — de combattre avec des arguments décisifs les thèses de Gobineau, de Quatrefages, Lapouge, et autres idéologues racistes, touchant « l'inégalité des races humaines ».

Mais en Europe, à la même époque, en riposte à l'offensive des théories pseudo-scientifiques qui accompagnaient le Congrès de Berlin (1884) où trois ou quatre empires se repartagèrent le monde, Georg Schweinfurth (1836-1925), précédant Léo Frobenius, dans la voie de la revalorisation de l'Afrique subsaharienne, avait publié un ouvrage sur les cultures africaines. Longtemps avant ces deux pionniers allemands, en maintes occasions, dès la fin du Moyen

2. Jean Wagner, *Les Poètes nègres des Etats-Unis*, Istra, Paris, 1963. - LeRoï Jones, *Le Peuple du blues*, Gallimard, Paris, 1968.

3. Antenor Firmin, *De l'égalité des races humaines*, F. Pichon, Paris, 1885.

Age, de loin en loin, était parvenue à la connaissance de l'Europe la nouvelle qu'il existait des cultures et des civilisations en Afrique de l'Ouest⁴. Dès 1470, un voyageur portugais avait vendu à Charles le Téméraire des pièces sculptées sur bois provenant de l'Ouest africain. Quinze ans plus tard, en 1486, un autre Portugais, Diego Cao, avait acquis au Congo des statuettes en ivoire. Au début du XVI^e siècle, Ferdinand, archiduc du Tyrol, possédait des trompes en ivoire, en provenance d'un pays africain. En 1527, François-I^{er} put apprécier chez un de ses amis, un patricien de Dieppe, des statuettes en ivoire également originaires de la Nigritie. Michel Leiris rapporte également qu'au XVII^e siècle, un père jésuite, Athanasius Kircher, fonda à Rome un musée ethnographique, peut-être le premier de l'Europe, qui exposait des œuvres d'art du Bas-Congo. Au même siècle, Dapper, un géographe hollandais, après une visite au Bénin (royaume du Dahomey), parla avec admiration, à son retour, des bas-reliefs en bronze qui l'avaient ébloui au palais des princes dahoméyens. Au XVIII^e siècle, ce sera le voyageur et médecin d'Ecosse, Mungo Park (1771-1806) qui fera l'éloge des forgerons mandings pour les objets merveilleux qu'ils savaient tirer de l'or. Mais jusqu'à Schweinfurth et Frobenius, l'euro-péo-centrisme qui prédominait déjà dans les pays qui forment « l'extrême cap de l'Asie » ne permettait pas de considérer comme de l'art des productions qui avaient des caractéristiques différentes de celles des cultures gréco-latines. Dans les collections de riches amateurs d'art, elles étaient, dit Leiris, de simples « curiosités » exotiques. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, les choses prirent un tour nouveau. En 1879, fut créé à Paris le musée ethnographique du Trocadéro. Quel-

4. Michel Leiris et Jacqueline Delange, *Afrique noire, La création plastique* (Col. L'Univers des formes), Gallimard, Paris, 1967.

ques années plus tard, plusieurs expositions furent consacrées à l'art africain : Leipzig (1892), Anvers (1894), Bruxelles (1897), Dresde (1903). Au début du siècle, des auteurs allemands et anglais « découvrent » tout l'art ancien du Bénin (F. von Luschan, Read, Dalton, Pitt-Rivers, etc.) à la suite d'une expédition militaire britannique qui avait pillé les trésors de la ville et emporté vers les musées de Londres et de Berlin environ trois mille œuvres d'art en ivoire et en bronze⁵.

Dès lors, entre le nouveau partage du monde, la nouvelle vague de colonisation, et le regard *ethnologique* de l'Occident chrétien, se renforce un processus, amorcé au XVIII^e siècle, de rapports réciproques d'expression. La connaissance anthropologique de l'Afrique, de son art, de ses cultures, de ses ethnies — comme de ses apports à la formation des sociétés méritées d'Amérique — passera plus ou moins directement au service de l'ethno-européo-centrisme des empires modernes d'Occident. On verra naître de plus en plus une disproportion de type colonial entre le savoir que l'anthropologie acquiert des sociétés africaines et américaines et les médiocres résultats que les peuples tirent de ces savants travaux entrepris sur leur *terrain*. Mais cette dialectique qui lie historiquement le couple colonialisme/anthropologie, agissant parfois dans un sens imprévu, inverse, donnera lieu à des phénomènes d'interculturalisation. Ce fait se produisit, en Europe, pour la première fois, quand la découverte des arts sculpturaux d'Afrique coïncida avec la crise de l'impressionnisme et des modes plus ou moins naturalistes de figuration. Expressionnistes, fauvistes, et surtout cubistes, désireux d'explorer de nouvelles formes de création plastique, se chargèrent d'intégrer à leurs propres recherches les expériences africaines en matière d'art. Avant même la Première

5. Denise Paulme, *Les Sculptures de l'Afrique noire*, Presses universitaires de France, Paris, 1956.

Guerre mondiale l'influence relative de l'Afrique s'éten- dra aussi à la poésie, au roman, à la musique. Avec le conflit une crise sans précédent commença à acca- bler la conscience et la sensibilité européennes. Cher- chant une nouvelle identité, artistes et poètes deman- dèrent des enseignements, des sensations, des émotions à « l'art nègre », au jazz, aux blues, aux danses des Etats-Unis et de la Caraïbe. A la même époque, paral- lèlement à cet intérêt des intellectuels d'Europe, arri- vaient sur les scènes de l'art et de la littérature des intelligentsias noires décidées, comme devait dire Nicolas Guillen, à *hablar en negro de verdad*. Outre en Haïti où ce réveil des esprits remontait aux années 1875-1910 (avec les Firmin, Janvier, O. Durand, Mas- sillon Coicou, Frédéric Marcelin, Fernand Hibbert, Justin Lhérisson, etc.), aux Etats-Unis, Du Bois, James Weldon Johnson, Alain Locke, après Paul Laurence Dunbar, intimement liés au peuple du jazz et du blues, préparaient le climat de renaissance où devait s'épa- nouir, quelques années plus tard, la génération des Langston Hughes, Countee Cullen, Sterling Brown, Claude McKay, Richard Wright, etc.

Aussi bien aux Etats-Unis qu'aux Antilles, les intel- ligentsias « de couleur » accueillirent favorablement l'ethnologie qui commençait à présenter sous un nou- veau jour les réalités dites *nègres*. Informés également des recherches des ethnologues, les intellectuels blancs d'avant-garde parvenaient à une sorte de reconnais- sance timide, nuancée d'humour, d'ironie, d'humani- tarisme amusé, touchant la valeur de l'apport africain au métabolisme des identités (latino)-américaines. Dès 1892, Ruben Dario fera du *négrisme* un des éléments esthétiques qu'on trouvera à toutes les étapes d'évolu- tion du modernisme et du post-modernisme⁶, sans toutefois atteindre la prémonition et la maturité

idéologiques de José Martí qui fut le seul intellectuel « blanc » de l'Amérique-(latine), dans sa poésie comme dans ses essais, à poser les éléments d'une anthropo- logie libérée de tout sentiment de condescendance ou de paternalisme à l'égard de l'héritage africain de nos sociétés.

On ne peut dire autant du négrisme des autres modernistes ou post-modernistes : Diego Vicente Tejera, Manuel Serafin Pichardo, José Manuel Poveda, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, Felipe Pichardo Moya, Andrés Eloy Blanco, José Juan Tablada, Jorge Carreta Andrade ; ni du négrisme qui, de façon le plus souvent éphémère, féconda plus tard les œuvres de Miguel Otero Silva, I. Pereda Valdés, J.Z. Tallet, Ramon Guirao, et tant d'autres poètes et écrivains qui, dans leurs créations, accordèrent au « thème nègre » une place au soleil. La même observation est valable à propos des libéraux blancs nord-américains, qui, comme Vachel Lindsay dans les années 20, mirent une « corde noire » à leur arc : Eugène O'Neill, dans ses pièces, *The Emperor Jones* (1920) et *All God's Chillun Got Wings* ; Waldo Franck (Holiday, 1923) ; Sherwood Anderson (Dark Laughter, 1925) ; Carl Van Vechten (Nigger Heaven, 1926) et d'autres, qui, confondant après la guerre crise du système capitaliste et crise de la civilisation tout court, continuèrent à voir dans les *Nègres* (avec leur musique, leurs chants, leurs danses, leur littérature orale et écrite) les *bons sau- vages* qui apportaient « un supplément d'âme » à un Occident fatigué de ses propres conquêtes techno- logiques...

Mais, dans l'histoire des arts et des lettres, la ques- tion du *négrisme* est beaucoup plus complexe qu'elle ne paraît à première vue : elle n'est pas réductible à une simple mode, à un engouement passager, à une « crise nègre », plus ou moins articulés aux préoc- cupations esthétiques des avant-gardes littéraires et artistiques du siècle. Le phénomène négriste est lié

6. Mónica Mansour, op. cit., pp. 107-130.

profondément à l'aventure coloniale du capitalisme. Son explication est à chercher aussi bien à travers l'économie, la sociologie, la psychologie, que dans les influences réciproques qu'exercèrent l'un sur l'autre les facteurs *classe* et *race* dans l'histoire de la traite négrière et de la colonisation.

Si le négritisme, dans les avant-gardismes (latino)-américains ou européens, n'a pas exprimé *du dedans* les dramatiques contradictions engendrées dans la vie des Africains et de leurs descendants aux Amériques par le terme couplé classe/race, il a marqué une rupture avec la représentation de la « condition nègre » qu'on trouve dans la tradition littéraire française⁷ ou espagnole, dans les littératures de la plantation coloniale, dans les chroniques des négriers de tout acabit, dans la poésie romantique et « costumbrista ». Jusqu'au négritisme (latino)-américain ou européen, le *personnage du Noir* était essentiellement, invariablement, burlesque, fabuleux, mythique, décoratif, bucolique, c'est-à-dire toujours faux, péjoratif, dévalorisé. A partir du négritisme contemporain, parallèlement au propre marronnage culturel pratiqué par les intelligentsias « noires » vis-à-vis des images que le vieux miroir « blanc » offrait du destin de leurs peuples, on commença, dans le cadre général de la décolonisation, à *déracialiser les rapports sociaux* (l'essence humaine dans ses fondements historiques) et à décoloniser les pièges sémantiques que la sémiologie coloniale fabriquait avec les notions contradictoires de « blanc » et de « noir », pour désigner les types sociaux issus du système esclavagiste et des relations sociales entre maîtres et esclaves de la plantation.

Il n'y a pas à chercher ailleurs l'origine complexe des images déformées que l'Occident se fit de l'Afrique sub-saharienne, de son passé et de l'histoire tragique

qui commença pour ses hommes et ses femmes avec la traite atlantique et la dispersion sur les terres américaines. Une enquête similaire à celle que Hoffmann a menée admirablement en France, conduite également en Angleterre, en Allemagne, en Hollande, en Belgique, en Espagne, au Portugal et aux Etats-Unis, permettrait d'avoir une vision complète de la présence caricaturée de l'homme africain au sud du Sahara et de ses descendants américains, dans les diverses manifestations de la weltschmerz occidendale. Une telle étude d'ensemble réalisée pour l'Europe serait le point de départ à de semblables travaux de synthèse touchant l'histoire mondiale des stéréotypes raciaux. Si les mythes, les substitutions, les fétiches de la couleur de peau ont des racines fort anciennes dans la religion, les systèmes totémiques et claniques, dans le symbolisme occultiste et mystique des couleurs, le racisme, tel que nous le connaissons, est une superstructure congénitale du capitalisme. C'est son processus de fétichisation des rapports sociaux, des produits du travail humain, qui a été reporté sur les relations « raciales », dans un cadre colonial, entre maîtres « blancs » d'Europe et esclaves « noirs » d'Afrique. Comme dans ses autres expressions historiques, le capitalisme a interverti les ordres de l'avoir et de l'être, des apparences et de l'essence des hommes, les rapports « raciaux » et sociaux, faisant de « l'une et l'autre couleur » (la blanche et la noire), qui n'ont en soi aucune signification, ni en bien ni en mal, des critères d'évaluation et de hiérarchisation des relations humaines. Ainsi, on est parvenu, dans les sociétés coloniales, à *déguiser la hiérarchie sociale de classe en hiérarchie raciale*. Sans les fondements socio-économiques de cette mutation dénigrante d'identité, la légende traditionnelle du diable « noir », dans l'iconographie chrétienne ; celle du prêtre Jean ; le mythe biblique du fils de Cham ; et autres substitutions du passé le

⁷ Léon-François Hoffmann, *Le nègre romantique*, Payot, Paris, 1973.

plus jointain n'auraient pas eu la vie dure et longue comme l'ont les clichés que la colonisation moderne a forgés au sujet de la couleur des hommes. La trajectoire littéraire du négritisme a donc suivi le parcours du commerce triangulaire de l'économie esclavagiste. C'est un itinéraire qui va de la superstition à la raison, de la bêtise à la sagesse, de la haine de classe à la sympathie, de l'obsession morbide, fétichiste, à la solidarité humaine désaliénante, et qui a ses reflets, ses représentations, dans les arts et les lettres du monde. Le négritisme n'a pas été une des passions de la fin du Moyen Age et de la Renaissance. Le *bon sauvage* « *négre* » n'existait pas dans la conscience et la sensibilité de ces époques. Alors on imaginait l'Africain encore sous une forme fabuleuse, même après les grands voyages de découverte : le Gaspar, roi mage de la Bible ; le prêtre Jean d'Ethiopie ; l'éternel fils de Cham, et autres fantaisies dues à l'ignorance de la géographie. Il n'y a pas un négritisme de Rabelais, de Montaigne ou des poètes de la Pléiade, comme il y aura un de Quevedo, de Lope de Vega, de Góngora, de Lope de Rueda, de Luis Quiñones de Benavente, de Shakespeare, de Blake, des esprits du Siècle des Lumières, de Chateaubriand, sans parler du « *négre romantique* » proprement dit⁸. Avant l'aventure de la traite négrière et de la colonisation, le mot *négre* n'existait pas. Pour le Moyen Age l'Africain de l'Est comme de l'Ouest est un Maure, un Ethiopien, être humain d'une géographie mystérieuse parce qu'inconnue. Quand on commença à parler des « *hommes neirs* », aucune nuance péjorative n'accompagnait ce qualificatif. Comme quand on se les imaginait, en pleine fable, entre l'ours, le centaure ou le singe, on estimait que leur couleur différente n'était pas le fait d'une malédiction divine ou d'une infériorité congé-

8. Léon-François Hoffmann, op. cit., pp. 49-98. - Mónica Mansour, op. cit., pp. 31-55.

nitale, mais était simplement due au « voisinage du soleil » et à des « vertus secrètes » de l'air d'Afrique...

Le *négre*, avec sa connotation péjorative, sa sémilogie somatique, son « essence inférieure », sa signalisation ténébreuse, fera son apparition dans les « littératures négrières », comme résultat de la double réduction mythologique qui structura la fausse conscience de l'Europe « chrétienne et blanche » et les états de conscience aux abois des fils d'une Afrique « païenne et noire ». A partir de ces archétypes platoniciens du mode de relations fétichisées de l'esclavage, on aura toutes les variantes burlesques du négritisme de plantation. A un pôle, la rhétorique négrophage parlant des nègres dira que « la noirceur de leur teint reflète celle de leur âme ». Au pôle opposé, les lettres négrophiles diront que « leurs corps sont noirs, *mais* ils ont l'âme immaculée des Blancs ! » Autour de ces deux modèles également coloniaux se sont formés des proverbes comme : « à blanchir un nègre on perd son savon », ou des recettes antillaises, brésiliennes, américaines, pour « limpiar o sangue », « adelantar la raza », améliorer de « mauvais cheveux », et autres manifestations du troisième système de signalisation qu'inventa l'époque coloniale.

Le négritisme, sous son jour burlesque, tempéré par des jugements pittoresques ou picaresques, est commun au Siècle d'or espagnol et au Siècle des Lumières en France. L'anthropologie plus ou moins philanthropique de l'Encyclopédie mêlera la parole protectrice des philosophes aux arguments pseudo-scientifiques des savants et aux portraits décoratifs ou bucoliques de sacerdotés ou de voyageurs. Au XVIII^e siècle, l'évolution du négritisme débouche sur un ton qui, dit L.F. Hoffmann, « devance les techniciens modernes de la guérilla anticolonialiste ». Il s'agit du

9. Guillaume T. Raynal (1713-1796), *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens*

négrisme de combat de l'abbé G.T. Raynal⁹ qui célèbre une résistance de nègres marrons de la Jamaïque aux troupes anglaises :

« Ainsi l'emportera tôt ou tard, sur des armées nombreuses, aguerries, et même disciplinées, un peuple désespéré par l'atrocité de la tyrannie ou de l'injustice de la conquête, s'il a le courage de souffrir la faim plutôt que le joug ; s'il joint à l'horreur d'être asservi la résolution de mourir ; s'il aime mieux être effacé du nombre des peuples, que d'augmenter celui des esclaves. Qu'il cède la plaine à la multitude des troupes, à l'attrail des armes, à l'étalage des vivres, des munitions et des hôpitaux, et qu'il se retire au cœur des montagnes, sans bagage, sans toit, sans provisions, la nature saura bien l'y nourrir et l'y défendre. Qu'il y reste, s'il le faut, des années, pour attendre que le climat, la chaleur, l'oisiveté, la débauche aient dévoré ou consumé ces camps nombreux d'étrangers, qui n'ont ni butin à espérer, ni gloire à recueillir. Qu'il descende quelquefois avec les torrents, pour surprendre l'ennemi dans ses tentes, et ravager ses lignes. Qu'il brave enfin les noms injurieux de brigand et d'assassin, que lui prodiguera sans honte une grande nation, assez lâche pour s'armer tout entière contre une poignée d'hommes chasseurs et assez faible pour ne pouvoir les vaincre. Telle fut la conduite des nègres avec les Anglois. »

Ce texte négriste a un double rapport avec l'idéologie qui nous occupe dans cet essai. Il se réfère au marronnage d'un peuple de la Caraïbe, et il nous remet à la mémoire que cette *Histoire... des deux Indes* fut, à la fin du XVIII^e siècle, à la veille de deux grandes révolutions modernes (la française de 1789 ; l'haïtienne de 1791-1803), le livre préféré du héros national d'Haïti, Toussaint Louverture. Celui-ci ne se contenta pas d'appliquer à la lettre les enseignements de l'his-torien négrophile à tous crins. Toussaint sut trans-

⁹ dans *les deux Indes* (1770), cité par L.-F. Hoffmann, op. cit., pp. 97-98.

former les bandes d'esclaves, à qui leurs ennemis donnaient les noms offensants de « nègres marrons », en une armée aguerrie, disciplinée, de libération nationale. Il passa du négrisme de la philosophie des lumières à une action collective, révolutionnaire, d'identification du peuple haïtien dans l'histoire et la société. C'est, *mutatis mutandis*, la différence que nous voyons entre le négrisme, tel qu'il s'est manifesté dans le cubisme, le dadaïsme, l'expressionnisme, le surréalisme, ou dans le domaine plus général de l'organisation des loisirs européens ; dans le modernisme, le post-modernisme, ou dans tout autre avant-gardisme (latino)-américain, d'une part ; d'autre part la *littérature d'identification*, phénomène parallèle au négrisme, tel qu'il est décelable dans les œuvres de Nicolas Guillon, Jacques Roumain, Langston Hughes, Aimé Césaire, Claude McKay, Léon Damas, Regino Pedroso, Paul Nizer, Jean F. Briere, Guy Tirolien, Adalberto Ortiz, Countee Cullen, Sterling Brown, etc., qui, *du dedans*, à partir des expériences existentielles du couple classe/race de l'histoire américaine, rénovèrent de fond en comble les images des descendants d'esclaves africains dans les contextes respectivement nationaux des lettres de leurs pays. C'est la différence qui existe entre un simple ruban décoratif et un ruban de dynamite. Le saut qualitatif qu'il y a entre une entreprise de *marronnage culturel*, une sorte de guérilla poétique menée par des descendants de nègres marrons et des déclarations d'identité, formulées généralement en leur faveur par des écrivains « blancs », dans « un tribunal de restauration de l'héritage africain et des droits de l'homme américain à peau noire ou métissée ». Entre les deux expériences poétiques, on trouve la distance qui sépare les jeux créateurs d'Ariel et les grands travaux d'identité de Caliban¹⁰...

¹⁰ Roberto Fernandez Rétamar, *Caliban cannibale*, Maspéro.

2. *Bref essai de réévaluation du négritisme*

Aujourd'hui, quarante ans après la fin du mouvement *négriste*, il est possible de faire un rapide inventaire de ses apports valables à l'insulaire et continentale « recherche d'une définition » de l'américanité, c'est-à-dire des « singulières manières d'être », de sentir, de rêver, de penser et d'agir de nos peuples — et des types sociaux qui les forment — au sud du río Bravo. Tout d'abord faisons une brève délimitation des frontières qui séparent le négritisme européen du négritisme (latino)-américain.

En Europe, le négritisme, à part le fait sociologique qu'il a exercé une notable influence sur le *savoir-vivre* des gens (« au sens large d'art de la vie, façon d'avoir le goût de la vie et d'y mettre de l'art » (M. Leiris), a surtout joué un rôle important dans les arts plastiques. En poésie, il aura marqué d'assez loin Guillaume Apollinaire, avec ses « fétiches de Guinée et d'Océanie » et ses « Christ inférieurs des obscures espérances » ; Blaise Cendrars, dans son *Anthologie nègre* (1921) ; Tristan Tzara, avec son texte de la revue *Sic* (1917) et ses subversives déclarations dadaïstes ; Philippe Soupault et son roman *Le nègre* (1926) ; Paul Morand, dans ses reportages à sensations : *Magie noire* (1928) et *Hiver caraïbe* (1929) ; André Gide, dans son contestataire et anticolonialiste *Voyage au Congo* (1929) ; Darius Milhaud, avec sa musique pour le ballet « d'inspiration négro-africaine » : *La création du monde* (1923), sans compter les travaux des ethnologues Frobenius, Delafosse, G. Hardy, etc., et l'action des revues d'art et des galeries d'expositions. « L'art nègre », à Paris, Munich, Zurich, Londres, Amsterdam, Bruxelles, etc., fut surtout l'affaire des peintres et

Paris, 1973. — Aimé Césaire, *Une tempête*, Editions du Seuil, 1969.

des sculpteurs (Jacques Lipchitz et d'autres) européens. S'il n'a pas été, selon un vœu émis par l'auteur d'art Paul Guillaume, « le sperme vivificateur du XX^e siècle spirituel », il ne fut pas non plus la « crise nègre » que Jean Cocteau salua en 1920 dans la revue *Action*. Le négritisme « s'est révélé, à l'épreuve, comme dépassant de beaucoup ce qu'il y a de superficiel et d'éphémère dans une simple « crise »¹¹.

Certains peintres (Kandinski, Franz Marc, etc.) firent des emprunts au « contenu émotionnel et mystique » qu'ils virent dans « l'art nègre » ; d'autres (Vlaminck, Modigliani, etc.), sans approfondir les leçons des arts sculpturaux d'Afrique, retinrent d'eux leur apport purement stylistique ; enfin, un troisième groupe de grands artistes (Picasso, Braque, Matisse, Derain, Juan Gris, Léger, etc.) furent ceux qui réfléchirent le plus en profondeur sur « la convergence entre l'art africain et l'art occidental » sur le plan formel, et sur l'aide que le premier allait apporter au second, dans le cadre du souci passionné de rénovation des modes traditionnels de construction et de figuration plastiques qui caractérisa les cubistes, fauvistes, expressionnistes, et d'autres artistes de l'avant-garde de ces années-là.

En Amérique (latine), le négritisme trouva ses lignes de force et d'expression principalement dans la poésie. Dans ce domaine privilégié, il n'a pas été seulement une chasse pittoresque, remplie de fortes émotions, aux rythmes, aux couleurs, aux facteurs sensoriels propres aux arts populaires de la plantation américaine. De même il serait superficiel de voir dans le négritisme, de la Caraïbe au Brésil, la simple aventure, une fois de plus répétée, d'un isme importé d'Europe. Le poème *Dos niños*, de Diego Vicente Tejera, est de 1876 ; la *Negra Dominga*, de Ruben

11. Michel Leiris, *Les nègres d'Afrique et les arts sculpturaux*, in *L'Originalité des cultures*, Unesco, 1953.

Dario, de 1892. Les deux sont bien antérieurs aux allusions négristes des poèmes d'Apollinaire, aux textes de Cendrars et de Tzara, comme aux manifestes surréalistes de Breton, Aragon, Soupault, Eluard et Robert Desnos. Nous ne pensons pas que Manuel Serafin Pichardo et Felipe Pichardo Moya ont écrit, le premier *El último Esclavo*, et le second, *La comparasa* (1916), sous l'influence esthétique des poètes européens d'avant-garde. Ces poèmes précurseurs correspondaient plutôt à la nouvelle attitude vis-à-vis de l'héritage africain que commençaient à susciter dans nos sociétés les travaux de Raymundo Nina Rodríguez et de Fernando Ortiz, qui sont contemporains de ceux que menaient en Afrique, avec Frobenius, des savants anglais et français. Il s'agit d'une convergence de préoccupations ethnologiques et esthétiques qui ne se recoupent pas, tout en ayant pu, au cours des années 20, établir entre elles des points de contact et des zones d'influences réciproques. Alors que l'Europe impériale initiait son quadrillage anthropologique de l'Afrique, sur notre continent, avant la ruée des anthropologues nord-américains, des chercheurs (latino)-américains, dans une optique nationaliste, après Anténor Firmin et José Martí, les Raimundo Nina Rodríguez, Fernando Ortiz, Jean Price-Mars, sentirent la nécessité d'étudier le tronc culturel *sui generis* de nos « douze identités américaines ». Dans cette perspective à la fois sociologique, anthropologique et littéraire, le mouvement négriste sera tantôt, comme dit José Antonio Portuondo, la version antillaise ou cubaine « de l'indigénisme ibéro-américain et du populisme mondial¹² », tantôt un élément créole intégré à des préoccupations d'avant-garde, comme chez J.Z. Tallet, Ramon Guirao, Alejo Carpentier, Emilio Ballagas, comme, par ailleurs, chez des compositeurs

12. José Antonio Portuondo, *Panorama historique des lettres cubaines*, traduction du MINREX, La Havane, 1961.

novateurs tels qu'Amadeo Roldan, Alejandro García Caturla, Hector Villa-Lobos, Occide Jeanty ou Ludovic Lamothe¹³, dont les créations inspirées de nos folklores ne recourent pas celles de leurs homologues européens comme Grzeg. Dvorak, Albeniz, de Falla, Bela Bartok, Casella ; ou nord-américains comme Copland, MacBride ou Gershwin.

Nous sommes tout à fait de l'avis de Portuondo quand il dit qu'il faut chercher aussi les sources du négriste dans les *guarachas* populaires dont les textes ont été publiés dès le siècle dernier. Leur « rythme et leur sens picaresque » seront intégrés, avec d'autres ressources savantes, aux négristes de Guirao et de Ballagas, et à un niveau, cette fois décisif, à l'avant-gardisme que Nicolas Guillen représente à lui seul dès qu'il commence à « hablar en negro de verdad ». On voit combien il est arbitraire de classer Guillen comme un poète parmi d'autres du mouvement négriste. Alors que celui-ci s'est arrêté vers les années 40 environ, les chantiers poétiques de Nicolas, ouverts magistralement en 1930 et 31, continuent à édifier des biens lyriques. L'avant-gardisme de Guillen, même s'il confondit à ses débuts ses coordonnées propres avec celles de ses voisins négristes, dès *Songoro Cosongo* (1931) fit voir qu'il était appelé à fonder en poésie les valeurs de la *cubanité*, déjà fécondantes dans la prose américaine de Martí. Ni l'auteur des *Versos Senillos* ni celui de *West Indies*, *LTD* ne sont des poètes négristes comme les présente Mónica Mansour¹⁴, après la plupart des historiens et des anthropologues du mouvement. Martí : parce que, dès les années 80 du siècle dernier, il élabora les fondements socioculturels de la *cubanité* et de l'américanité populaires ; Guillen : parce qu'il descend en droite ligne, avec ses apports

13. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Havane, 1961.

14. Mónica Mansour, op. cit., pp. 107-124 ; pp. 9-83-155-226, etc.

strictement personnels, de cet américanisme de fond. La distinction que nous faisons n'enlève pas pour autant au mouvement négriste son originalité. Au contraire, il affirme son autonomie littéraire sur les bases qui sont les siennes dans la recherche commune des « formules de l'américanisme » pour parler comme Pedro Henriquez Ureña. D'ailleurs plusieurs « jeunes turcs » du négriste des années 30 devaient plus tard élever le niveau d'identification de l'esthétique négriste. C'est singulièrement le cas d'Alejo Carpentier. Après les gammes négristes de son récit *Ecué Yamba-O* et de ses poèmes de la même eau, *Liturgia et Canción*, il déboucha, sous l'effet d'une véritable mutation d'identité, sur les vastes horizons de l'américanité avec sa notion féconde du *réel merveilleux américain*.

Par ailleurs, le négriste de Luis Palés Matos offre un autre versant autonome, « un phénomène à part et un monde de caractéristiques fortement personnelles¹⁵ » du même mouvement. Initiateur du *vanguardisme* négriste en 1926, avec Ildefonso Pereda Valdés, Palés Matos est « quelque chose de bien distinct de l'objectivité coloriste de Ballagas et du réalisme au contour social de Guillen¹⁶ ». Déjà, en 1950, Margot Arce avait porté un jugement similaire sur l'art de son compatriote de Guayama :

« Luis Palés Matos, disait-elle, est un poète savant, ou mieux cultivé. (...) Il s'est écarté des modes poétiques populaires ; il interprète le nègre comme un Blanc civilisé et sceptique. Ainsi il se différencie nettement de Nicolás Guillen et d'Emilio Ballagas. Ces derniers ont recours au populaire authentique, au langage des nègres de La Havane, et essaient de traduire de manière réaliste-non surréaliste l'esprit de la race noire. (...) »

15. Raúl Hernández Novàs, *Prologue à Poesía*, de Luis Palés Matos, Casa de las Americas (Col. Lit. Lat.-Am.), La Habana, 1975.

16. R. Novàs, op. cit., p. IX.

Ils voient le nègre du dedans et en nègre. Palés, au contraire, l'interprète d'en haut, du dehors et en tant que Blanc¹⁷. (...) »

Ce qui appartient le plus précieusement à Palés Matos c'est qu'il est, outre le poète de la *portoricanidad*, le poète bien inspiré de l'antillanité, par où son négriste — parfois superficiel et « jitanafórico » — rejoint naturellement, avec bonheur, l'américanité autre de Guillen¹⁸, Carpentier, Jorge de Lima, Jorge Amado, Césaire, Rulfo, José María Arguedas, Vinicius de Moraes, Jacques Roumain, Regino Pedroso, Guimaraes Rosa, Gabriel García Marquez, etc. Emilio Ballagas est un autre versant autonome du négriste antillais, comme Manuel del Cabral ou Jorge Artel, Jorge de Lima (Brésil) ou Pilar E. Barrios et Eusebio J. Cardoso, de l'Amérique de La Plata.

Il y a donc des versants indépendants à l'intérieur du même *vanguardisme* négriste américain. Par-delà les ressources et les thèmes communs excellemment recensés par Mònica Mansour¹⁹, il y a des poètes qu'elle a inclus dans son étude remarquable qui relèvent d'un autre *vanguardisme*. Guillen, poète d'expression espagnole, esthétiquement parlant, est plus près de Jacques Roumain, poète d'expression française, que de Palés Matos ou Jorge de Lima, indépendamment de toute affaire de « race ». Guillen est un phénomène radicalement distinct de Manuel del Cabral ou d'Andrés Bloy Blanco, comme Roumain, dans le même champ linguistique, est différent de Damas ou de Césaire. Ces différences ne diminuent pas pour autant l'originalité qu'a chacun de ces poètes dans un contexte américain, *national*, bien spécifique. A l'exemple des anthologies de Ramon Guirao²⁰, d'Emi-

17. R. Novàs, op. cit., texte cité, p. IX.

18. Federico de Onís, Luis Palés Matos, Uni. Cent. Las Villas, 1959.

19. Mònica Mansour, op. cit., pp. 146-191, pp. 192-266.

lio Ballagas²¹ et de Simon Latino²², Mònica Mansour n'établit pas clairement les différentes (et parfois divergentes) lignes de force qui dominent le champ magnétique du négritisme (latino-)américain. De même il est de sa part injuste de réduire les poètes de la *négritude* (Césaire, Senghor, Damas, Nèger, Tirolien, etc.) au seul concept de « *race* ». Leurs œuvres témoignent qu'ils ont eu le souci d'exprimer, sur le plan lyrique, les contradictions dramatiques du *terme couplet classe/race* qui ont marqué les expériences vitales de tous les descendants d'esclaves du continent, indépendamment de la langue, qu'ils ont reçues du métabolisme socio-historique de la traite négrière et de la colonisation.

On a souvent l'illusion, à la lecture des anthologies de la « *poésie nègre* », d'une convergence organique entre des poètes qui ont, ou ont eu, une simple saison négriste (comme on dit « l'époque bleue » de Picasso), c'est le cas de Tallet, Carpentier, Portuondo ; ou qui ont abandonné cette esthétique après l'avoir assez longtemps cultivée, c'est le cas de Ballagas, Palés Matos, Jorge de Lima, Manuel del Cabral. L'erreur consiste à amalgamer ou superposer, sous un titre générique, à connotation « raciale » (nous ne connaissons pas une corrélation anthropologie de la *poésie blanche* de la Caraïbe ou des Amériques), des phénomènes qui ne se recoupent pas entre eux. Cet amalgame esthétique conduit au comble de la confusion quand on trouve sur le même plan négriste (américain et universel) Sor Ines de la Cruz, Lope de Vega, José Hernandez, José Martí, Longfellow, Whitman,

Francisco Muñoz del Monte (au négritisme rageusement anti-haïtien), Plácido, Luis Gama, Cruz e Souza, Carra Andrade, Lorca, Alfonso Carrin, Uhanumo, Jorge Luis Borges, Efrain Huerta, Salvador Rueda, etc.

En littérature comparée (ou en sociologie générale du négritisme, comme l'un des épiphénomènes structurés de l'aventure socio-économique de la colonisation) cela aurait un sens. Autrement, dans une nuit de chats négristes, ni Dieu, ni Ogou-Badagris, ni aucun *saint* des Amériques ne reconnaissent les leurs. Ballagas, présentant sa somme de « poésie afro-américaine », la définit comme « un art de relation, poésie nègre avec référence blanche, ou poésie de Blancs avec des allusions au nègre et à sa singularité américaine ». Ballagas oubliait que *nègres, blancs, indiens, mulâtres, méfis*, et d'autres ruses sémantiques de la colonisation, sont autant d'historiques *singularités américaines*. Les catégories de *poésie blanche, poésie afro-américaine, poésie indo-américaine, poésie hispano-américaine, poésie noire* relèvent purement et simplement de la sémiologie somatique coloniale, quand ce n'est pas de l'ethno-européocentrisme !

Il faut *déracialiser* aussi bien les concepts de l'anthropologie culturelle ou sociale que ceux de la critique littéraire traditionnelle : tous ces concepts relèvent pêle-mêle de l'*impérialisme conceptuel* qui tient pour des valeurs historiquement sûres seulement celles qui portent la marque de l'hellénisme, du latinisme ou du judéo-christianisme européocentristes. Ces trois courants de pensée ont compartimenté, balisé, *racialisé* les apports nutritifs qui circulent dans le grand tronc commun des cultures africaine et américaine. Les meilleurs poètes « noirs » (autant que les « blancs ») n'ont pas cultivé le seul « thème nègre ». Ils n'ont pas séparé le contexte « racial » du contexte de classe. Ils ont pris en considération leur accouplement et leur double déterminisme historique, classe/race. Chez Césaire, Guillen, Roumain, Pedroso,

20. Ramón Guirao, *Orbite de la poésie afro-cubaine*, La Havane, 1938.

21. Emlho Ballagas, *Mapa de la poesía negra americana*, Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1946.

22. Simon Latino, *Los mejores versos de la poesía negra*, Cuadernos de poesía, n° 23, Buenos Aires, 1963. Cf. aussi Ildelfonso Pereda Valdes, *Antología de la poesía negra americana*, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1936.