

VALERIA MARINO

« BLACK FLOWERS » : SURREALISME(S), REVOLTE(S) ET REVUES FRANCOPHONES

ABSTRACT: In this study, I seek to understand how militant writers emerging from colonial contexts appropriated Surrealism by analyzing their critical interventions published in three journals between the 1930s and 1940s: *Légitime Défense*, *L'Étudiant Noir*, and *Tropiques*. In what ways, and through what processes, did these writers have to deviate from, transform, or inflect a movement so deeply rooted in metropolitan France in order to adapt it to their own poetic and political struggles? During the 1930s and 1940s, these writers and poets faced multiple forms of discrimination, revealing a persistent entanglement between racial and class hierarchies. While the central question for artists in France and elsewhere in Europe at the time revolved around the compatibility between literary modernity and political revolution, Afro-descendant writers were simultaneously compelled to respond to the challenges of identity formation and subjectivation. Within this framework, the objective is thus to understand how the search for a Black identity intersects with Surrealism, and how this intersection contributes to the emergence of a new poetic and political form of writing.

KEYWORDS: Surrealism; *Légitime Défense*; *L'Étudiant Noir*; *Tropiques*; Black Power.

I am a black American, born poor, I lived in the ghettos and I was lucky enough to survive. I chose Surrealism when I was very young, before I even knew what it was. [...] It was the only thing that seemed to disturb the powers that dominated me. I was born black flower and therefore revolutionary. (Joans 1968, 10)

Ainsi écrivait en 1968 le poète afro-américain tri-continental Ted Joans dans les pages de *L'Archibras*. Ces phrases ne vont pas sans rappeler les mots qui, déjà en 1932, apparaissaient dans *Légitime Défense*, où « les jeunes noirs », tout en « ayant particulièrement à souffrir du capitalisme », semblaient également « offrir un potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie ».

Ce sont ces subjectivités révoltées, ces « fleurs noires », que j'interrogerai dans cette étude, en suivant leurs interventions critiques dans trois revues publiées entre les années 1930 et les années 1940 : notamment *Légitime Défense*, *L'étudiant noir* et *Tropiques*. Il s'agira de comprendre comment les écrivains militants issus de groupes subalternes s'approprient le surréalisme: en quoi et comment doivent-ils dévier ou déformer un

mouvement si enraciné dans la France métropolitaine pour l'adapter à leurs luttes poétiques et politiques ? Des discriminations multifactorielles frappent ces écrivains et poètes dans les années 1930 et 1940, impliquant une imbrication persistante entre des hiérarchies de classe et de race.

Alors qu'à cette époque la question centrale qui s'impose aux artistes en France et ailleurs en Europe porte sur la compatibilité entre modernité littéraire et révolution politique, les écrivains afro-descendants se voient obligés de répondre également à des questions de subjectivation identitaire: d'abord, comment être un écrivain noir¹ ? Mais aussi et surtout pendant ces années de fortes secousses politiques : comment être un écrivain noir révolutionnaire ? Dans ce cadre, il s'agit pour moi de comprendre comment la recherche d'une identité noire s'imbrique au surréalisme.

Légitime Défense : entre désir d'émancipation et primitivisme

Avant d'introduire la première revue, *Légitime Défense*, il convient de situer brièvement le contexte intellectuel, social et politique dans lequel celle-ci voit le jour : celui du réseau afro-antillais actif à Paris dans les années 1920 et 1930. Comme l'a mis en lumière Buata B. Malela (2008) dans son essai très minutieux et bien documenté, ce milieu, structuré autour d'une "micro-société" d'étudiants, de professionnels et de politiciens originaires d'Afrique et, surtout, des Antilles, forme une élite assimilée, souvent bourgeoise, qui s'inscrit pleinement dans les dynamiques culturelles de la métropole. À leurs côtés, à partir des années 1920, se manifeste également la présence significative d'une nouvelle génération d'écrivains afro-américains, parmi lesquels Langston Hughes, Claude McKay ou encore Countee Cullen. Ces figures, engagées, radicales, parfois communistes, trouvent notamment dans le Quartier latin un espace de rencontres et d'expression. Le Paris de l'entre-deux-guerres, dans lequel se déploient les voix de la diaspora noire, devient alors un lieu à la fois de convergence et de mise en scène : un Paris de plus en plus "noir", comme en témoigne l'engouement croissant pour le jazz, l'intérêt des avant-gardes pour les objets d'art africains, ou encore l'attrait exercé par l'exploration des marges proscrits. Dans cet espace foisonnant, les figures de l'africain et de l'africaine deviennent objet de projections fantasmatique et de stéréotypes : sensualité et bestialité y sont confondues, innocence et déviance se mêlent, tandis que les dons supposés pour le rythme, qu'il s'agisse des spectacles musicaux de Joséphine Baker ou du jazz, sont placés sur le même plan que les prouesses physiques des boxeurs.

¹ Dans le cadre de cette étude, l'adjectif "noir" doit être compris comme une catégorie historiquement située, relevant tour à tour de la construction, de l'assignation et de la revendication, et non comme l'indice d'une identité fixe. Son usage ici vise à restituer la complexité des positionnements de ces écrivains face aux rapports de pouvoir coloniaux et raciaux.

La bourgeoisie antillaise, à laquelle appartiennent les auteurs de *Légitime Défense*, occupe dans ce tableau une position singulière. Son statut ne saurait être réduit à une simple relation centre/périphérie, dans la mesure où elle participe de ce qu'on nomme le "centre". Aux Antilles, la mise en place d'un système scolaire colonial a permis l'émergence, sur place, d'une élite intellectuelle, dont une partie vient parfaire sa formation en métropole. Cette classe, dans sa majorité, a intégré les normes et les valeurs de l'institution coloniale, en particulier en métropole, où l'idéologie de l'assimilation imprègne fortement les esprits.

À cette époque, nul, pas même les poètes insurgés que nous évoquerons, ne remet fondamentalement en question la classification raciale des groupes humains. La plupart de ces intellectuels, formés dans les cadres de l'école coloniale, ont incorporé les habitus de l'ordre colonial lui-même. Leur geste critique ne consiste donc pas à abolir la notion de race, mais à récuser l'idée d'une infériorité de l'homme noir, tout en érigeant la race en vecteur identitaire et en instrument de contestation.

Le seul numéro de *Légitime Défense* est publié en 1932. Aussitôt après cette première apparition éphémère, la revue subit une censure immédiate et les rédacteurs sont tous privés des bourses d'études dont ils bénéficiaient. Ces derniers sont principalement des étudiants et des étudiantes originaires de la Martinique : René Ménil, Étienne Léro, Jules-Marcel Monnerot, Thélus Léro, Michel Pilotin, Maurice Sabas-Quitman, Auguste Thésée, Pierre Yoyotte et Simone Yoyotte. Certains d'entre eux avaient déjà collaboré en 1931 à *La Revue du Monde Noir*, une revue littéraire beaucoup moins militante, animé par un groupe d'intellectuels et écrivains noirs fondamentalement francophile sur le plan littéraire et politique, qui tout en niant la hiérarchie des races de l'époque, continuait cependant de concéder à la France le rôle de guide de l'Afrique et du monde noir en général (Cf. Malela 2008, 116).

Légitime Défense nous intéresse, parce que ce groupe d'étudiants s'approprie la rhétorique surréaliste et communiste afin de créer une conscience littéraire et politique antillaise. C'est précisément en ce sens que l'on peut envisager l'émergence d'une fonction-surréalisme, dans la mesure où ces jeunes intellectuels s'inscrivent dans un modèle européen d'autorité textuelle pour élaborer un projet de révolte ancré davantage dans les réalités antillaises.

Dans un bref manifeste ouvrant la revue, les rédacteurs de *Légitime Défense* affirment d'emblée leur positionnement politique en revendiquant leur adhésion au communisme, dans sa version marxiste-léniniste, et, sur le plan littéraire, au surréalisme, auquel ils déclarent vouloir « lier [leur] avenir » (1). Très vite, ils prennent soin de se situer et de se définir : ils se désignent explicitement comme des « Antillais de langue française », issus de « la bourgeoisie de couleur française » (1). Leur prise de parole s'adresse avant tout à leurs semblables, et plus précisément aux « enfants de la bourgeoisie noire ».

Auteurs et destinataires implicites se présentent donc comme des Noirs antillais, liés par une origine sociale et culturelle commune.

En définissant leur public, qu'ils cherchent à éveiller et mobiliser, les auteurs tracent simultanément les contours de ceux contre lesquels ils s'opposent avec virulence : « ceux qui ne sont pas encore tués, placés, foutus, universitaires, réussis, décorés, pourris, pourvus, décoratifs, pudibonds, opportunistes, marqués [...] ceux qui peuvent encore se réclamer de la vie avec quelque apparence de vraisemblance » (2). Par un procédé rhétorique ironique et antiphrastique, c'est bien la bourgeoisie antillaise assimilée, conservatrice et compromise avec l'ordre colonial, qui est ici visée en filigrane.

Ce qui émerge de ces extraits n'est pas tant la volonté de s'ériger en prophètes ou en chefs de file d'un mouvement artistique ou politique, que la nécessité d'élaborer une nouvelle forme d'identité fondée sur l'antagonisme et la rupture. Il s'agit de rassembler une communauté de pairs partageant les mêmes origines et la même colère. Leur cible privilégiée demeure la jeunesse lettrée antillaise issue de la bourgeoisie. La lutte qu'ils appellent de leurs vœux est pensée à travers une terminologie marquée par l'influence conjointe du marxisme et du surréalisme. Les signataires se disent ainsi « suffoqués par ce monde capitaliste, chrétien, bourgeois » (1). À leurs yeux, les maux fondamentaux de la bourgeoisie antillaise — celle dont ils sont issus, mais qu'ils dénoncent — résident dans son assimilation à la Métropole, son adhésion aux normes sociales conservatrices et son alignement sur les valeurs du capitalisme. Toutefois, leur engagement n'est pas exempt de contradictions. Ainsi, ils précisent à propos de leur lectorat :

Si, du fait de son contenu, il s'adresse plutôt aux jeunes antillais français, c'est qu'il nous semble opportun de faire porter notre premier effort sur des gens dont nous sommes loin de sous-estimer les possibilités de révolte, s'il s'adresse plutôt aux jeunes noirs, c'est que nous estimons qu'ils ont particulièrement à souffrir le capitalisme [...] et qu'ils semblent offrir – en tant qu'ils ont une personnalité ethnique matériellement déterminée – un potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie. (2)

Si les positions des étudiants de *Légitime Défense* sur les effets délétères du capitalisme s'inscrivent dans l'héritage marxiste, leur affirmation d'un « potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie » chez la jeunesse noire s'en écarte sensiblement. Cette déclaration, qui vise à affirmer la puissance révolutionnaire des subjectivités colonisées, soulève toutefois une série de tensions : elle confère indéniablement une capacité d'agir à ces sujets, mais les réinscrit simultanément dans une vision primitiviste. En ce sens, elle participe à une représentation qui réactive l'image d'une Afrique perçue comme vitale, révoltée, et investie d'une énergie brute, une vision qui nourrit la *mélanophilie* des années 1930 (Cf. Cole 2010, 17). Cette perspective rejoint également certains tropes du surréalisme, notamment dans sa tendance à esthétiser le sujet « non occidental », un sujet en partie fantasmé. Comme l'a bien souligné Sophie Leclercq (2010), cette valorisation du non-Occidental repose sur une exaltation ambivalente : elle érige le sujet non

occidental en figure exemplaire du dominé, tout en le chargeant d'une puissance révolutionnaire latente. Dans l'imaginaire surréaliste, le monde des colonisés devient ainsi le vecteur d'une révolte radicale, susceptible de faire éclater les carcans de la civilisation occidentale : « [...] Sauvage, Primitif, Barbare, Oriental, Noir, Indigène, Opprimé, Exploité et Marginal se mêlent pour forger une figure du Colonisé qui est, à leurs yeux, le creuset de la révolte ». (Leclercq 2008, 323)

C'est précisément cette conception du sujet non occidental comme creuset de la révolte que reprennent à leur compte les jeunes auteurs de *Légitime Défense*, alors que, dans le même temps, le Parti communiste français tend à envisager les colonisés avant tout comme une composante périphérique du prolétariat mondial, participant potentiel à la lutte des classes mais sans subjectivité propre. À rebours de cette vision réductionniste, le surréalisme, par son exaltation du dominé, bien qu'elle puisse parfois perdre prise sur la réalité, ouvre un espace symbolique où un anticolonialisme virulent est susceptible de s'exprimer. Il convient de rappeler que dans la France des années 1930 l'anticolonialisme reste une posture extrêmement marginale. S'il est effectivement porté par le Parti communiste sur le plan politique, il demeure quasi absent dans le champ intellectuel. La publication de *Légitime Défense* intervient dans le sillage de l'*Exposition coloniale internationale de Paris*, organisée en 1931, qui cristallise les tensions autour de la question coloniale. En réaction à cette manifestation impérialiste, communistes et surréalistes, malgré leurs divergences idéologiques, unissent leurs forces pour organiser, le 20 septembre 1931, une exposition contre-hégémonique intitulée *La Vérité sur les colonies*, à laquelle s'ajoutent deux tracts violemment critiques rédigés par les surréalistes. Dans ce contexte, le surréalisme apparaît comme l'un des rares cadres intellectuels et esthétiques capables d'offrir à ces jeunes étudiants antillais un imaginaire de la révolte suffisamment radical pour accueillir et nourrir leur propre engagement anticolonial.

Ce qui s'avère problématique dans l'inscription de *Légitime Défense* dans les cadres conceptuels et esthétiques du surréalisme, c'est précisément le choix de s'exprimer à travers une voix qui maintient le sujet occidental au centre, dans une position normative et structurante. En dépit de leurs positions ouvertement anticolonialistes, les surréalistes continuent à privilégier une identité occidentale, tout en se tournant vers les mondes non occidentaux pour y puiser des formes considérées comme plus authentiques, plus intenses, voire régénératrices. Ces cultures "autres" sont alors valorisées non pas pour elles-mêmes ni dans une logique d'émancipation des peuples colonisés, mais comme sources d'énergie vitale destinées à revivifier une Europe en crise. Ainsi, si le surréalisme propose effectivement des modèles de révolte et de dissidence, il articule néanmoins les notions de race et de différence culturelle à partir d'une perspective foncièrement eurocentrique. Comme l'a bien montré Achille Mbembe dans *Critique de la raison nègre* (2013) :

La critique anticoloniale à caractère esthétique, avant-gardiste et anarchiste reprend une grande partie de ces mythes et stéréotypes coloniaux qu'elle s'efforce d'inverser. Elle ne remet pas en question l'existence du cannibale, d'un monde nègre fondamentalement irrationnel et sauvage. Elle cherche à embrasser tous les symptômes de la dégénérescence - en réalité des gouttes de feu - dans l'idée que là, précisément, réside la puissance ardente du Nègre, son furieux amour des formes, des rythmes et des couleurs. (72)

Par ailleurs, si André Breton identifie bien certains principes fondamentaux — la classe comme entrave, la liberté comme idéal, la révolte comme valeur — il ne propose jamais de programme politique structuré capable de traduire ces idéaux en termes d'action concrète dans le champ colonial. Sa pensée reste fondamentalement esthétique et éthique, mais peu engagée sur le plan des stratégies anticolonialistes concrètes.

Ces contradictions traversent l'ensemble du numéro de *Légitime Défense*, où l'on retrouve de nombreuses références aux stéréotypes associés à la vitalité corporelle : la danse, la joie débordante, l'alcool, autant de motifs qui participent à la fois d'une célébration et d'une essentialisation du sujet noir. On en trouve des exemples significatifs dans ces deux extraits, l'un tiré d'un article de René Ménil, l'autre d'un texte d'Étienne Léro :

Sentiment du coupeur de cannes devant l'usine implacable, révolte contre les injustices dont il souffre souvent dans son pays surtout, l'amour de l'amour, l'amour des rêves d'alcool, l'amour des danses inspirées, l'amour de la vie et de la joie, le refus de puissance et l'acceptation de la vie, etc. Voilà de quoi nos distingués écrivains ne parlent jamais et qui toucherait noirs, jaunes et blancs comme les poèmes des nègres d'Amérique touchent le monde entier. (Ménil 1932, 8)

Le vent qui monte de l'Amérique noire aura vite fait, espérons-le, de nettoyer nos Antilles des fruits avortés d'une culture caduque. Langston Hughes et Claude Mac-Kay, les deux poètes noirs révolutionnaires, nous ont apporté, marinés dans l'alcool rouge, l'amour africain de la vie, la joie africaine de l'amour, le rêve africain de la mort. Et déjà des jeunes poètes haïtiens nous livrent des vers gonflés d'un futur dynamisme. (Léro 1932, 12)

Ce sont ici essentiellement le corps et la musique qui sont mis en avant, contribuant à la construction d'une figure du Noir associée à la libération des pulsions, mais aussi à une forme de relâchement moral. Cette image, loin de refléter une réalité antillaise concrète, remplit davantage une fonction poétique à la fois exotique et subversive. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les références littéraires mobilisées dans *Légitime Défense* sont principalement afro-américaines : il s'agit, par ce choix, de rejeter l'identité assimilée de la bourgeoisie antillaise ainsi que sa production littéraire perçue comme aliénée. Sur le plan esthétique, la revue affirme en effet l'urgence d'une littérature "authentique", ce qui semblerait impliquer un rejet quasi total des modèles littéraires européens, considérés comme extérieurs à l'identité noire. Cette exigence d'authenticité s'inscrit dans la lignée de la pensée de Langston Hughes, et préfigure celle d'Aimé Césaire. *Légitime Défense* revendique ainsi une prise de distance radicale vis-à-vis des

canons littéraires français, tout en adoptant simultanément et de manière paradoxale l'influence du surréalisme bretonien. Le surréalisme, à travers la pratique de l'automatisme psychique, est perçu comme un instrument d'émancipation, permettant de désamorcer le complexe racial et de libérer la conscience antillaise des refoulements hérités de l'histoire coloniale. Ainsi, tout en prônant une forme d'adhésion au surréalisme en tant que méthode d'exploration littéraire et existentielle, les auteurs de la revue dénoncent violemment l'assimilation culturelle dont ils estiment que les écrivains antillais sont les produits. Ces derniers, tournés vers des sujets et des formes strictement métropolitains, seraient hantés, selon eux, par l'histoire et l'expérience d'un autre peuple, celui de la France. Comme l'écrit René Ménénil dans sa contribution :

Il est certain que les livres dont l'Antillais est nourri ont été écrits dans d'autres pays et pour d'autres lecteurs. Progressivement, l'Antillais de couleur renie sa race, son corps, ses passions fondamentales et particulières, sa façon spécifique de réagir à l'amour et à la mort, et arrive à vivre dans un domaine irréel déterminé par les idées abstraites et l'idéal d'un autre peuple. (Ménénil 1932, 7)

Sur le plan esthétique, observe René Ménénil, l'intellectuel antillais compose des vers appartenant à un autre temps, ancrés dans une tradition qui n'est pas la sienne. Il s'agit d'une littérature d'emprunt, qui ne donne pas voix à ses propres émotions mais à celles d'autrui : René Maran en serait l'exemple le plus significatif. Afin de sortir de cette impasse, Ménénil appelle à s'inspirer des outils de la psychanalyse et du surréalisme, capables selon lui de libérer une parole authentique. En prenant « le chemin du rêve et de la poésie », l'écrivain antillais pourrait alors rencontrer « les images fantastiques dont les statuettes africaines et océaniques sont un des modes d'expression, des poèmes, des récits, le jazz des nègres d'Amérique et l'œuvre des Français qui, par-dessus l'industrie et par le moyen des puissances de passion et de rêve, ont conquis la fraîcheur de l'Afrique » (9). Dans le même esprit, Étienne Léro souligne que la majorité de la population antillaise ne parle pas et n'écrit pas le français, et que, par conséquent, les écrivains antillais ne peuvent être issus que des milieux bourgeois, ambassadeurs « d'une masse qu'ils étouffent » (10). Il impute ainsi la médiocrité de la poésie antillaise d'expression française à son enracinement dans une classe sociale soumise à l'ordre colonial. Cette poésie, selon lui, n'est qu'une pâle imitation des modèles français, qui permet à des figures telles que les médecins, professeurs ou avocats d'acquiescer une légitimité dans les cercles qu'il qualifie de « mulâtres bourgeois ». ² Ce constat le conduit à affirmer, avec une ironie mordante : « Une indigestion d'esprit français et d'humanités classiques nous a valu ces bavards et l'eau sédative de leur poésie, ces poètes de caricature dont je ne vous

² Le syntagme « mulâtres bourgeois », loin d'être neutre, cumule deux axes polémiques : d'une part, l'utilisation d'une catégorie racialisante produite par le système esclavagiste et colonial ; d'autre part, la dénonciation de la bourgeoisie de couleur considérée par Léro comme une élite assimilée, détachée des masses populaires et de leurs réalités linguistiques et culturelles.

citerai que quelques noms : Vieux et Loravia en Haïti, Lara en Guadeloupe, Salavina, Duquesnay, Thaly, Marcel Achard en Martinique » (11). Préfigurant des prises de positions que nous retrouverons dans *Tropiques*, il remarque également qu'aux Antilles il faudrait plutôt chercher la poésie « là où on la contraint à se réfugier » et notamment, selon lui, « c'est dans le créole qu'il faudrait puiser qui n'est point un langage écrit, c'est dans les chants d'amour, de tristesse et de révolte des travailleurs noirs » (10).

Cependant, malgré la vigueur de ces dénonciations, la lecture des textes poétiques publiés dans *Légitime Défense* révèle que la revue elle-même ne parvient pas pleinement à réaliser ce projet d'une littérature tournée vers les réalités antillaises. Comme nous l'avons déjà noté, ses contributeurs appartiennent à la bourgeoisie dite "française de couleur" et sont eux-mêmes le produit de l'institution scolaire métropolitaine. Ainsi, tout en rejetant la culture bourgeoise assimilée, *Légitime Défense* reste fortement imprégnée de ses codes. La revue rejette la littérature mimétique d'inspiration française, mais elle se place résolument sous l'influence du surréalisme parisien, opposé à la littérature bourgeoise, ce qui oriente paradoxalement *Légitime Défense* vers une autre forme d'assimilation (Cf. Malela 2008, 121). Le surréalisme fournit à ces jeunes intellectuels des cadres conceptuels, un imaginaire radical de la révolte, ainsi que des instruments critiques pour articuler – ou du moins amorcer – une posture anticolonialiste. La démarche demeure certes en grande partie autocentrée, mais il serait difficile d'en nier la portée politique. Comme le souligne Jean-Claude Blachère : « Le "barbare" est sans doute un mythe; mais un mythe projectif, mobilisateur » (Blanchère 1996, 163). C'est en ce sens que *Légitime Défense* envisage le surréalisme comme un "remède". Toutefois, ce recours n'est pas une fin en soi : comme l'a montré la critique (Cf. Cole 2010), le surréalisme représente un point de départ, un instrument transitoire destiné à être dépassé. D'ailleurs, les rédacteurs eux-mêmes qualifient leur publication de « petite revue », la désignant comme un « outil provisoire » susceptible d'être écarté s'il s'avérait inadéquat. Dans son introduction, René Ménil affirme à ce sujet : « Dans les cris et la fureur, *Légitime Défense* annonce et promet », sans toutefois définir un programme politique ou esthétique structuré. C'est pourquoi, continue, Ménil : « anachronique serait la démarche qui, procédant à un renversement des temps et des événements, s'attendrait à voir *Légitime Défense* prendre en compte des questions et des solutions que ne surgiront qu'après sa parution et sa disparition » (s.p.). Car cette prise de parole marque, en tout cas, une rupture importante : pour la première fois, ces jeunes étudiants martiniquais investissent un espace de débat esthétique et politique à partir d'une position affirmée d'autorité. Il convient enfin de rappeler, comme le fait Maryse Condé (2000), que les stratégies éditoriales et littéraires disponibles pour ces auteurs étaient extrêmement limitées. Dans ce contexte, le simple fait de prendre la parole constituait déjà un acte fort d'auto-affirmation. Pour ces jeunes écrivains, l'anticolonialisme ne relevait pas d'un mot d'ordre théorique: il engageait leur existence même. Nous l'avons

déjà souligné : tous perdirent les bourses d'études dont ils bénéficiaient à la suite de la publication de ce numéro unique.

L'Étudiant Noir : écarter le surréalisme

Les contradictions qui traversaient les prises de position de *Légitime Défense* trouvent une résolution progressive dans une série d'articles qu'Aimé Césaire publie par la suite dans *L'Étudiant Noir*. Ce journal, organe corporatif de l'*Association des étudiants martiniquais*, voit paraître son premier numéro en mars 1935. Il se donne pour objectif principal la défense des intérêts des étudiants martiniquais établis en métropole, notamment en intervenant auprès des autorités administratives. À cette époque, la préoccupation centrale de ces étudiants concerne la menace d'interruption des bourses, dont la suppression risquerait de précariser davantage leur situation en France hexagonale.

Outre la question des bourses, le journal rend compte des diverses activités de l'association, telles que les réunions et les assemblées des étudiants martiniquais. Ainsi, *L'Étudiant Noir* présente un contenu à forte teneur corporative, centré sur les problématiques spécifiques de cette communauté étudiante. Cependant, cet ancrage corporatif est contrebalancé par une réflexion plus vaste, à portée collective, qui s'inscrit dans les débats du microcosme noir parisien. Cette dimension se manifeste notamment dans une rubrique intitulée « Les idées et les lettres », où sont publiés plusieurs textes s'efforçant de répondre à la question de l'identité noire. Le groupe à l'origine de *L'Étudiant Noir* rassemblait à la fois des étudiants antillais et africains, parmi lesquels Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas, Birago Diop et Ousmane Socé. Cette revue se distinguait à plusieurs égards de *Légitime Défense*, tout en apportant au mouvement noir une orientation nouvelle.

D'abord, *L'Étudiant Noir* mettait l'accent sur l'existence d'une solidarité transnationale entre tous les Noirs, fondée sur une communauté d'expériences marquées par la souffrance et les réalités spécifiques liées à la colonisation. La revue se caractérisait également par une prise de distance claire à l'égard des valeurs occidentales dominantes. Dans cette perspective, le marxisme n'était pas considéré comme une doctrine à suivre de manière dogmatique, mais comme un outil analytique permettant de penser des solutions concrètes et adaptées aux réalités des sociétés colonisées. C'est dans ce cadre qu'Aimé Césaire, à travers deux articles intitulés *Nègreries*, reprend à son compte le refus de l'assimilation, tant politique que littéraire. Toutefois, à la différence des contributeurs de *Légitime Défense*, dont la révolte s'articulait autour d'une triade référentielle composée de Marx, des écrivains afro-américains et du surréalisme de Breton, Césaire opère un déplacement significatif : il écarte toute référence au surréalisme français. Il radicalise ainsi sa position en rejetant explicitement toute forme d'allégeance à l'univers esthétique

de Breton, figure qu'il côtoiera pourtant dans les années 1940, et dont il ne fait ici aucune mention.

On ne trouve dès lors, dans ses textes, aucune trace de cette figure fantasmatique du sujet noir, présenté comme « doué d'une imagination sensuelle et colorée », qui « refuse la puissance et accepte la vie », qui chérit « les danses inspirées » ou qui posséderait « un potentiel plus généralement élevé de révolte et de joie » (*Légitime Défense*, 2). À l'inverse, Césaire affirme :

La tribu des Vieux dit : "assimilation", nous répondons : "résurrection !" "

Que veut la jeunesse Noire ? Vivre.

Mais pour vivre vraiment, il faut rester soi. L'acteur est l'homme qui ne vit pas vraiment: il fait vivre une multitude d'hommes — affaire de rôles —, mais il ne se fait pas vivre.

La jeunesse Noire ne veut jouer aucun rôle; elle veut être soi. (Césaire 1935a, 3)

Pour Césaire, l'assimilation empêche la jeunesse noire d'advenir à elle-même, en instaurant une forme de passivité. Il renvoie ici, une fois encore, à l'idée d'authenticité comme horizon à atteindre, tant sur le plan identitaire que politique. Pour le poète, les jeunes Noirs aspirent à l'émancipation, laquelle se conçoit pour lui comme "action et création" :

La jeunesse Noire veut agir et créer. Elle veut avoir ses poètes, ses romanciers, qui lui diront à elle, ses malheurs à elle, et ses grandeurs à elle : elle veut contribuer à la vie universelle, à l'humanisation de l'humanité ; et pour cela, encore une fois, il faut se conserver ou se retrouver : c'est le primat du soi. (Césaire 1935a, 3)

La jeunesse noire se doit dès lors de se défaire des oripeaux de l'impérialisme afin de se construire par elle-même. Elle est tenue d'adopter une posture révolutionnaire qui lui soit propre, en se situant lucidement et en prenant conscience des formes spécifiques de domination et d'oppression qu'elle endure :

Être révolutionnaire, c'est bien ; mais pour nous autres nègres, c'est insuffisant ; nous ne devons pas être des révolutionnaires accidentellement noirs, mais proprement des nègres révolutionnaires, et il convient de mettre l'accent sur le substantif comme sur le qualificatif.

C'est pour cela qu'à ceux qui veulent être révolutionnaires uniquement pour pouvoir se moquer du nègre au nez "suffisamment aplati" ; c'est pour cela qu'à ceux qui croient en Marx uniquement pour passer la ligne, nous disons : pour la Révolution, travaillons à prendre possession de nous-mêmes, en dominant de haut l'officielle culture blanche, "gréement spirituel" de l'impérialisme conquérant.

[...]

Oui, travaillons à être nègre dans la certitude que c'est travailler pour la Révolution, car celui-là fera la Révolution qui sera dans sa force, et celui-là est dans sa force qui est dans son véritable caractère. (Césaire 1935b, 2)

Sur le plan littéraire, Aimé Césaire adhère encore une fois au principe d'une littérature authentique, qui revendique pleinement sa couleur, à l'instar de la littérature afro-

américaine. Il élargit par ailleurs la portée du terme *Noir*, en y intégrant explicitement l'Afrique, là où *Légitime Défense* demeurerait plus étroitement centrée sur les réalités antillaises. En ce sens, Césaire prône l'émergence d'une littérature noire, en redéfinissant ses frontières culturelles et en écartant le référent littéraire français.

À l'inverse, Léopold Sédar Senghor, dans la même revue, propose une voie de synthèse entre assimilation et émancipation, en revendiquant une union harmonieuse entre la culture gréco-latine et l'héritage africain. Il postule l'existence d'un humanisme noir, dont René Maran constituerait le modèle : haut fonctionnaire d'origine guyanaise, profondément assimilé à la culture française qu'il ne remet pas fondamentalement en question, Maran incarne selon Senghor la possibilité d'une conciliation entre l'identité noire et l'héritage français. À ses yeux, il est possible, voire souhaitable, d'être un écrivain afro-français, revendiquant à la fois l'appartenance à l'Afrique et à la France.

À travers l'expérience de *L'Étudiant Noir*, on assiste ainsi à un dépassement du surréalisme et de son lexique imprégné de primitivisme. Le mouvement surréaliste cesse ici d'être un référent fécond pour devenir un cadre à écarter, dans la mesure où l'émancipation du sujet noir implique avant tout l'acceptation de la pigmentation de sa peau comme "arme miraculeuse" selon la formule de Césaire, c'est-à-dire comme vecteur d'identité, d'antagonisme, et moteur de transformation révolutionnaire. Césaire s'attache à en faire une force agissante, un principe actif à travers lequel les Noirs peuvent se reconnaître dans leur singularité, accéder à une connaissance profonde d'eux-mêmes et des sources essentielles de la vie et de la liberté.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ces poètes se présentent au monde à travers une insulte : le terme "nègre". Délesté de sa charge péjorative et élevé au rang de concept « le "Nègre" devient l'idiome par lequel les gens d'origine africaine s'annoncent eux-mêmes au monde, se montrent au monde et s'affirment eux-mêmes comme monde, à partir des ressources de leur puissance et de leur génie propre » (Mbembe 2013, 72).

Tropiques: cannibaliser le cannibale, antillaniser le surréalisme

À cette injonction ontologique de se montrer au monde et de s'affirmer comme monde à partir de ses propres ressources singulières répond également une autre revue, *Tropiques*, qui voit le jour en 1941 en Martinique. Au moment de sa création, l'île se trouve sous le contrôle de l'administration vichyste, placée sous l'autorité de l'amiral Robert, Haut-Commissaire de la République pour les Antilles et la Guyane. C'est dans ce contexte précaire qu'Aimé Césaire, Suzanne Roussi Césaire, René Ménil, désormais revenus en Martinique, ainsi qu'Aristide Maugée et Lucie Thésée, tous enseignants, fondent la revue *Tropiques*. Bien que soumise à la censure, la revue, sous couvert d'alibis folkloriques, délivre un message de liberté, prônant la redécouverte des origines

africaines, la critique de la littérature d'imitation, l'apologie du surréalisme, ainsi que l'émancipation de la personnalité individuelle et collective.

Sa publication est toutefois temporairement interrompue après quatre numéros, en mai 1943, sur ordre des autorités vichystes, qui l'accusent « d'empoisonner les esprits » et de « ruiner la morale » par ses contenus jugés « révolutionnaires », « raciaux » et « sectaires ». Grâce à un changement dans la direction de la censure, les responsables de *Tropiques* parviennent néanmoins à reprendre leur activité dès octobre 1943. Au total, la revue comptera quatorze numéros avant de cesser sa publication en 1945, au moment où Aimé Césaire débute sa carrière politique. À l'instar de *Légitime Défense*, *Tropiques* se concentre principalement sur le monde antillais.

Les rapports entre *Tropiques* et le surréalisme ont déjà fait l'objet d'analyses critiques, qui ont évoqué une « adaptation » (Hausser 1981), une « appropriation » (2008), et plus récemment un « dialogue transculturel » (Gremels 2020). Dans ce sillage, on peut affirmer que *Tropiques* manifeste une prise de distance, certes contradictoire, vis-à-vis de la culture française. La figure du poète noir est ici incarnée par celle de l'assimilé qui finit par assimiler à son tour ou, pour reprendre les métaphores alimentaires récurrentes chez les écrivains antillais, qui « dévore » et « déforme » le surréalisme français. Il ne s'agit pas ici de produire une poésie « de nulle part », comme celle proposée dans le numéro unique de *Légitime Défense*, mais bien de forger une littérature enracinée dans le territoire martiniquais et dans sa propre mythologie singulière. Le surréalisme y fonctionne non pas comme un simple répertoire d'images ou de traits stylistiques, mais comme un ensemble de techniques de libération de l'imaginaire et du désir, destiné à favoriser l'émergence, sur le sol martiniquais, d'une littérature authentique. C'est ainsi, une fois encore, la catégorie d'authenticité qui guide la construction de ce projet littéraire et les postures des auteurs qu'y participent.

Dans le manifeste ouvrant le premier numéro de *Tropiques*, Aimé Césaire reprend la dénonciation d'une littérature d'emprunt qui caractérisait déjà l'élan polémique de *Légitime Défense*. Il critique l'inanité de la production culturelle en Martinique, qu'il qualifie de « terre muette et stérile », simple pâle copie de celle du colonisateur :

Terre muette et stérile. C'est de la nôtre que je parle [...]. 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'ombre. Nous savons que le salut du monde dépend de nous aussi. Que la terre a besoin de n'importe lesquels d'entre ses fils. Les plus humbles. (Césaire 1941, 5-6)

Ce pays à la voix atrophiée est le même que celui qui est mis en scène dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, dont certains fragments avaient déjà commencé à paraître dans la revue *Volontés* en 1939. Pour les rédacteurs de *Tropiques*, il est urgent de combler ce

vide culturel et de rompre le silence imposé. Comme dans ses articles publiés dans *L'Étudiant noir*, Césaire y exhorte à la création et à l'action, appelant ici plus spécifiquement à une action à la fois poétique, politique et éthique. Agir, c'est résister, et l'extrait souligne clairement cet appel à la résistance, non sur le champ de bataille, mais sur le plan symbolique et culturel. Ce n'est pas un hasard si ce premier numéro, et cet extrait en particulier, ont profondément marqué André Breton lors de sa brève escale en Martinique en 1941, au cours de sa traversée de l'Atlantique vers les États-Unis. La mission de *Tropiques* est en effet de sortir de l'ombre et d'assumer une position active dans la lutte anticoloniale, tout en répondant à l'urgence d'un monde dévasté par la guerre.

Sortir la littérature antillaise de sa condition de simple décalque implique, en premier lieu, de cannibaliser le surréalisme. Selon la célèbre formule de Suzanne Césaire calquée sur la définition de beauté de Breton : « La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas » (Suzanne Césaire 1942a, 66). Elle s'attaque vigoureusement à ce qu'elle nomme « la littérature de hamac », littérature de sucre et de vanille et le « tourisme littéraire » (Suzanne Césaire 1942a, 65), en citant comme exemple le poète John-Antoine Nau, mais visant en réalité tous les Martiniquais qui se font les promoteurs d'une poésie auto-exotisante. Cette dernière transforme la Caraïbe en un paradis à exploiter dans des exercices de style poétiques, aussi soignés qu'inutiles, qui ne se détachent pas d'un imaginaire colonial.

Le cannibalisme, déjà un trope primitiviste cher aux surréalistes de Breton à Crevel, Péret ou Dalí, est repris et renversé par Suzanne Césaire, qui cannibalise le cannibalisme surréaliste pour mieux se l'approprier. Comme le suggère Giuseppe Sofo (2024), ce cannibalisme s'inscrit également dans la lignée de celui prôné par le Brésilien Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage* (1928). Pour de Andrade, la cannibalisation des autres cultures devient un point de force, une absorption de l'ennemi visant l'auto-transfiguration : il s'agit de manger la modernité littéraire occidentale pour l'assimiler et en forger une déclinaison propre. Pour Suzanne Césaire, comme pour de Andrade, devenir cannibale signifie avant tout se forger une nouvelle sensibilité, une nouvelle âme, et même un nouveau corps par l'absorption des forces de l'ennemi dans un festin anthropophage. Absorber l'autre, et dans ce processus, se transformer et transformer le regard porté sur le monde. D'ailleurs, c'est à travers un processus similaire qui est né le peuple antillais, fruit, comme le souligne Suzanne Césaire, d'un extraordinaire brassage interne.

Elle place ainsi au cœur de sa réflexion non pas l'identité noire, sur laquelle Aimé Césaire insiste davantage³, mais l'identité antillaise, dont elle souligne sans cesse la pluralité et la complexité :

Il ne s'agit point d'un retour en arrière, de la résurrection d'un passé africain que nous avons appris à connaître et à respecter. Il s'agit, au contraire, d'une mobilisation de toutes les forces vives mêlées sur cette terre où la race est le résultat du brassage le plus continu ; il s'agit de prendre conscience du formidable amas d'énergies diverses que nous avons jusqu'ici enfermées en nous-mêmes. Nous devons maintenant les employer dans leur plénitude, sans déviation et sans falsification. Tant pis pour ceux qui nous croient des rêveurs.

La plus troublante réalité est la nôtre.

Nous agirons.

Cette terre, la nôtre, ne peut être que ce que nous voulons qu'elle soit. (Suzanne Césaire 1942b, 48-49)

Dans ce contexte, l'extérieur se trouve pris dans un processus incessant d'intériorisation, tandis que l'intérieur se déploie constamment vers le dehors. Le surréalisme apparaît ici comme un maître qu'il convient de dévorer, une nourriture et force vive parmi d'autres, permettant aux rédacteurs de *Tropiques* de se transfigurer, de défendre la poésie comme mode de connaissance du monde et de soi, une connaissance qu'ils cherchent à articuler à une exigence éthique forte. Le numéro 3 de *Tropiques*, entièrement consacré à l'esthétique surréaliste, s'ouvre ainsi sur cette déclaration :

Nous cherchons notre vrai visage. Nous avons suffisamment condamné la littérature artificielle qui prétend nous en donner l'image : poètes attardés, héros du poncif, superstitieux faiseurs d'alexandrins, très lâches diseurs de rien. Narcisse martiniquais où donc te reconnaitras-tu ? Plonge tes regards dans le miroir du merveilleux : tes contes, tes légendes, tes chants. Tu y verras s'inscrire, lumineuse, l'image sure de toi-même. (*Tropiques* n°3 1941, 7)

Le surréalisme est donc conçu comme méthode pour réaliser une sorte d'archéologie de soi. La tâche que se donnent les rédacteurs de *Tropiques*, qui, selon René Ménil, veulent « reclasser [leur peuple] dans l'humanité » (1944, 131), consiste à découvrir en eux ce qui pourrait donner à leur vie un contenu digne d'être universellement pris en considération. Si la méthode est surréaliste, le contenu est spécifiquement antillais, comme en témoigne la référence aux contes, légendes et chants locaux dans l'extrait cité. On peut également percevoir dans cette approche un élan romantique, valorisant le folklore local, ses thèmes, ses personnages et ses paysages, participant à la construction

³ «Le surréalisme m'a procuré ce que je cherchais confusément. Je me disais que, si j'appliquais la méthode surréaliste à ma situation particulière, je pouvais faire appel aux forces inconscientes. Pour moi, c'était l'appel à l'Afrique». (Césaire, entretien avec René Depestre, 1968 : 140).

d'une identité martiniquaise inédite, comme le souligne d'ailleurs René Ménil soit en 1944 (133), soit à posteriori dans son introduction à la reproduction de la collection complète de la revue en 1978 (XXVIII).

C'est précisément à la confluence entre cette quête romantique des origines et le surréalisme que s'inscrit l'appropriation de la notion de merveilleux par *Tropiques*. Comme l'a relevé Dominique Berthet (2008), Aimé Césaire et René Ménil exploitent toute la charge critique contenue dans cette notion. Pour eux, le merveilleux ne se limite pas à un élément de l'esthétique surréaliste, mais constitue également l'un des traits marquants des contes créoles, tout en ayant servi d'instrument de résistance durant l'époque esclavagiste.

René Ménil introduit ce concept dans le numéro 3 de *Tropiques*, en parlant du merveilleux dans les contes et poèmes comme d'un espace où se construisent les désirs fondamentaux et leur force révolutionnaire:

Là, tout est possible, écrit-il, et l'homme, à la fois éclairé, mu et guidé par le seul désir, voyage dans un monde docile où tout accourt pour répondre aux souhaits [...]. Voilà donc un monde gouverné par le seul principe du plaisir. L'homme voit tomber de soi comme autant d'oripeaux, les limites intolérables de la vie quotidienne [...]. Il peut transgresser ses frontières d'espèces [...]. Il vainc l'espace [...]. Il vainc le temps [...]. Il tient dans sa main le passé et le futur, l'espace et le temps, la vie et la mort, les génies ouvrant devant lui toutes les avenues. (1941, 10-11)

Et de conclure : « Le merveilleux est l'image de notre liberté absolue » (13), il « projette, à la pointe du devenir, une lumière qui troue les ténèbres pour montrer dans le futur la voie de la délivrance » (15). À l'instar de Breton, le merveilleux est, pour Ménil et Césaire, un outil de subversion politique, car il se construit précisément sur le terrain de l'intolérable. Dans leur *Introduction au folklore martiniquais* publiée dans *Tropiques* n°4, ils affirment : « Quand l'homme écrasé par une société inique cherche en vain autour de lui le grand secours, découragé, impuissant, il projette sa misère et sa révolte dans un ciel de promesse et de dynamite » (1942, 8). Césaire et Ménil font non seulement l'éloge du merveilleux, mais soulignent également qu'aux Antilles, celui-ci est né dans le contexte de l'esclavage, c'est-à-dire de la souffrance et de la misère de cet « *homme noir accroché à la terre noire* » (1942,7). Dans ce cadre, ils mettent en lumière la double fonction du merveilleux : d'une part, il offre aux hommes noirs un moyen de réfléchir à leur réalité et aux rapports de pouvoir qui les oppriment. D'autre part, il ouvre l'accès à une réalité imaginée où ces rapports de pouvoir peuvent être questionnés et renversés. Ils observent ainsi dans « les contes antillais toujours la même revanche du rêve sur la réalité » (1942, 8). Le merveilleux devient aussi un moyen d'accéder à l'inconscient collectif du peuple martiniquais, longtemps refoulé. En libérant l'imaginaire, il participe à une émancipation individuelle et collective, nourrissant la révolte surréaliste non pas par des slogans, mais par une transformation du regard porté sur le monde et donc du monde lui-même.

Par ailleurs, la publication de ces contes, ainsi que la présence de passages rédigés directement en créole dans *Tropiques*, constitue un acte révolutionnaire dans le contexte antillais des années 1940. Comme l’a souligné Andrea Gremels, la culture orale transmise par les anciens esclaves n’avait alors que très peu de visibilité dans la littérature antillaise. Pour la bourgeoisie antillaise de l’époque, cette culture orale représentait « l’antipode de la culture européenne à laquelle elle cherchait à s’assimiler » (Gremels 2020, 366). Dans ce contexte encore marqué par la hiérarchie coloniale, publier ces contes, proverbes et devinettes équivalait à un geste subversif, d’autant plus que les rédacteurs de *Tropiques* choisissent de les présenter aux côtés de leurs propres textes avant-gardistes, en les qualifiant de « *document historique d’une valeur inestimable* ». Ce positionnement contraste radicalement avec le regard des anthropologues de l’époque, qui y voyaient simplement le témoignage des peuples considérés comme “primitifs” (Cf. Gremels, 2020).

L’importance de ces contes oraux dans la réélaboration de la notion de merveilleux réside également dans leur dimension active : ils ne se contentent pas d’exprimer une vision du monde façonnée par le merveilleux, mais, comme le souligne Dominique Berthet, ils mettent en avant le merveilleux comme méthode de lutte. L’histoire de l’esclavage, conservée dans ces récits, apporte au surréalisme une source d’inspiration quant au fonctionnement rebelle de ce « mécanisme secret du merveilleux » (1942, 8). Aux Antilles, ce mécanisme agit comme un outil de résistance contre l’esclavage, transformant le merveilleux en une arme symbolique.

Pour conclure, un autre élément qui nous aide à comprendre ce processus d’antillanisation du surréalisme c’est finalement la notion de l’homme-plante, que nous devons toujours à Suzanne Césaire. C’est de l’anthropologue Léo Frobenius qu’elle emprunte ce concept. Elle retient d’abord la définition de la civilisation, selon laquelle l’Homme serait un instrument de la civilisation mu par une force antérieure à l’humanité appelée “la Païdeuma fondamentale”. Cette “Païdeuma” serait créatrice de la civilisation et l’homme serait capable de la saisir indirectement. Ces manifestations sont deux : d’une part, il y aurait eu la civilisation éthiopienne, liée à la vie végétative, et, d’autre part, la civilisation hamitique, liée à la vie animale. Pour l’auteure, avoir conscience de cette manifestation permet de donner des solutions aux problèmes concernant l’Homme en montrant, par exemple, que le progrès n’est pas linéaire : on ne serait pas passé d’une barbarie primitive à une haute culture moderne. De plus, et là est peut-être la raison première qui l’amène à reprendre les thèses de Frobenius, elle réoriente ce travail en précisant qu’il invite à se connaître soi-même, ce qui serait, comme nous l’avons déjà souligné, une urgence pour les Antilles. Et c’est justement à travers cette définition de l’homme martiniquais que Suzanne Césaire cherche à refonder son identité :

Qu’est-ce que le Martiniquais ?
L’homme plante.

Comme elle, abandon au rythme de la vie universelle. Point d'effort pour dominer la nature. Médiocre agriculteur. Peut-être. Je ne dis pas qu'il fait pousser la plante ; je dis qu'il pousse, qu'il vit en plante. Son indolence ? Celle du végétal. Ne dites pas : il est " paresseux ", dites : " il végète ", et vous serez doublement dans la vérité. Son mot préféré : " laissez porter ". Entendez qu'il se laisse porter par la vie, docile, léger, non appuyé, non rebellé – amicalement, amoureux. Opiniâtre d'ailleurs, comme seule la plante sait l'être. Indépendant (indépendance, autonomie de la plante). Abandon à soi, à la lune au jours plus ou moins long. Cueillette. Et toujours et partout, dans les moindres représentations, primat de la plante, la plante piétinée mais vivace, morte, mais renaissante, la plante libre, silencieuse et fière. (Suzanne Césaire 1942b, 45)

L'homme plante représente ici le symbole d'une communauté vive-morte, mais est aussi la métaphore d'une identité enracinée au sol, à la Martinique, et donc situé, mais en relation constante avec autrui et la nature. C'est pourquoi une partie de la critique a aussi vu en la figure de Suzanne Césaire une écoféministe avant la lettre (Cf. Lee 2020, Curtius 2020). Et c'est justement sous le signe de la plante, que les rédacteurs de *Tropiques* peuvent antillaniser le surréalisme, si fondamental dans le processus de connaissance de soi indispensable à la création d'une poésie authentiquement antillaise :

Il est exaltant d'imaginer sur ces terres tropicales, rendues enfin à leur vérité interne, l'accord durable et fécond de l'homme et du sol. Sous le signe de la plante. Nous voici appelés à nous connaître enfin nous-même, et voici devant nous les splendeurs et les espoirs. Le surréalisme nous a rendu une partie de nos chances. À nous de trouver les autres. À sa lumière. (Suzanne Césaire 1942b, 48)

Nous constatons ainsi que l'exigence d'authenticité prévaut sur la volonté de transformer le monde de manière instrumentale ou sur l'ambition de formuler des normes universelles auxquelles chacun devrait se conformer. L'authenticité est conçue comme mouvement dynamique : se réapproprier son histoire pour mieux participer à l'humanité. Folklore local, anthropologie et surréalisme se conjuguent ici pour forger une identité plurielle et émancipatrice, loin de tout essentialisme ou stéréotype.

De maître à penser, le surréalisme devient un maître à dévorer, un référent qui circule parmi les sujets des colonies, alimentant leur soif de révolte, de liberté et de connaissance. Dans les revues que nous avons étudiées, il apparaît que le surréalisme, parfois de manière ambivalente, contribue à l'élaboration d'une éthique de l'authenticité⁴, entendue comme

⁴ Il est intéressant de noter, en passant, que dans ses écrits des années 1950, Frantz Fanon critique sévèrement cette quête d'authenticité, qu'il perçoit comme une recherche nostalgique d'un passé figé, susceptible d'entraver le mouvement révolutionnaire. Il écrit : « Je suis un homme, et c'est tout le passé du monde que j'ai à reprendre. Je ne suis pas seulement responsable de la révolte de Saint-Domingue. Chaque fois qu'un homme a fait triompher la dignité de l'esprit, chaque fois qu'un homme a dit non à une tentative d'asservissement de son semblable, je me suis senti solidaire de son acte. En aucune façon je ne dois tirer du passé des peuples de couleur ma vocation originelle. En aucune façon je ne dois m'attacher à faire revivre une civilisation nègre injustement méconnue.

une adhésion totale à sa propre existence et une restitution intégrale de soi à soi-même. Ce processus permet, au fil des années et des expérimentations, de forger une identité collective postcoloniale fondée sur la fierté d'appartenir, sur le sens de justice et d'égalité. Sur la liberté d'inventer son propre destin ainsi que sa propre forme.

Je ne me fais l'homme d'aucun passé. Je ne veux pas chanter le passé aux dépens de mon présent et de mon avenir.» (1952, 220). Fanon reconnaît néanmoins la nécessité d'un processus de décolonisation intérieure, condition indispensable à la construction d'une subjectivité véritablement libre.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHET, D. 2008. *André Breton, l'éloge de la rencontre : Antilles, Amérique, Océanie*, Paris : HC Éditions.
- BLACHERE, J-C. 1996. *Les totems d'André Breton : surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris: L'Harmattan.
- BRETON, A. [1924/1930] 2013. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- COLE, L. 2010. «Légitime défense. From Communism and Surrealism to Caribbean Self-Definition ». *Journal of Surrealism and the America*, 4 : 15-30.
- CÉSAIRE, A. 1935a. « Nègreries. Jeunesse noire et assimilation ». *L'Étudiant Noir*, 1 (mars) : 3.
- . 1935b. « Nègreries. Conscience raciale et révolution sociale ». *L'Étudiant Noir*, 3 (mai-juin) : 1-2.
- . 1941. «Présentation ». *Tropiques*, 1 : 5-6.
- CÉSAIRE, A., DEPESTRE, R. 1942. «Introduction au folklore martiniquais». *Tropiques*, 4 : 7-11.
- CÉSAIRE, S. 1942a. « Misère d'une poésie : John Antoine Nau ». *Tropiques*, 4 : 48-50.
- . 1942b. « Malaise d'une civilisation ». *Tropiques*, 5 : 43-49.
- CONDÉ, M. 2000. «Order, Disorder, Freedom and the West Indian Writer», *Yale French Studies*, 97 : 151-165.
- CURTIUS, A-D. 2020. *Suzanne Césaire. Archéologie littéraire et artistique d'une mémoire empêchée*. Paris : Karthala.
- DE ANDRADE, O. [1928] 2011. *Manifeste anthropophage*. Paris : Black Jack.
- DEPESTRE, R., ARATAN, S. 1968. « Entrevistas Con Aimé Césaire ». *Casa de las Américas*, 49 : 137-142.
- FANON, F. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- GREMELS, A. 2020. «La revue Tropiques. Croisements transculturels du surréalisme». In G. Knauer, I. Phaf-Rheinberger (eds.), *Caribbean Worlds Mundos Caribeños Mondes Caribéens*, 325-343. Frankfurt am Main : Verveurt.
- HAUSSER, M. 1981. «Tropiques : une tardive centrale surréaliste ?», *Revue du Surréalisme Mélusine*, 2 : 238-269.
- JOANS, T. 1968. « Black Flower ». *L'Archibras*, 3 (mars) : 10.
- LECLERCQ, S. 2008. «Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962)». *Revue Historique*, 646 : 315-336.
- . 2010. *Le rançon du colonialisme – Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*. Dijon : Les presses du réel.
- LEE, V. 2020. « (In)soumise à la censure : l'activisme littéraire et politique de Suzanne Roussi-Césaire », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [Online], 15.
<http://journals.openedition.org/transtexts/1518>. Dernier accès 5/07/2025. Légitime Défense. [1932] 1979, 1. Paris : Jean-Michel Place.
- MALELA, Buata B. 2008. *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*. Paris : Karthala.
- MBEMBE, A. 2013. *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- MÉNIL, R. 1941. « Introduction au merveilleux ». *Tropiques* 3 : 8-16.
- . 1944. « Situation de la poésie aux Antilles ». *Tropiques* 11 : 127-133.
- . 1978. « Pour une lecture critique de Tropiques », *Tropiques*, Tome I : XXV- XXXV.
- SENGHOR, L. S. 1935. « L'Humanisme et nous. René Maran ». *L'Étudiant Noir*, 1 (mars) : 4.
- SOFO, G. 2024. « L'incendie de la Caraïbe. Suzanne Césaire et une pensée cannibale ». In E. M. Bornier (eds.), *Autour de Suzanne Césaire. Manifestes cannibales ou comment repenser les Antilles avec sa plume*. Caen : Passage(s).