

Józef Kwaterko

Université de Varsovie

« LE NÈGRE DEBOUT » :
L'ESPRIT DU JAZZ ET
DU BLUES CHEZ LES
POÈTES DE LA *HARLEM*
RENAISSANCE AMÉRICAINNE
ET DE LA *NÉGRITUDE*
FRANCO-CARIBÉENNE

« Le nègre debout » : the spirit of jazz and blues among the poets of the American *Harlem Renaissance* and the poets of Franco-Caribbean *Négritude*

ABSTRACT

This paper is devoted to the ideological and aesthetic affinities between the Afro-American poetry of *Harlem Renaissance* (1920–1960), called also the “New-Negro”, and the poetry of *Négritude*, a literary movement born in Paris in the 1930s’ among the poets coming from French Antilles and Madagascar, and particularly popular in the French Caribbean, Guyana and Haiti in the 1940s’–1960s’. I will start with the analysis of the historical context and I will focus on the personal contacts between the poets of the two literary movements as well as on the impact of the black American poetry on the French literary journals involved with *Négritude* (*Légitime Défense*, *La Dépêche africaine*, *La revue du monde noir* et *Présence africaine*). Subsequently I will analyze poems by Claude McKay and Langston Hughes on the one hand, and Aimé Césaire (Martinique), Léon-Gontran Damas (Guyane), Jean Fernand Brière (Haiti) on the other. I will attempt to highlight the affinities between the two sets of poems, both on the thematic and ethical level (exile, identity issues, antiracist and anti-bourgeois claims), as well as on the level of poetics (interest in orality, similarities between the lexical fields and rhetoric, similarities in rhythmic structures and the musicality of the verse inspired by jazz and blues).

KEY WORDS : “Antilles, Harlem Renaissance”, Haïti, “Négritude”, New York, Paris, Poésie, Jazz, Blues.

En 1932, dans le premier et unique numéro de *Légitime défense*, revue des étudiants afro-antillais de Paris, saisie par la préfecture aussitôt publiée, on peut lire une véritable fascination pour la poésie des Noirs américains et pour le jazz. La culture américaine apparaît dans ce numéro aux allures de manifeste comme synonyme de l’art authentique lequel, en renouant avec l’Afrique des ancêtres, permet d’accéder à un mode d’expression moderne. Pour Étienne Léro, les idées émancipatrices, véhiculées par les poètes américains, et aussi ceux d’Haïti, pays qui se trouve alors envahi par l’armée des États-Unis, sont associées, sur un mode quasi eschatologique, à l’avènement d’une véritable poésie aux Antilles françaises :

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 Mc-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 de jeunes poètes haïtiens nous livrent des vers gonflés d'un futur dynamisme. Du jour où le prolétariat noir, que suce aux Antilles une mulâtraille parasite vendue à des blancs dégénérés, accédera, en brisant ce double joug, au droit de manger et à la vie de l'esprit, de ce jour-là seulement il existera une poésie antillaise (Léro 1932).

Pour le poète haïtien ou antillais, revendiquer ses liens avec l'Afrique, une Afrique imaginaire, beaucoup plus mythique que réelle car filtrée par la double réalité, française et américaine, participe d'un rapport sans cesse réinventé, à la culture des lointains ancêtres du continent noir. Cette revendication va donner naissance à la « négritude » comme mouvement littéraire et comme mode d'expression des poètes afro-antillais qui va naître à la fin de l'époque coloniale, au milieu des années 1930, aux Antilles et à Paris (en Haïti elle va prendre les couleurs de l'« indigénisme » à la fin des années 1920). La négritude est caractérisée par un double mouvement dirigé d'une part contre le colonialisme, en tant qu'idéologie et réalité administrative et socio-économique, et, d'autre part, contre toute une tradition de la littérature d'assimilation, appelée « doudouiste » (une *doudou* signifie une « poupée » en créole antillais), celle qui véhicule un imaginaire exotique, correspondant au goût des Expositions coloniales, avec son topos des « Antilles heureuses » où règnent, comme dit le poète, « luxe, calme et volupté ».

Avant de trouver ses articulations esthétiques, l'idée-image de la négritude est en gestation dans les revues parisiennes, *La Dépêche africaine* (1928–1936) et *La Revue du Monde Noir/The Review of the Black World* (1931–1932), revue bilingue fondée par les sœurs Paulette et Jane Nardal, originaires de la Martinique, qui ont obtenu un diplôme d'anglais à la Sorbonne et qui tiennent un salon littéraire dans leur appartement à Clamart, dans la région parisienne, où les jeunes étudiants comme Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire ou René Ménil peuvent rencontrer les écrivains afro-américains de la Harlem Renaissance comme Countee Cullen, Claude Mc Kay et Langston Hughes. Le mot « négritude » apparaît dans le numéro 3 de *L'Étudiant Noir* (1934–1940), revue des étudiants franco-antillais et haïtiens, fondée à Paris par Césaire et Senghor. Il est chargée dès sa naissance d'ambiguïté, d'une irrésolution foncière entre sa portée ethno-culturelle et sa visée universaliste : « Pour nous, nous voulons exploiter nos propres valeurs, connaître nos forces par personnelle expérience, creuser notre propre profondeur, les sources jaillissantes de l'humain universel, rompre la mécanique identification des races, déchirer les superficielles valeurs, saisir en nous le nègre immédiat, *planter notre négritude comme un bel arbre* jusqu'à ce qu'elle porte ses fruits authentiques » (Césaire 1935 : 2, en italiques dans le texte).

Ensuite, le mot réapparaît en 1939 dans *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire : « [...] Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait en son humanité [...] » (Césaire 1983 : 24). Plus tard, Césaire définira la négritude comme « valeurs culturelles du monde noir » qu'il proclamera comme égales à celle du monde des Blancs. Chez Senghor, la définition est nettement plus essentialiste ; il s'agit plutôt de « l'ensemble des valeurs de la civilisation du monde noir [...] l'ensemble des caractères, des manières de penser, de sentir, propres à la race noire » (Senghor 1939 : 299).

Ce glissement de signification définitionnelle trahit déjà un piège d'enfermement idéologique, de repli sur soi et d'exaltation de la race, ce que Sartre aura pointé dans « Orphée noir » comme le risque du « racisme antiraciste » (Sartre 1948 : XLI). Il faut toutefois avouer que la réappropriation du mot « nègre » au-delà du mot « Noir » ressortit à une provocation : créer un néologisme à l'appui du suffixe « -itude » et non pas celui de « -ité », comme dans « francité », « latinité » ou « nordicité », conformément à la grammaire raisonnée, « occidentale ». En même temps, cette provocation fait preuve d'une résilience, dans la mesure où elle parvient à clamer haut et fort l'idée de reconquête d'une identité marginale et de réhabilitation des valeurs culturelles longtemps bafouées.

La négritude, sa fécondité poétique, s'affirme dans les années 1930 dans un contexte qui lui est très favorable car elle récupère en quelque sorte à son compte deux traditions artistiques et littéraires qui connaissent leur apogée à Paris des « Années folles », entre 1920 et 1930. Il s'agit d'une part de la vogue pour « l'art nègre » ou « l'art primitif », lancée par Jean Cocteau, le collectionneur Paul Guillaume, Blaise Cendrars, Picasso et les cubistes (Braque, Derrain, Matisse) qui découvrent au Musée d'Ethnographie les masques africains dans le sillage des recherches ethnographiques en Afrique de Marcel Griaule, Maurice Délafosse, Robert Delavignette et, plus tard, de l'Allemand, Léo Frobenius (Kesteloot 1963 : 101–110). D'autre part, il s'agit de certaines affinités avec l'avant-garde poétique française, avec les prises de position anticolonialiste, antimilitariste et antibourgeois des dadaïstes (Apollinaire, Tristan Tzara, Robert Desnos) et des surréalistes (Benjamin Péret, René Crevel, Philippe Soupault, André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon) (Blachère 1981). Cette parenté est visible à même les contradictions propres aux surréalistes : pratiquer la provocation ponctuelle sans négliger l'action continue, donner la priorité à l'esprit, aux émotions, sans oublier la matière (le collage, le *ready-made*), privilégier le rêve, les associations libres sans oublier l'analyse. Enfin, on peut parler d'une certaine osmose au plan personnel et intellectuel qui se traduit par des complicités militantistes entre d'une part André Breton et les Martiniquais, René Ménil et Aimé Césaire (qu'il rencontre en Martinique en 1941) ainsi qu'avec René Depestre qu'il rencontre en Haïti en 1945 (Berthet 2008 : 49–62; 99–116) et, d'autre part, entre Robert Desnos et le poète guyannais, Léon-Gontran Damas. Sur le plan littéraire également, l'intérêt pour l'Afrique est bien présent dans les années 1920 après la publication en 1921 de *L'Anthologie nègre* de Blaise Cendrars, la parution de *Voyage au Congo* (1927) et de *Retour du Tchad* (1928) d'André Gide, mais avant tout, après l'attribution du Prix Goncourt en 1921 au Guyannais, René Maran, pour son *Batouala. Véritable roman nègre*.

Quant à la référence américaine, il s'agit de proclamer la naissance du « nouveau nègre », d'affirmer une identité afro-américaine sans renier la culture américaine existante –, autrement dit, d'inventer une identité nouvelle, ouverte sur le monde, là où le Noir, descendant de l'esclave africain, puisse enfin trouver sa place dans l'Amérique. Il en va d'un apport spécifique, culturel – mais aussi politique et social – qui s'exprime dans les revues comme *Crisis*, fondée en 1910, *The Negro World*, en 1916, *The New Negro*, en 1918, dans les magazines artistiques et littéraires comme *Fire !*, fondé en 1926, et *Harlem*, fondé en 1928. Les débats sur l'appartenance afro-américaine et la notion de « conscience noire », trouvent également une importance capitale au sein des associations de défense des droits civiques comme *National Association for the Advancement of*

Coloured People. Ces questions sont interrogées par les penseurs politiques et les leaders charismatiques comme William Edward Burghart Du Bois, docteur de Harvard qui réhabilite historiquement le passé africain et organise en 1919 à Paris le Premier Congrès Panafricain, Marcus Garvey, le père du « sionisme noir » qui ouvre à Harlem en 1919 le *Liberty Hall* où il prône le retour des Noirs de la diaspora (le « Babylone ») en Afrique (le « Sion », leur mère-patrie), James Weldon Johnson, un des premiers professeurs noirs de l'Université de New York et auteur de *The Book of American Negro Poetry* (1922), Alain Locke, philosophe et auteur de l'anthologie-manifeste *The New Negro* (1925) qui fera une série de conférences en Haïti en 1943, et Zora Neale Hurston, première écrivaine noire qui a étudié et commenté les religions afro-chrétiennes du Brésil et d'Haïti (Blaise N'Djehoya 2008 : 50–53 ; Michel Le Bris 2008 : 103–105).

En ce sens, le bouillonnement culturel de Harlem qu'on appellera *Harlem Renaissance* (la « Renaissance de Harlem »), son effervescence créatrice dans laquelle se sont reconnus les écrivains et artistes d'Europe et d'Amérique, aura certainement une portée universelle. Et c'est dans ce climat de renaissance culturelle qu'artistes et écrivains noirs de Harlem envisagent de se rendre en France, exactement comme le feront pendant ces *roaring twenties* leur confrères blancs de la *lost generation* comme Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Dorothy Parker et Gertrude Stein, mais aussi John Dos Passos, John Steinbeck ou William Faulkner, puis, un peu plus tard, Hart Crane et Paul Bowles, admirateur de Duke Ellington, et Sylvia Beach, la propriétaire de Shakespeare & Company, la fameuse librairie anglophone du Quartier Latin. Il ne faut pas perdre de vue le fait qu'aux États-Unis, ce sont les années de la crise économique, de la Prohibition, les années des émeutes raciales et de la Ku Klux Klan.

Si, malgré cela, Harlem est un endroit où l'on s'amuse, où ses cabarets, ses music-hall et ses boîtes de jazz ne désemplissent pas, Paris, lui, sera une fête qui donnera à tous ces transfuges une sensation de liberté sans bornes. Non seulement parce que les nuits folles du Cotton Club ses danses, ses rythmes, vont trouver leur prolongement dans les folles nuits à Montparnasse ou à la butte de Montmartre avec le déferlement des bals nègres, là où danse et chante la belle Brick Top, puis, dès 1925, avec la fameuse « La Revue Nègre » au Théâtre de Champs-Élysées où se trémousse Josephine Baker, la danseuse au pagne de bananes, accompagnée du saxo stridant de Sidney Bechet –, mais également parce que la France est idéalisée par les Noirs américains comme pays libre du racisme et du ségrégationnisme. La plupart de poètes et de romanciers noirs de Harlem (dont les francophiles Claude McKay, Langston Hughes et Countee Cullen) feront à un moment donné un séjour dans cette France libérale, sans être particulièrement inquiétés par le fait qu'ils arrivent dans un empire colonial. Paris accueillera des dizaines d'artistes qui participent à la Renaissance de Harlem : des chanteurs d'opéra (comme Paul Robeson et Roland Hayes), des peintres (comme Henry Ossawa Tanner et Palmer Hayden), des femmes sculpteurs à commencer par Meta Warrick Fuller, une des dernières élèves de Rodin, Elisabeth Prophet, victime de la ségrégation raciale qui s'inscrit à l'École des Beaux-Arts, et Augusta Savage qui va exposer au Salon de Printemps en 1930. Comme le souligne Michel Fabre : « [La France] incarne, plus ou moins inconsciemment, pour les Noirs américains, l'authenticité du projet révolutionnaire européen, affirmant l'égalité et la liberté pour tous, les États-Unis apparaissant, dans ce contexte, comme une forme dégradée et pervertie de l'idéal européen » (Fabre 1985 : 75).

*

La poésie est certainement le lieu où ces affinités s'articulent le mieux. Déjà dans le numéro 2 de la revue martiniquaise *Tropiques* de juillet 1941, dans son « Introduction à la poésie nègre américaine », Aimé Césaire cite le leitmotiv de Langston Hughes « I speak in the name of the black millions » (Césaire 1941 : 37) qu'il reprendra en 1939 dans la première version de son *Cahier d'un retour au pays natal* par la figuration du passage du silence à la parole et une promesse quasi messianique, adressée à tous les « damnés de la terre » : « Et je leur dirai encore : 'Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir' » (Césaire 1983 [1947] : 22).

Il est significatif que pour présenter les poètes de Harlem Renaissance dans *Tropiques*, Césaire va se servir de ses images antithétiques qu'il a privilégiées deux ans plus tôt dans son *Cahier d'un retour au pays natal*: le silence, la prosternation et l'aliénation – « au bout du petit matin, cette ville plate – étalée/ et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri » (Césaire 1983 [1947] : 9) – *versus* l'érection, la verticalité, la lucidité et prise de parole : « Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent, ma petite main maintenant dans son poing énorme et la force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit et l'audience comme une guêpe apocalyptique. » (Césaire 1983 [1947] : 57). Or il est frappant de constater qu'en parlant dans son essai de la poésie de la Harlem Renaissance, Césaire met en images une dialectique similaire :

La noire cour de miracles est debout. Tout ce qu'il y avait de souffrante humanité dans les slums de Harlem, dans les champs de maïs du Maryland, dans les plantations de coton des Caroline. Et ils défilent, hommes, femmes, enfants, pêle-mêle, et s'enroule autour des chevilles la poussière têtue de la misère et de la faim [...] Peuple que ronge une misère, mais qui ruisselle de rire clair comme le soleil, de chansons chaudes comme la chair, de danses rouges comme le sang...

Peuple debout. Peuple de misère. Peuple de tous les merveilleux aussi. Comme ce peuple fait de toutes choses, ce Dieu, c'est avec voracité qu'il s'en empare. Il sait qu'il viendra un jour, et c'est, dans l'attente du "coming of the Lord", la plus étonnante quête divine qui soit. Point de place ici pour le calme, la sérénité, une sorte d'angélisme qui semble le propre de l'Europe. Ici c'est la frénésie qui mène à Dieu, c'est l'ancestral et fondamental paganisme du nègre qui l'embrasse (Césaire 1941 : 38-39).

Ces propos où Césaire veut assumer son rôle d'éveilleur de consciences renvoient aux traits les plus saillants de la « poésie nègre » de Harlem : l'entrelacement du cafard et de la joie, de l'espoir et du désespoir. Le poète parle avec insistance de la dignité des laissés-pour-compte et son empathie pour « le peuple de misère » est pleine d'accents métaphysiques et spirituels.

Dans son poème « Me revoici Harlem », Jean-Fernand Brière, poète « indigéniste » haïtien découvre, après son confrère, le romancier et poète Jacques Roumain, la poésie de Langston Hughes et de Countee Cullen, perçoit dans ce même mélange, un héritage culturel commun :

Me revoici, Harlem. Ce Drapeau, c'est le tien,
 Car le pacte d'orgueil, de gloire et de souffrance,
 Nous l'avons contracté pour hier et demain :
 Je déchire aujourd'hui les suaires de souffrance [...]
 Nous avons désappris le dialecte africain,
 Tu chantes en anglais mon rêve et ma souffrance,
 Au rythme de tes blues dansent mes vieux chagrins
 Et je dis ton angoisse en la langue de France [...] (Brière in : Senghor 2015 : 123).

Dans un autre poème de Brière, « Black Soul », ces aspects contradictoires, là où la joie de vivre se confond avec la douleur, se trouvent exaltés en tant que marques essentielles de toute la culture noire :

Je vous ai rencontré dans les ascenseurs
 à Paris
 Vous vous disiez du Sénégal ou des Antilles,
 Et les mers traversées écumaient à vos dents [...]
 A la Boule-Blanche
 ou sous les couleurs de Montmartre,
 votre voix,
 votre souffle,
 tout votre être suintait la joie.
 Vous étiez la musique et vous étiez la danse,
 mais persistait au commissures de vos lèvres,
 se déployait aux contorsions de votre corps
 le serpent noir de la douleur (Brière in : Senghor 2015 : 124–125).

Or, ce besoin quasi compulsif d'identification, de l'affirmation d'une identité noire « transcontinentale », ne doit pas occulter les différences entre les poètes afro-américains et afro-caribéens francophones. La poésie de Harlem, son lyrisme, est une poésie d'émancipation qui proclame sur un mode sublimé la revalorisation de l'identité héritée du passé africain comme constitutive du « nouveau Noir », celui qui accède à l'égalité. En ce sens, il s'agit d'une poésie de participation qui revendique le passé esclavagiste comme partie intégrante de l'héritage culturel américain. Le poème de Claude Mc Kay, « I too (Moi aussi) » est un des meilleurs exemples de cette aspiration à l'idéal d'égalité, unifiant le monde blanc et noir :

<p>I too, sing Amerca I am the darker brother, They send my to eat in the kitchen When company comes, But I laugh, An' eat well And grow strong. Tomorrow, I'll sit at table When company comes, Nobody'll dare Say to me, « Eat in the kitchen »,</p>	<p>Moi aussi, je chante l'Amérique. Je suis le frère noir. On m'envoie manger à la cuisine Quant il vient du monde Mais j'en ris, Et mange bien, Et devient fort Demain, Je m'assoierai à table Quand il viendra du monde. Personne alors N'osera me dire « Va manger à la cuisine ».</p>
--	---

Then.	Au surplus,
Bisides,	Ils verront combien beau je suis,
The'll see how beautiful I am	Ils en seront pris de honte, –
And be ashamed, –	
I, too, am America.	Moi, aussi, je suis l'Amérique (Langston Hughes 1992 : 166).

La poésie franco-caribéenne, elle, va plutôt jouer sur l'opposition du monde blanc et noir. Le contexte colonial y est pour beaucoup. Dans le premier recueil de poèmes de Léon-Gontran Damas, *Pigments*, de 1937, la négritude se décline sur un mode protestataire. Le rejet des stéréotypes du noir, éternel amuseur, éternel serviteur, corvéable à merci, s'accompagne ici d'un cri où la plainte se mêle à la colère :

Bientôt
 Je n'aurai pas que dansé
 bientôt
 Je n'aurai pas que chanté
 bientôt
 je n'aurai pas que frotté
 bientôt
 je n'aurai pas que trempé
 bientôt
 je n'aurai pas que dansé
 chanté
 frotté
 trempé
 frotté
 chanté
 dansé

Bientôt (Damas 1972 : 55).

Tout est surdéterminé ici, on le voit, par l'investissement musical, le rythme, le tempo, la syncope. D'où, la répétition obsédante de segments, d'un mot, d'un son, le découpage en vers très brefs dont la fin tombe brusquement pour être reprise, tout comme la conscience d'asservissement sonne à la fin comme une menace.

D'où vient cette colère du poète, cette prosodie éruptive? Damas est né dans une famille des fonctionnaires mulâtres de Cayenne, famille très « blanchie », très « civilisée », entièrement assimilée à la culture métropolitaine, et voulant effacer tout atavisme africain, toute filiation avec la face noire, refoulée, de son identité. La poésie de Damas traduit son expérience personnelle; elle porte les marques de sa révolte contre les valeurs familiales, celle de la bourgeoisie de couleur, « blanchie » psychologiquement que Frantz Fanon décrira dans *Peau noire, masque blancs* en 1952. Dans le célèbre poème « Hoquet », Damas va jusqu'à pasticher et réfuter en même temps la parole de sa mère pour revendiquer le banjo comme emblème de la musique « nègre » et de la culture populaire :

Désastre
 parlez-moi du désastre
 parlez m'en
 Ma mère voulant d'un fils très do

très ré
très mi
très fa
très sol
très la
très si
très do
ré-mi-fa
sol-la-si
do
Il m'est revenu que vous n'étiez encore pas
À votre leçon de vi-o-lon
Un banjo
Vous dites un banjo
Comment dites-vous
Un banjo
vous dites bien
un banjo
Non monsieur
Vous saurez qu'on ne souffre chez nous
ni ban
ni jo
ni gui
ni tare
les *mulâtres* ne font pas ça
laissez donc ça aux *nègres* (*Ibid* : 37–38, en italiques dans le texte).

Cette poétique où la transgression repose tout entière sur la soumission feinte correspond parfaitement à la stratégie postcoloniale qui consiste à inscrire de l'ambiguïté au sein du discours autoritaire, à créer une double articulation, en s'appropriant le discours de l'Autre pour viser le pouvoir et mettre à nu le « masque blanc ». Il s'agit de jouer du mimétisme colonial, de cette indétermination, de ce « presque le même, mais pas tout à fait » (*not quite*) dont parle Homi K. Bhabha en l'appelant « site hybride de négociations culturelles » (Bhabha 2007 : 147–149).

Or, les aspects rythmiques chez Damas, son goût de l'improvisation, ne se limitent pas uniquement à une théâtralisation du langage, à une exubérance verbale en vue d'exalter la violence de la négritude. Damas a vécu aussi l'exil parisien, sa poésie renvoie à sa condition misérable d'étudiant de couleur qui vit d'expédients, exerce mille petits métiers ; elle est ancrée aussi dans le Paris des boîtes de jazz, dans les flâneries nocturnes. Le lyrisme de Damas traduit le mal de vivre du jeune homosexuel noir, transfuge dans une société bourgeoise et bien-pensante. D'où son amertume et ses bouffées de colère et de violence, tantôt écorchée, à flair de peau, tantôt comprimée.

La vie du Noir dans la ville blanche, le déracinement, l'exil rapproche Damas de Claude Mc Kay (Gyssels 2008–2009 : 219–227). Dans la poésie de Mc Kay, on retrouve les échos du blues, de toute une tradition musicale née de l'esclavage qui prend racine dans les *slave narratives* ou dans les chants collectifs des *field hollers*, les travailleurs agricoles des champs de cotons du Mississippi, et dans la danse et le folklore du *deep south*. On y retrouve aussi des échos des cantiques des églises noires et des congrégations, leurs manières de réciter la Bible, de psalmodier l'histoire des Noirs dans les textes

appelés les *spirituals* qui vont voyager de la Louisiane (la Nouvelle-Orléans) vers les villes du Nord (Chicago et New York) pour trouver des modulations spécifiques dans le brassage du gospel et des chants protestants anglo-saxons et des marches syncopées au banjo, originaires du Missouri qui sont les précurseurs du ragtime (Schuller 1986 : 139–140 ; Goffin, 1946 : 15–25). Cette tonalité de la complainte caractéristique du blues, on l'entend dans le poème « Deep South » de Mc Kay. Jamaïcain d'origine, se trouvant à Harlem, le poète noie son amertume dans son passé créole :

Joie truquée des filles noires
des filles jaunes
dans les cabarets noirs
de Harlem
cherchant au fond d'un whisky brun
d'un whisky or
le visage oublié
d'un garçon brun
d'un garçon jaune
de Bâton Rouge ou de Natchez (McKay, Deep South, in : Gyssels 2008–2009 : 221).

Damas, poète du jazz et de la négritude, est peut-être au plus près de Mc Kay dans ses figures de l'aliénation, du cul-de-sac, de la solitude, du profond malaise de l'artiste incompris qui trouve refuge dans l'alcool. Mais au-delà des images, la parenté entre les deux poètes tient surtout dans l'esthétique du blues où les effets de blues sont obtenus grâce à un lyrisme rentré et des figures rythmiques répétées, les fameuses *blue-notes* ou les *riffs*, c'est-à-dire les reprises du même motif en vue de son déplacement, de son inversion pour créer une dissonance dans le même (Zoppi 2014 : 99–113). On retrouve cette syntaxe particulière dont la musicalité exprime une ironie amère dans un petit poème parisien de Damas, « Névralgie », publié dans *Pigments* (1939), poème qui annonce le titre éponyme de son second recueil de poésie :

Névralgie d'un robinet qui coule
emplit le broc de ma concierge
qu'un arc-en-ciel aspire

Fermez la névralgie du robinet qui coule
emplit le broc de ma concierge
Qu'un arc-en-ciel aspire
 Enlevez du robinet qui coule
 le broc de ma concierge
 qu'un arc-en-ciel aspire

Ou coupez de la main jusqu'au coude
l'arc-en-ciel qui aspire
le broc de ma concierge
qu'emplit la névralgie
d'un robinet qui coule (Damas 1972 : 21).

La poésie de Harlem Renaissance a débordé les frontières des États-Unis et a dépassé son époque. En France, après la Seconde Guerre, grâce à des passeurs culturels comme le couple Sartre-Beauvoir, Camus et Boris Vian, elle a facilité la propulsion dans son champ littéraire, des romanciers noirs, tels que James Baldwin, Ralph Ellison, Richard Wright et Chester Himes. Claude Mc Kay, qui a couru le monde, de Londres à Moscou, de Berlin à Paris, de la Côte d'Azur à la Catalogne, est devenu un exemple de la dignité et de la résistance à l'oppression après que Winston Churchill aura cité son poème, « If We Must Die » dans son célèbre discours historique, exhortant les Britanniques à s'opposer de toutes leurs forces à l'invasion hitlérienne : « If we must die, oh let us nobly die / So that our precious blood may not be shed / In vain » – « Si nous devons mourir, – oh que ce soit dignement / Que notre sang précieux ne soit pas versé/En vain » (Mc Kay : 2017).

La poésie de la négritude, quant à elle, et surtout celle de Césaire, a été inspiratrice de la poésie engagée au Québec dans les années 1960 et 1970, époque de l'affirmation politique et identitaire des « Nègres Blancs d'Amérique », pour reprendre le titre de l'essai de Pierre Vallières de 1968. On en retrouve des résonances dans *l'Afficheur hurle* (1965) de Paul Chamberland, dans *l'Homme rapaillé* (1970) de Gaston Miron ou encore dans le célèbre poème-manifeste « Speak White » (1968) de Michèle Lalonde (Selao 2011 : 99–114). Enfin, il faut signaler que la démarche commune à l'improvisation poétique et au jazz, qui a tant inspiré les poètes *Harlem Renaissance*, a pu se métisser pour favoriser aujourd'hui l'irruption de nouvelles formes subversives de l'art urbain, comme le hip hop et le rap, la musique déclamatoire des exclus qui s'impose aujourd'hui dans nos cités, tout comme le slam, qui réhabilite les jeux sonores et les rimes, fidèle en cela aux pratiques vocales traditionnelles en Afrique.

BIBLIOGRAPHIE

- BHABHA Homi K., 2007, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris : Payot.
- BERTHET Dominique, 2008, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amériques, Océanie*, Paris : HC Éditions.
- BLACHÈRE Jean-Claude, 1981, *Le modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Appolinaire-Cendrars-Tzara*, Dakar–Abidjan–Lomé : Nouvelles éditions africaines.
- CÉSAIRE Aimé, 1935, Conscience raciale et révolution sociale, *Étudiant noir* 3 (mai–juin) : 1–2.
- CÉSAIRE Aimé, 1941, Introduction à la poésie nègre américaine, *Tropiques* 2 (juillet), (in :) *Tropiques* 1941–1945, 36: 42 (collection complète, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1978).
- CÉSAIRE Aimé, 1983 [1947], *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence africaine.
- DAMAS Léon-Gontran, 1972, *Bientôt*, (in :) *Pigments/Névralgies*, Paris : Présence africaine.
- FABRE Michel, 1985, *La Rive Noire. De Harlem à la Seine*, Paris : Lieu Commun.
- GOFFIN Robert, 1946, *La Nouvelle-Orléans, capitale du jazz*, New York : Éditions de la Maison française.
- GYSSLS Kathleen, 2008–2009, Damas, McKey et les 'démons blancs', (in :) Harlem Heritage. Mémoire et renaissance, *Rienvenue Continents*, numéro hors série : 219–227.
- HUGHES Langston, 1992, *I too / Moi aussi, La Revue du Monde Noir / The Review of The Black Word 1931–1932 (collection complète)*, Paris : Jean-Michel Place.
- KESTELOT Lilyan, 1963, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles.

- LE BRIS Michel, 2008, Ces moments où quelque chose vient, (in :) Harlem Heritage. Mémoire et Renaissance, *Riveneuve Continents*, numéro hors série : 97–108.
- LÉRO Étienne, 1932, Misère d'une poésie, *Légitime défense* 1, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k326310/f6.image.r=1%C3%A9gitime%20defense.langFR> (consulté le 28 avril 2017).
- MC KAY Claude, *If We Must Die*, trad. en français de Jean-Pierre Balpe, <http://jenevoispaslerapoport.blogspot.com/2012/07/if-we-must-die-claude-mckay.html> (consulté le 4 mai 2017).
- N'DJEHOYA Blaise, 2008–2009, La Nègro Renaissance est le Grand Salut, (in :) Harlem Heritage. Mémoire et Renaissance, *Riveneuve Continents*, numéro hors série : 47–53.
- SARTRE Jean-Paul, 2016 [1948], Orphée noir, (in :) Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris : PUF, XL–XLI.
- SELAO Ching, 2011, Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland, *Voix et images*, vol. XXXVI, n° (3) 108 : 99–114.
- SENGHOR Léopold Sédar, 1939, Ce que l'homme noir apporte, (in :) *L'Homme de couleur*, S.E. Le Cardinal Verdier (éd), Paris : Plon, 297–300.
- SENGHOR Léopold Sédar, 2015 [1948], *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, PUF.
- SCHULLER Gunther, 1986, *Early Jazz, Its Roots and Musical Development*, London : Oxford University Press.
- ZOPPI Isabella Maria, 2014, Deux langues, deux voix, un texte : Damas lit Langston Hughes, (in :) *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, Antonella Emina (éd.), Paris : CNRS éditions : 99–113.