

Études littéraires africaines

Trouble(s) de l'identité : Countee Cullen et le choix des formes poétiques dans la Renaissance de Harlem

Frédéric Sylvanise



Number 50, 2020

Formes fixes et identités noires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076034ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076034ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sylvanise, F. (2020). Trouble(s) de l'identité : Countee Cullen et le choix des formes poétiques dans la Renaissance de Harlem. *Études littéraires africaines*, (50), 109–124. <https://doi.org/10.7202/1076034ar>

Article abstract

The poetry of Countee Cullen (1903-1946) – the most conservative poet of the Harlem Renaissance – constantly reveals a gap between a militant concern for the « black cause » and a deliberate use of 19th-century British poetic forms and language. Even if he is concerned with the fate of « his » people, Cullen refuses to be considered a « black » poet and chooses an idiom and formal frameworks far removed from those defended by the advocates of a nationalization of American culture at the same period. There is thus no claim to identity on his part and therefore no claim to an African-American form as such, even if his concerns are overwhelmingly racial. This paradox estranged him the majority of black readers.

TROUBLE(S) DE L'IDENTITÉ : COUNTÉE CULLEN ET LE CHOIX DES FORMES POÉTIQUES DANS LA RENAISSANCE DE HARLEM

Résumé

La poésie de Countee Cullen (1903-1946) – le poète le plus conservateur de la Renaissance de Harlem – révèle constamment un écart entre une préoccupation militante pour la « cause noire » et un usage revendiqué des formes et du langage poétiques britanniques du XIX^e siècle. Même s'il se préoccupe du sort de « son » peuple, Cullen refuse d'être considéré comme un poète « noir » et choisit un idiome et des cadres formels très éloignés de ceux qui sont défendus par les partisans d'une nationalisation de la culture américaine à la même époque. Il n'y a donc aucune revendication identitaire chez lui et dès lors aucune revendication d'une forme afro-américaine en tant que telle, même si ses préoccupations sont essentiellement raciales. Ce paradoxe l'a éloigné de la majorité des lecteurs noirs.

Mots-clés : Countee Cullen – Renaissance de Harlem – identité raciale – poésie africaine-américaine – dialecte africain-américain – langue poétique.

Abstract

The poetry of Countee Cullen (1903-1946) – the most conservative poet of the Harlem Renaissance – constantly reveals a gap between a militant concern for the « black cause » and a deliberate use of 19th-century British poetic forms and language. Even if he is concerned with the fate of « his » people, Cullen refuses to be considered a « black » poet and chooses an idiom and formal frameworks far removed from those defended by the advocates of a nationalization of American culture at the same period. There is thus no claim to identity on his part and therefore no claim to an African-American form as such, even if his concerns are overwhelmingly racial. This paradox estranged him the majority of black readers.

Keywords : Countee Cullen – Harlem Renaissance – racial identity – African American poetry – African-American dialect – poetic language.

Countee Cullen (1903-1946) est resté comme le poète le plus conservateur¹ et le moins scandaleux de la Renaissance de Harlem. Honoré pour son premier grand recueil (*Color* de 1925) du titre de « *poet laureate* », il se démarque d'un Claude McKay (1889-1948), poète jamaïcain adepte comme lui de formes poétiques classiques mais au discours anti-bourgeois assumé (plus sensible encore dans son œuvre en prose), et surtout d'un Langston Hughes (1902-1967) pour des raisons qui tiennent au choix non seulement d'une forme poétique mais aussi de la langue (pour simplifier, entre langue britannique ou langue américaine²). La poésie de Cullen révèle sans cesse une forme d'écartèlement entre souci militant pour la « cause » noire (sa capacité d'indignation devant les injustices faites aux Noirs) et choix assumé de formes poétiques et d'une langue européenne. Cullen, qui appartient au camp des « assimilationnistes » de la Renaissance de Harlem, refuse d'être considéré comme un poète noir, ce qui ne l'empêche pas d'être sensible au sort de « son » peuple mais lui fait préférer un idiome et des canevas formels très éloignés de ceux qui sont défendus avec une ardeur inédite depuis le début du XX^e siècle par les partisans d'une nationalisation de la culture américaine³. En caricaturant un peu, Cullen n'admet pas l'étiquette du poète noir mais coule un discours parfois virulent dirigé contre le racisme subi par les Noirs dans un moule hérité directement du premier XIX^e siècle britannique. Pour le dire autrement encore : il n'y a pas chez lui de revendication identitaire ni donc de choix d'une forme africaine-américaine à proprement parler, même si ses préoccupations sont très majoritairement raciales⁴.

¹ Gerald Early emploie le terme « *bourgeois* » à plusieurs reprises dans son introduction à l'anthologie poétique de Cullen qu'il a lui-même éditée – EARLY (Gerald), ed., *My Soul's High Song : the Collected Writings of Countee Cullen, Voice of the Harlem Renaissance*. New York : Doubleday, 1991, XIV-618 p. ; p. 3-73.

² Nous avons abordé cette question en détail dans : SYLVANISE (Frédéric), « Countee Cullen ou l'illusion d'une langue poétique universelle » [texte de présentation de « "Avant-propos" à *Caroling Dusk* : an Anthology of Verse by Negro Poets (1927) » de Countee Cullen. Traduit par Frédéric Sylvanise], in : RAYNAUD (Claudine), dir., *La Renaissance de Harlem et l'art nègre*. Paris : Michel Houdiard éditeur, coll. Essais sur l'art, vol. 6, 2013, 197 p. ; p. 51-68.

³ Voir : HUTCHINSON (George), *The Harlem Renaissance in Black and White*. Cambridge (MA) ; London : The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, XII-541 p., notamment les parties consacrées aux essais de H.L. Mencken, Waldo Frank ou Van Wyck Brooks, qui préfigurent les questionnements de la Renaissance de Harlem.

⁴ Sur la notion de race et son emploi en français selon les contextes culturels, voir : FANON (Frantz), *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952, 237 p. ; ROCCHI (Jean-Paul), « La dés-écriture de l'identité : race, sexualité et littérature africaine américaine », in : ELBAZ (Gilbert), dir., *À la recherche d'identités sexuelles*. Paris : Le Manuscrit, 2019, 269 p. ; p. 10-11 ; GORDON (Lewis R.), *What Fanon Said : a Philosophical Introduction to His Life and Thought*. New York : Fordham University Press, coll. Just ideas, 2015, XIX-191 p. ; p. 85-86 ; VARET (Gilbert), *Racisme et philosophie : essai sur une limite de la pensée*. Paris : Denoël ; Gonthier, coll. Grand format Médiations, 1973, 491 p. ; SCHAUB (Jean-Frédéric), *Pour une histoire poli-*

Le refus d'une poésie raciale

Countee Cullen est laconique lorsqu'il évoque son programme esthétique. Dans un entretien accordé à Winifred Rothermel en 1928, il dit concevoir la bonne poésie comme « *a lofty thought beautifully expressed [that] awakens a responsive chord in the human heart. Poetry should not be too intellectual. It should deal more [...] with the emotions* »⁵. L'essentiel de ses idées sur la question tient toutefois dans la préface de *Caroling Dusk: an Anthology of Verse by Negro Poets* publiée en 1927 à son initiative. Il y réfute l'idée d'une poésie raciale, qu'il trouve absurde, préférant souligner la diversité des écrits des poètes africains-américains :

*I have called this collection an anthology of verse by Negro poets rather than an anthology of Negro verse [...]. Negro poetry, it seems to me, in the sense that we speak of Russian, French, or Chinese poetry, must emanate from some country other than this in some language other than our own. Moreover, the outbursts of the ebony muse into some definite mold to which all poetry by Negroes will conform seems altogether futile and aside from the facts*⁶.

Cette pétition de principe, qui nie tout lien entre identité raciale et forme poétique, est confirmée par les choix effectués dans son anthologie : s'agissant des poèmes de Langston Hughes, Cullen élimine les plus audacieux formellement, notamment ses *blues*, qui contribuent pourtant largement à faire sa réputation dans la Renaissance de Harlem.

tique de la race. Paris : Seuil, coll. La librairie du XXI^e siècle, 2015, 313 p. ; GIRAUD (Michel), *Races et classes à la Martinique : les relations sociales entre enfants de différentes couleurs à l'école*. Paris : Anthropos, 1979, 341 p. ; NDIAYE (Pap), *La Condition noire : essai sur une minorité française*. Paris : Gallimard, coll. Folio. Actuel, n°140, 2009, 521 p. ; et CÉLESTINE (Audrey), *La Fabrique des identités : l'encadrement politique des minorités caribéennes à Paris et New York*. Paris : Karthala ; Aix-en-Provence : Sciences Po Aix, coll. Questions transnationales, 2018, 275 p.-[16] p. de pl.

⁵ SHUCARD (Alan R.), *Countee Cullen*. Boston (MA) : Twayne Publishers, Twayne's United States authors series, n°470, 1984, 145 p., p. 93, citant : ROTHERMEL (Winifred), « Countee Cullen Sees Future for the Race », *St. Louis Argus*, February 3, 1928, n.p. : « une pensée noble magnifiquement exprimée [qui] fait vibrer une corde sensible dans le cœur humain. La poésie ne devrait pas être trop intellectuelle. Elle devrait s'occuper davantage [...] des émotions » – Sauf indication contraire, toutes les traductions sont celles de l'auteur de l'article.

⁶ CULLEN (Countee), *Caroling Dusk: an Anthology of Verse by Negro Poets*. New York : Harper & Row, 1927, XXII-237 p. ; p. XI : « Foreword » (désormais abrégé en CD) : « J'ai appelé ce recueil une anthologie poétique d'auteurs noirs plutôt qu'une anthologie de poésie noire [...]. La poésie noire, me semble-t-il, dans le sens où nous parlons de poésie russe, française ou chinoise, doit émaner d'un pays autre que celui-ci dans une langue autre que la nôtre. De plus, l'idée de fulgurances de la muse d'ébène à l'intérieur d'un cadre précis auquel toute poésie écrite par des noirs devrait se conformer semble à la fois futile et coupée de la réalité ».

Quand il évoque la langue qui, ne serait-ce que parce qu'elle a des implications importantes sur la prosodie, fait partie intégrante de la forme, Cullen la dés-essentialise absolument :

As heretical as it may sound, there is the probability that Negro poets, dependent as they are on the English language, may have more to gain from the rich background of English and American poetry than from any nebulous atavistic yearnings toward an African inheritance ⁷.

Ce qu'il faut lire entre les lignes, c'est une opposition entre l'anglais standard et le dialecte, renvoyé ici de manière condescendante à une certaine idée de l'Afrique. Quant aux contours de la poésie britannique ou américaine, toute riche qu'elle soit, ils demeurent bien vagues. Le poète noir américain – et non pas africain-américain –, nous dit Cullen, doit écrire dans un anglais standard qui le rattache à une tradition de Belles Lettres, c'est-à-dire se détourner des ressources folkloriques. Là où Hughes et Sterling Brown (1901-1989) puisent abondamment à cette source au cours de la même période, Cullen rejette le dialecte dans la suite de son introduction :

the day of dialect as far as Negro poets are concerned is in the decline [...] certain sociological considerations and the natural limitations of dialect for poetic expression militate against its use even as a tour de force. In a day when artificiality is so vigorously condemned, the Negro poet would be foolish indeed to turn to dialect ⁸.

L'emploi du terme « *dialect* » est problématique ici. Il semble en effet désigner le dialecte traditionnel et ainsi exclure les travaux pourtant très contemporains (en rien des tours de force) menés par Hughes et Brown sur une manière de parler qui n'en est pas très éloignée. En outre, Cullen reste vague sur ce qu'il entend par « *certain sociological considerations* » et « *natural limitations of dialect* », ne recourant pas à une analyse poétique du dialecte, qui semble être la marque d'une infériorité. En le rejetant, il écarte l'idée d'une identité raciale : « *he wishes any merit that may be in his work to flow from it solely as the expression of a poet – with no racial consideration to bolster it up* » ⁹.

⁷ « Foreword », *art. cit.*, p. XI : « Aussi hérétique que cela puisse paraître, il est probable que les poètes noirs, dans la mesure où ils sont tributaires de la langue anglaise, aient plus à gagner en puisant dans les richesses de la poésie anglo-américaine que dans n'importe quelle nébuleuse aspiration atavique à un héritage africain ».

⁸ « Foreword », *art. cit.*, p. XII : « L'heure du dialecte aura bientôt sonné pour les poètes noirs [...]. Les limites naturelles du dialecte pour l'expression poétique, ainsi que certaines considérations sociologiques militent contre son utilisation, même comme un tour de force. À une époque où l'artificialité est si vigoureusement condamnée, le poète noir serait vraiment stupide de se tourner vers le dialecte ».

⁹ *CD*, p. 178 : « Il souhaite que tout le mérite potentiel de son œuvre revienne à la seule expression du poète, sans aucune considération raciale pour l'étayer ». Cette citation est tirée de la notule que Cullen consacre à ses propres poèmes dans le corps de l'anthologie elle-même et non plus dans la préface.

Cette négation insistante de la dimension identitaire de la langue poétique se double chez Cullen d'une adhésion totale aux genres poétiques hérités de la tradition romantique britannique.

Des formes poétiques d'emprunt

Lorsqu'il aborde la question du genre poétique, Cullen n'est guère prolix non plus. Tout juste précise-t-il, dans la notule qui accompagne ses poèmes de *Caroling Dusk* la même année : « *As a poet, he is a rank conservative, loving the measured line and the skillful rhyme* »¹⁰. Tout autant que chez McKay, le contraste entre propos politique et classicisme formel est donc frappant ; plutôt qu'une contradiction, Kenny Williams y voit

*the merger of the poetic protest movement with the lyric tradition [...] through the use of old, established forms Cullen was able to give voice to the strivings and aspirations, the hopes and the fears of the « New Negro. » [...] an artistic form and a technique devoted to protest are not mutually exclusive*¹¹.

En revanche, certains critiques ont vu dans le peu d'innovation formelle de Cullen un défaut rédhibitoire, qui l'empêche de développer un langage personnel et en fait un poète démodé. En 1947, quatre ans après sa mort, Harvey Curtis Webster dresse un bilan négatif de son parcours :

*Cullen was singularly unaware of what was going on in the world of poetry. In the age of Pound and Eliot, he tortured syntax and used such words as « aught » and « albeit. » [...] Certainly his failure to study carefully what other poets did is in part responsible for his never developing a style peculiarly his own*¹².

¹⁰ CD, p. 178 : « En tant que poète, c'est un conservateur, qui aime la métrique et la rime habile ».

¹¹ WILLIAMS (Kenny J.), *They Also Spoke : an Essay on Negro Literature in America (1787-1930)*. Nashville (TN) : Townsend Press, 1970, XIV-319 p. ; p. 265 : « La fusion de la poésie contestataire et de la tradition lyrique [...]. Grâce à l'utilisation de formes anciennes et établies, Cullen a pu donner une voix aux efforts et aux aspirations, aux espoirs et aux craintes du "Nouveau Noir". [...] Une forme artistique et une technique dédiée à la contestation ne s'excluent pas mutuellement ».

¹² LOMAX (Michael L.), « Countee Cullen : a Key to the Puzzle », in : KRAMER (Victor A.), ed., *The Harlem Renaissance Re-Examined*. New York : AMS Press, 1987, XII-362 p. ; p. 219, citant : WEBSTER (Harvey Curtis), « A Difficult Career », *Poetry*, vol. 70, n°4, July 1947, p. 224 : « Cullen était particulièrement peu au fait de ce qui se passait dans le monde de la poésie. Contemporain de Pound et Eliot, il torturait la syntaxe et employait des mots tels que "aught" et "albeit". [...] Il est certain que le fait qu'il n'ait pas montré un véritable intérêt pour ce que faisaient les autres poètes est une des raisons pour lesquelles il n'a jamais développé un style qui lui soit propre ».

Quel que soit le jugement porté sur la forme poétique chez Cullen, il est clair qu'elle n'est pas pensée comme un outil politique, mais simplement comme un réceptacle. Cullen semble ignorer le degré de subversion inhérent au choix même de la forme poétique, et surtout du vers libre. S'il y a nouveauté chez lui, comme chez McKay, c'est dans le ton protestataire de ses poèmes raciaux, qu'il se défend d'ailleurs de vouloir composer, et non dans une révolution de la forme. En effet, si les deux poètes ont eu abondamment recours au sonnet, abandonné par de nombreux contemporains, ils ne lui ont pas fondamentalement fait violence. Cullen s'est donc admirablement fondu dans des moules tout prêts, sans les remettre en question. Il a du reste montré une telle aisance dans l'utilisation des techniques poétiques classiques, que sa façon peut être interprétée comme une forme d'érudition, voire de snobisme, comme l'a noté Williams :

Cullen is referred to as a classicist ; he most certainly was knowledgeable about English poetic forms. Copper Sun, for example, contains the ballad stanza, heroic couplets, four-stress couplets, blank verse and Spenserian stanzas ; and he was probably the first American poet to use the rime royal made famous by Chaucer ¹³.

Fidèle à ces choix, Cullen n'écrit en tout et pour tout qu'un seul poème en vers libres au cours de sa carrière ¹⁴. Son œuvre peut se lire comme un hommage au romantisme anglais, dont elle décalque à peu près toutes les facettes formelles. Il faut maintenant montrer précisément dans quelle tradition ses poèmes s'inscrivent, de manière parfois explicite et revendiquée.

Des modèles romantiques clairement identifiés

Cullen, comme Hughes, est un animateur de tout premier plan de la Renaissance de Harlem, en tous les cas son représentant le plus appliqué et le plus « officiel ». Sa carrière, d'une grande brièveté, se résume presque exclusivement à la publication de trois recueils fondamentaux mais inégalement reçus par la critique : *Color* (1925), *Copper Sun* (1927) et *The Black*

¹³ WILLIAMS (K.J.), *They Also Spoke : an Essay on Negro Literature in America (1787-1930)*, op. cit., p. 265 : « Cullen est considéré comme un partisan du classicisme ; il connaissait assurément les formes poétiques anglaises. *Copper Sun*, par exemple, adopte la forme de la ballade, contient des distiques héroïques, des distiques composés en tétramètres, des vers non rimés et des strophes spensériennes ; et il a probablement été le premier poète américain à utiliser la rime royale rendue célèbre par Chaucer ». Sur la question du vers chez Cullen, voir : FERGUSON (Blanche E.), *Countee Cullen and the Negro Renaissance*. New York : Dodd, Mead & Co., 1966, IX-213 p. ; p. 37-51, qui précise que Cullen n'appréciait qu'un petit nombre de poèmes en vers libres contemporains, tels « *Silences* » d'Edgar Lee Masters et « *Pat-terns* » d'Amy Lowell.

¹⁴ Il s'agit du poème intitulé « *To the Swimmer* », publié pour la première fois dans *The Modern School* (n°5, May 1918, p. 142).

Christ and Other Poems (1929)¹⁵. Si le premier suscite des vivats unanimes, les deux suivants, et particulièrement le dernier, sont en revanche accueillis fraîchement par des lecteurs toujours plus déconcertés par le classicisme formel de Cullen, qui finit par lui aliéner le public noir dans sa grande majorité. Quelques poèmes supplémentaires sont publiés en 1935 dans un ouvrage composite intitulé *The Medea and Some Poems*¹⁶, rassemblant une nouvelle version du *Médée* d'Euripide et des sonnets écrits principalement en France au début des années 1930. Une édition posthume de ses meilleurs poèmes voit même le jour en 1947, sous le titre de *On These I Stand*¹⁷, mais après 1929, Cullen ne produit plus de grands poèmes et se tourne vers le roman et la littérature enfantine principalement.

Le lyrisme de Cullen se construit en référence au romantisme britannique, singulièrement à celui de Keats, à qui Cullen se sent éminemment redevable, mais aussi à une tradition romantique américaine incarnée par Edward Arlington Robinson et Edna St. Vincent Millay¹⁸. Dès son premier recueil, Cullen dédie deux poèmes à Keats, semblant ainsi payer sa dette envers son principal inspirateur. Le premier, « *For John Keats, Apostle of Beauty* », souligne dès son titre la religiosité de la figure du poète britannique, saint qu'il faut vénérer :

*Not writ in water, nor in mist,
Sweet lyric throat, thy name ;
Thy singing lips that cold death kissed
Have seared his own with flame*¹⁹.

Le premier vers est une allusion claire à l'épithaphe que Keats avait fait inscrire sur sa propre tombe, sur laquelle Cullen se recueille à l'été 1926 (« *Here lies one whose name was writ in water* »), après avoir visité au préalable²⁰ le mémorial de Shelley, dans le cimetière protestant de Rome. L'expression « *sweet lyric throat* » renvoie au chant inspirateur et éternel du rossignol de l'« *Ode to a Nightingale* », dont Keats semble ici le double humain. En plus de « *writ* », on notera l'emploi archaïque de « *thy* », que l'on trouve également dans les grands sonnets de McKay, lui-même admi-

¹⁵ CULLEN (C.), *Color*. New York : Harper & Brothers, 1925, xviii-128 p. ; Id., *Copper Sun*. New York : Harper & Brothers, 1927, xii-89 p. ; Id., *The Black Christ and Other Poems*. New York : Harper & Brothers, 1929, xiii-110 p.

¹⁶ CULLEN (C.), *The Medea and Some Poems*. New York : Harper and Brothers, 1935, vi-97 p.

¹⁷ CULLEN (C.), *On These I Stand*. New York ; London : Harper and Brothers, 1947, x-197 p. Tous les recueils de Cullen que nous venons de citer sont reproduits partiellement dans : EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit.

¹⁸ Cf. PERRY (Margaret), *A Bio-Bibliography of Countee P. Cullen (1903-1946)*, Master of Science, Washington (D.C.), Graduate School of Arts of the Catholic University of America, June 1959, p. 26-31.

¹⁹ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 118.

²⁰ Cf. FERGUSON (B.E.), *Countee Cullen and the Negro Renaissance*, op. cit., p. 67-76.

rateur de la poésie de Keats. La régularité de la métrique (alternance de tétramètres et de trimètres) et des rimes (*abab*) fait de cet hommage à Keats un poème qui, dans sa forme même, évoque immanquablement le romantisme ²¹.

Le deuxième poème, « *To John Keats, Poet. At Springtime* », adressé à Carl Van Vechten dans le même recueil, est une élégie entièrement écrite en tétramètres et en pentamètres iambiques (alternativement, selon un ordre aléatoire) qui riment selon des schémas divers mais classiques (*abab cddee* ou *aabbccdde* principalement). La dernière strophe, en tétramètres, permet paradoxalement à Cullen de se situer sur l'échiquier de la Renaissance de Harlem sans que son américanité ou la couleur de sa peau apparaissent d'une quelconque manière :

*« John Keats is dead, » they say, but I
Who hear your full insistent cry
In bud and blossom, leaf and tree,
Know John Keats still writes poetry.
And while my head is earthward bowed
To read new life sprung from your shroud
Folks seeing me must think it strange
That merely spring should so derange
My mind. They do not know that you,
John Keats, keep revel with me, too ²².*

Cullen ne peut guère être plus reconnaissant envers son modèle. Il est certain, dès le printemps 1924, qu'il écrit du côté des romantiques britanniques, car s'il rend aussi hommage à Paul Laurence Dunbar, à Hazel Hall et à Joseph Conrad dans des tombeaux similaires à ceux qui sont dédiés à Keats ²³, il apparaît clairement que ce dernier occupe pour Cullen la même place que Sandburg et Whitman pour Hughes, à savoir celle d'un modèle indépassable, mais à partir duquel on peut écrire.

Cela étant, « *To John Keats, Poet. At Springtime* », s'il évoque directement Keats, entretient aussi un dialogue avec Edna St. Vincent Millay ²⁴, et particulièrement avec le poème « *God's World* », tiré du recueil de 1913, *Renascence*. Mètre (tétramètre chez Cullen, pentamètre chez Millay) et schéma des rimes (*abab* chez Cullen, *aabb* chez Millay) différent, mais le

²¹ À ce sujet, voir : HUGGINS (Nathan Irvin), *Harlem Renaissance*. New York : Oxford University Press, 1971, XI-343 p. ; p. 207-208. L'analyse de ce poème (et de presque toute l'œuvre poétique de Cullen) confine au mépris : « *It looks like a poem, it sounds like a poem, and it is about what poems are supposed to be about* ».

²² EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 131.

²³ CULLEN (C.), « For Hazel Hall, American Poet », in : *Color*, op. cit., p. 69 ; EARLY (G.), « For Paul Laurence Dunbar » ; « For Joseph Conrad », in : ID., ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 119, 120.

²⁴ C. Cullen consacra son « *undergraduate thesis* » à Millay – cf. EARLY (G.), ed., « Introduction », art. cit., p. 20.

ton et la thématique sont très proches, comme le prouvent ces deux extraits :

*I cannot hold my peace, John Keats,
I am as helpless in the toil
Of spring as any lamb that bleats
To feel the solid earth recoil
Beneath his puny legs [...] ²⁵.*

*O World, I cannot hold thee close enough !
[...]*

*Long have I known a glory in it all,
But never knew I this ;
Here such a passion is
As stretched me apart, – Lord, I do fear
Thou’st made the world too beautiful this year ;
My soul is all but out of me, – let fall
No burning leaf ; prithee, let no bird call ²⁶.*

On trouve la même volonté d’embrasser le monde et de célébrer sa beauté, dans une attitude enthousiaste (au sens premier du terme) et impatiente (voir l’emploi, même dans un sens différent, de l’expression « *I cannot hold* » qui traduit l’urgence du sentiment dans les deux poèmes), caractéristique du début de leur carrière. Il semble que Millay joue un rôle de transmission entre Cullen et Keats, ce qui situe la poésie du premier dans un entre-deux très particulier : ni totalement britannique ni vraiment américaine puisque Cullen ne semble guère influencé par ceux qui ont voulu forger un langage poétique américain à proprement parler.

Le sentiment d’un décalage entre la poésie de Cullen et son contexte historique est confirmé à la lecture d’une autre élégie, qu’il dédie à Shelley et qui s’intitule « *Cor Cordium (written at the Shelley Memorial in Rome)* » :

*Cor Cordium is written there
But the heart of hearts is away ;
They could not fashion any bier
To hold that burning clay.*

*Imprisoned in the flesh, he wrought
Till Death as Prospero,
Pitied the spark that life had caught,
Loosed him, and let him go.*

*Look, a light like a sun-girt flask ;
Listen and hear it sing.
Light and song are what, you ask ?*

²⁵ EARLY (G.), ed., *My Soul’s High Song...*, op. cit., p. 130.

²⁶ MILLAY (Edna St. Vincent), *The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay*. Edited and with an introduction by Nancy Milford. New York : Random House, 2001, 167 p. ; p. 22.

*Ariel off on the wing !*²⁷

Comme dans le poème dédié à Keats, Cullen se réapproprie à l'ouverture l'épithète réelle du tombeau de Shelley, s'inscrivant dans la tradition romantique sur le mode du palimpseste, puisque son écriture recouvre et déborde celle du poète aimé, dont ne subsiste qu'une formule. Mais c'est un même anachronisme qui retient l'attention à la lecture de ces deux poèmes, tous deux imitations des travaux de leurs modèles, qui disent peut-être moins l'admiration pour les poètes du passé que l'enfermement dans leurs discours. L'alternance de vers hexasyllabiques et octosyllabiques, les rimes croisées (*abab*) et l'emploi d'un archaïsme (« *wrought* », au vers 5) situent clairement ce poème dans une filiation romantique qui l'extrait de toute américanité et en fait un simple exercice de style, un académisme. Rien, dans sa forme, ne permet de rattacher cette élégie au XX^e siècle. Autrement dit, Cullen ne montre ici que son « talent » d'imitateur, de disciple autoproclamé de Shelley et de Keats, et s'affirme avant tout comme dépositaire d'une qualité britannique déjà vieille d'un siècle : il fabrique des vers à la Keats ou à la Shelley, se conformant ainsi à un exercice très prisé par ses modèles²⁸.

Pour Cullen, il s'agit donc de se fondre dans la poésie romantique, de manière révérencieuse. La véritable nouveauté de cette poésie-là ne pouvait venir de la forme canevasée qu'elle s'imposait comme cadre, mais de l'irruption violente et ambiguë d'un questionnement sur le fait d'être noir en Amérique, véhiculé principalement au moyen de l'ironie et du sous-entendu. Il n'est par conséquent pas étonnant, comme l'ont remarqué tous les critiques, que les poèmes dits « raciaux » aient été souvent, et de loin, les plus réussis, même si, chez Cullen, il ne suffit pas de dire que l'on est noir pour signifier l'aliénation. Certes, il apparaît clairement que la majorité des poèmes de Cullen semblent désormais très datés en raison de son approche anti-raciale assumée, de son adhésion à un « art pour l'art » dont le sujet s'effacerait derrière l'œuvre, cachant ainsi sa couleur de peau. Mais cette analyse ne vaut guère pour certains poèmes, où le sujet s'inscrit politiquement dans son texte, de manière indéniable mais problématique, car paradoxale.

²⁷ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 163.

²⁸ Voir, entre autres : SHELLEY (Percy Bysshe), *Shelley : a selection by Isabel Quigly*. Harmondsworth : Penguin Books, coll. Penguin Poets, 1956, 320 p. ; p. 45 : « To Wordsworth » ; et KEATS (John), *The Complete Poems*. Édité by J. Barnard. Harmondsworth : Penguin Books, coll. Penguin English Poets, 1986, 730 p. ; p. 39, 50, 229 : « To Lord Byron » ; « To George Felton Mathew » ; « Sonnet to Aubrey George Spencer ».

« Heritage » ou l'inscription de Cullen dans le canon littéraire

Tout comme chez Hughes et McKay, le lyrisme noir de Cullen s'est organisé en partie autour d'un questionnement douloureux et sceptique sur l'origine africaine. Loin d'être un berceau historique ou symbolique comme chez Hughes ou un sujet de fierté comme chez McKay, celle-ci est davantage une nébuleuse dont il y a tout lieu de se méfier. Parmi les poèmes emblématiques de Cullen tirés de son premier recueil *Color*, « Heritage » retient particulièrement l'attention pour la complexité avec laquelle il met en scène ce que l'on pourrait appeler le trouble de l'identité du poète qui, plus qu'aucun autre dans la Renaissance de Harlem, aura incarné la « *double consciousness* » théorisée par son beau-père, W.E.B. DuBois, au début du siècle. Il appartient au canon des lettres américaines, tout en s'inscrivant dans la tradition romantique.

« Heritage » est une interrogation ardue sur la représentation et le statut de l'origine africaine de Cullen, ambiguë en raison d'une double mise à distance, vis-à-vis du primitivisme africain d'une part et du christianisme américain d'autre part. Très régulier formellement, le poème est entièrement écrit en tétramètres rimant selon le schéma *aabbcc*. La première strophe place le questionnement du poète sous le signe de la valeur à donner à l'Afrique : « *What is Africa to me ?* »²⁹.

Cette strophe se résume à deux interrogations successives, dont l'une, en italiques, revient à la fin de la troisième strophe et fait donc fonction de refrain. Ce qui apparaît clairement ici, c'est le doute que le poète semble jeter sur ce qu'il énumère, introduisant un schéma du type ou bien / ou bien qui rend suspectes toutes les propositions. La prolifération des images (« *copper sun or scarlet sea* », vers 2 ; « *jungle star or jungle track* », vers 3 ; « *spicy grove, cinnamon tree* », vers 9) les rend finalement interchangeables, presque indifférentes au poète : il n'y a pas à choisir, puisque tout se vaut dans l'exotisme. L'Afrique de Cullen n'est pas le point de départ réel de l'histoire des Africains-Américains (comme chez Hughes), ni un paradis perdu à retrouver (comme chez McKay), mais le lieu du cliché littéraire. Dans les vers 5 et 6, Cullen mêle une certaine trivialité (la naissance biologique : « *regal black / Women from whose loins I sprang* ») au sacré de la naissance du monde (« *Eden* »), se jouant des catégories pour mieux les mettre à distance. En recyclant des images de carte postale de valeur égale, Cullen signifie qu'il ne croit pas qu'une Afrique ancienne, « *three centuries removed* », puisse devenir le lieu d'un sens possible pour les Noirs d'Amérique.

Dans la seconde strophe, la *persona* de Cullen semble encore davantage se jouer des attributs de l'Afrique en les rendant presque caricaturaux :

²⁹ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, *op. cit.*, p. 104.

*So I lie, who all day long
 Want no sound except the song
 Sung by wild barbaric birds
 Goading massive jungle herds,
 Juggernauts of flesh that pass
 Trampling tall defiant grass [...] ³⁰.*

Les adjectifs « *wild* », « *barbaric* », ou encore « *massive* » apparaissent plus importants que les noms qu'ils déterminent, parce qu'ils cristallisent à eux seuls les caractéristiques de la jungle, de manière outrée. Ce qui intéresse Cullen dans « *Heritage* », ce sont moins les choses que leur représentation. Le poème constitue à ce titre un travail critique, mettant à nu l'ordinaire des représentations primitivistes de l'Afrique (le sauvage, le luxuriant, le spectaculaire), et cherchant à détourner le discours passéiste et idéaliste des panafricanistes ³¹. Le sens à donner au verbe « *to lie* » (qui revient cinq fois dans le poème) est aussi sujet d'ambiguïté : selon qu'on y voit celui de « mentir » ou celui, plus logique, d'« être allongé », l'interprétation du texte diffère ³². Dans le premier cas, l'idée d'un mensonge à soi-même confirmerait le doute de Cullen sur la valeur à donner l'Afrique en 1925 lorsque l'on est noir et américain.

La troisième strophe accentue la distance qui sépare le moi poétique de l'Afrique, dont la représentation, même imaginaire, est impossible :

*Africa ? A book one thumbs
 Listlessly, till slumber comes.
 Unremembered are her bats
 Circling through the night, her cats
 [...] ; no more
 Does the bugle-throated roar
 Cry that monarch claws have leapt
 From the scabbards where they slept ³³.*

Ce qui, jusqu'alors, était mis à distance par un discours caricatural sur une certaine idée de l'Afrique devient explicite grâce à la radicalité des deux premiers vers : Cullen n'assume pas son héritage africain. On ne peut pas se souvenir d'une Afrique que l'on n'a pas connue, dont les créatures du passé (« *bats* » et « *cats* », aux vers 3 et 4 de l'extrait cité) se sont éteintes. Les trois siècles cités dans le refrain (« *One three centuries removed / From the scenes his fathers loved* »), qui séparent la *persona* de Cullen du continent noir, sont un obstacle culturel qu'il ne vaut pas la peine de surmonter. La quatrième strophe introduit dans le poème une réalité américaine, qui contraste avec l'Afrique de légende et finit par la remplacer :

³⁰ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, *op. cit.*, p. 104.

³¹ Au sujet du rapport ambigu de Cullen avec la pensée de Garvey, voir : FERGUSON (B.E.), *Countee Cullen and the Negro Renaissance*, *op. cit.*, p. 33.

³² À ce sujet, voir : EARLY (G.), « Introduction », *art. cit.*, p. 59.

³³ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, *op. cit.*, p. 105.

*So I lie, who find no peace [...]
 From the unremittant beat
 Made by cruel padded feet
 Walking through my body's street.
 Up and down they go, and back,
 Treading out a jungle track.
 So I lie, who never quite
 Safely sleep from rain at night –
 I can never rest at all
 When the rain begins to fall ;
 [...]
 With its primal measures drip
 Through my body, crying « Strip !
 Doff this new exuberance.
 Come and dance the Lover's dance ! »
 In an old remembered way
 Rain works on me night and day ³⁴.*

À la luxuriance exacerbée et fautive de la jungle africaine succède la dureté urbaine de l'Amérique, jungle moderne où la pluie et les pas des piétons ont remplacé les êtres et les éléments sauvages des trois premières strophes. Le glissement progressif de l'Afrique vers l'Amérique incorpore des images fantasmées de la première dans la réalité de la seconde.

La cinquième strophe introduit la question de la croyance religieuse. Le moi poétique semble avoir choisi le camp du christianisme contre celui du paganisme, mais non sans ironie, surtout dans les trois derniers vers :

*Quaint, outlandish heathen gods
 Black men fashion out of rods,
 Clay, and brittle bits of stone,
 In a likeness like their own,
 My conversion came high-priced ;
 I belong to Jesus Christ,
 Preacher of humility ;
 Heathen gods are naught to me ³⁵.*

En mettant dos à dos deux types de croyance et en faisant outrancieusement le choix de la seconde contre la première, le poème semble diriger un réquisitoire ironique contre le paganisme et le polythéisme africains, rejetés du côté de l'archaïsme (« *quaint* », « *outlandish* », « *out of rods, clay, brittle bits of stone* »), alors que le christianisme serait la religion naturelle du Noir américain. Mais la strophe suivante réalise la synthèse entre le christianisme et la spécificité de la minorité noire :

*Father, Son, and Holy Ghost,
 So I make an idle boast ;
 Jesus of the twice-turned cheek,
 [...] in my heart
 Do I play a double part.*

³⁴ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 106.

³⁵ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 106.

*Ever at thy glowing altar
 Must my heart grow sick and falter,
 Wishing He I served were black,
 Thinking then it would not lack
 Precedent of pain to guide it,
 Let who would or might deride it ;
 Surely then this flesh would know
 Yours had borne a kindred woe.
 Lord, I fashion dark gods, too,
 Daring even to give You
 Dark despairing features where,
 Crowned with dark rebellious hair,
 [...]
 Lord, forgive me if my need
 Sometimes shapes a human creed ³⁶.*

Cette strophe est celle d'une sorte de troisième voie entre le retour à un passé africain dénoncé comme illusoire et l'assimilation totale au christianisme blanc. Après une allusion évidente à W.E.B. Du Bois (« *in my heart / Do I play a double part* » renvoie à la « *double consciousness* » du leader noir), le texte dit la tentation du paganisme (vers 15) en même temps que la foi chrétienne (vers 7). La *persona* de Cullen oscille entre deux états aussi insatisfaisants l'un que l'autre : si l'Afrique l'endort, la sainte Trinité ne lui inspire qu'un « *idle boast* ». La théorie du Christ Noir, reprise dans *The Black Christ* quatre ans plus tard, est bien au fond ce vers quoi la spiritualité de Cullen mène toujours : la douleur du peuple noir est aussi une victoire, selon un enseignement directement hérité du méthodisme paternel. La « *human creed* » évoquée à la fin de la strophe est donc cette spiritualité à mi-chemin entre Afrique et Amérique, héritage difficile issu de l'arrachement à un continent aujourd'hui étranger et d'une culture dominante qui impose ses critères et son Dieu blancs.

La dernière strophe maintient l'ambiguïté sur la véritable identité de celui qui parle, déchiré entre deux états contradictoires :

*All day long and all night through,
 One thing only I must do :
 Quench my pride and cool my blood,
 Lest I perish in the flood.
 Lest a hidden ember set
 Timber that I thought was wet
 Burning like the driest flax,
 Melting like the merest wax,
 Lest the grave restore its dead.
 Not yet has my heart or head
 In the least way realized
 They and I are civilized ³⁷.*

³⁶ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 107.

³⁷ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 107.

Il est remarquable de noter à quel point peu de critiques se sont aventurés à expliquer ces derniers vers. Leur caractère énigmatique y est sûrement pour beaucoup. En effet, on ne sait trop à qui renvoie le « *they* » final. S'agit-il des Africains ? Ou bien des Américains blancs ? Toujours est-il que le poème se clôt sur le même ton sceptique qui caractérisait son entame. L'origine et l'identité de la *persona* de Cullen apparaissent brouillées et confuses. Le texte traduit un état de crise chez le poète, qui ne peut pas se situer entre un héritage africain caricaturé³⁸ et un modèle chrétien impossible à assumer tel quel, car il n'est qu'une sorte de masque. Le déchirement de Cullen est donc visible dans cette volonté de se construire malgré l'héritage de l'Histoire, alors que McKay et Hughes voient dans l'Afrique un horizon paradoxal, un motif de fierté. Le questionnement sur l'origine fait de la voix poétique de Cullen un lyrisme ambigu et torturé.

Des formes fixes, une identité trouble

En conclusion d'un court essai incisif, Nathalie Heinich propose la définition suivante de l'identité, synthétisant son travail très général sur la question : « L'identité, c'est la résultante de l'ensemble des opérations par lesquelles un prédicat est affecté à un sujet »³⁹. Concernant C. Cullen poète, ce travail est loin d'être aisé : que nous dit le choix des formes poétiques du poète sur son identité ? Qu'il n'y a pas chez lui de volonté de se rattacher à une origine africaine et de revendiquer une esthétique raciale, qu'il s'inscrit au contraire explicitement dans une filiation romantique, même si ses plus grands poèmes sont, comme ceux de Langston Hughes, son rival dans la Renaissance de Harlem, des impressions ou des réflexions sur la condition noire en Amérique. Il n'y a donc pas comme chez Hughes de lien logique entre une expérience donnée (être noir dans un pays majoritairement blanc) et le choix de formes poétiques spécifiquement noires (les poèmes *blues* et les poèmes *jazz*) : encore faut-il préciser que Hughes lui-même assume ponctuellement l'héritage britannique de la ballade. Cette forme de déni racial de Cullen lui vaut une postérité moins flatteuse que celle dont bénéficient certains de ses contemporains. Rien n'en rend mieux compte que le distique final du sonnet intitulé « *Yet Do I Marvel* », publié en 1925 dans la première des deux parties de *Color*, et qui figure dans toutes les anthologies :

³⁸ Selon Stephen H. Bronz : « *The Negroes' need for a past of which to feel proud produced a growing interest in the twenties in Negro history ; it also produced Cullen's "Heritage". Africa was a heritage somewhat artificial [...] and a product more of the pen than of the blood* » – BRONZ (Stephen H.), *Roots of Negro Racial Consciousness : the 1920's, three Harlem Renaissance authors (James Weldon Johnson, Countee Cullen, Claude McKay)*. New York : Libra, 1964, 101 p. ; p. 51.

³⁹ HEINICH (Nathalie), *Ce que n'est pas l'identité*. Paris : Gallimard, coll. Le débat, 2018, 134 p. ; p. 105.

124)

*I doubt not God is good, well-meaning, kind,
And did He stoop to quibble could tell why
The little buried mole continues blind,
Why flesh that mirrors Him must some day die,
[...]
Inscrutable His ways are, and immune
To catechism by a mind too strewn
With petty cares to slightly understand
What awful brain compels His awful hand.
Yet do I marvel at this curious thing :
To make a poet black and bid him sing !*⁴⁰

Frédéric SYLVANISE⁴¹

⁴⁰ EARLY (G.), ed., *My Soul's High Song...*, op. cit., p. 79.

⁴¹ Université Sorbonne Paris Nord, Laboratoire Pléiade EA 7338.