

Lettres du Sud

Collection dirigée par Elara Bertho

Suzanne Césaire (1915-1966), épouse d'Aimé Césaire, est l'auteure d'une œuvre trop longtemps méconnue mais essentielle pour l'histoire littéraire antillaise et l'écocritique postcoloniale. Cofondatrice et pilier théorique de la revue *Tropiques* (1941-1945) où elle a publié plusieurs articles, elle est aussi l'auteure d'une pièce de théâtre et a entretenu une correspondance littéraire avec nombre d'intellectuels de son temps.

Cet ouvrage analyse la pensée de cette théoricienne martiniquaise des cultures caribéennes à travers ses écrits, tout en décryptant les marques de sa présence dans les œuvres de ses contemporains (André Breton, Aimé Césaire, René Étiemble, Michel Leiris) et les résonances de sa grammaire émancipatrice et humaniste chez Kamau Brathwaite, Ina Césaire, Édouard Duval Carrié, Fabienne Kanor, Lénablou et Daniel Maximin. Anny-Dominique Curtius élabore une méthode d'archéologie littéraire et artistique pour comprendre les raisons d'un si long silence sur l'œuvre de Suzanne Césaire et explore l'originalité et la modernité de sa pensée critique.

L'approche comparatiste, interdisciplinaire et genrée de cet ouvrage puise dans l'esthétique qu'a privilégiée Suzanne Césaire elle-même pour façonner ses grilles conceptuelles et épistémologiques. Sa réflexion cannibale, audacieuse et libre s'inscrit dans ce qu'elle appelle une « lucidité totale » sur la Caraïbe.

Anny-Dominique Curtius est enseignante-chercheuse en études francophones et en théorie culturelle à l'Université d'Iowa (États-Unis). Sa recherche interdisciplinaire est au carrefour de l'écocritique postcoloniale, du cinéma, des arts visuels et de l'art performance en Afrique subsaharienne, dans la Caraïbe et les Mascareignes. La muséologie et la statuaire postcoloniales ainsi que la patrimonialisation de l'esclavage sont au cœur de ses recherches sur le trauma, les nœuds et les lieux de mémoire. Elle est l'auteure notamment de Symbioses d'une mémoire. Manifestations religieuses et littératures de la Caraïbe (L'Harmattan, 2006).

30 €

ISBN : 978-2-8111-2794-7



CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE

Anny-Dominique Curtius

Suzanne Césaire
Archéologie littéraire et artistique
d'une mémoire empêchée



KARTHALA

SUZANNE CÉSAIRE

© Éditions Karthala, 2020
22-24, boulevard Arago – 75013 Paris
www.karthala.com

ISBN : 978-2-8111-2794-7

Maquette : Bärbel Müllbacher

Couverture :

Détail de la lithographie de Gilles Roussi, *Suzanne Césaire, « Alain et l'esthétique »*
en codes ASCII, 1992.

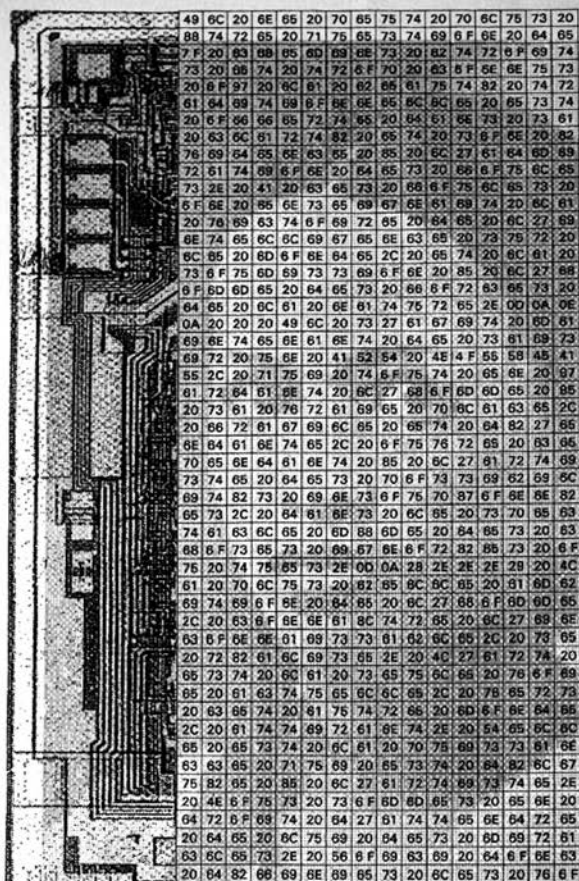
Anny-Dominique Curtius

SUZANNE CÉSAIRE

Archéologie littéraire et artistique
d'une mémoire empêchée



KARTHALA



Il ne peut plus être question des chemins étroits et trop connus où la beauté traditionnelle est offerte dans sa clarté et son évidence à l'admiration des foyes.

A ces foyes on enseignait la victoire de l'intelligence sur le monde, et la soumission à l'homme des forces de la nature.

Il s'agit maintenant de saisir un ART NOUVEAU.

qui tout en gardant l'homme à sa vraie place, fragile et dépendante, ouvre cependant à l'artiste des possibilités insoupçonnées, dans le spectacle même des choses ignorées ou vaines.

(...) La plus belle ambition de l'homme, connaître l'inconnaissable, se réalise. L'art est la seule voie actuelle, vers cet autre monde, attirant.

Telle est la puissance qui est déléguée à l'artiste.

Nous sommes en droit d'attendre de lui des miracles.

Voici donc définies les voies immenses de l'art.

Il s'oppose aux conceptions étroites et classiques des critiques officiels. A une nouvelle conscience du monde, à une nouvelle conscience de l'humain répond un jeu nouveau, splendide.(...)

JUILLET 1941 FORT DE FRANCE

SUZANNE CESAIRE

Gilles Roussi
le 10/12/92
[Signature]

© Lithographie de Gilles Roussi

Suzanne Césaire, «Alain et l'esthétique» en codes ASCII (American Standard Code for Information Interchange), 1992

Reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste

À Suzanne Césaire, in memoriam

Toutes les traductions de l'anglais, du créole haïtien, du créole martiniquais
et de l'espagnol sont de l'auteure.

Remerciements

Parcourir les traces d'une mémoire empêchée, celle de Suzanne Césaire, c'est voyager à travers le temps de l'histoire littéraire antillaise et exhumer des archives, mais c'est aussi tisser des liens. J'aimerais donc remercier les membres de la famille de Suzanne Césaire qui ont rendu cette quête de traces possible, ainsi que les chercheurs qui m'ont encouragée dans mon choix de cette quête archéologique.

Marcel Bourgade, Lydia (décédée le 16 décembre 2013), Joseph, Micheline, Monique et Rodolphe William, cousines et petits-cousins de Suzanne Césaire, sont des archives vivantes. Je les remercie sincèrement pour leur accueil chaleureux, leur générosité et leur amitié. Sans leur aide précieuse, certains aspects de ce livre n'auraient pas pu être écrits. Je remercie tout particulièrement Monique et Marcel pour avoir mis à ma disposition des photographies de Suzanne Césaire, pour m'avoir accordé plusieurs entrevues et pour leur soutien lorsque les autorisations de reproduction de photographies devenaient un cauchemar.

Je remercie chaleureusement l'artiste et sculpteur Gilles Roussi, neveu de Suzanne Césaire, pour sa disponibilité, pour les photographies, les documents, les discussions passionnantes ainsi que pour l'autorisation de reproduire sa lithographie en première de couverture du livre.

À Ina Césaire pour m'avoir accordé ma première entrevue sur sa mère. À Jacques Césaire, décédé le 15 avril 2020 sans avoir pu lire ce livre auquel il portait un grand intérêt. Son aide pour la reproduction de photographies de sa mère m'a été précieuse.

J'ai eu une occasion unique d'interviewer Émile Capgras (décédé en 2014) et Michel Lagier, acteurs dans la pièce de Suzanne Césaire *Aurore de la liberté*. Je leur suis très reconnaissante pour

ces riches entretiens et pour leurs vains efforts d'en retrouver le manuscrit.

À Rose Bonheur, René Depestre, Jean-François Gonzalez, Daniel Maximin, Arlette Pacquit et Roland Suvélor (décédé en 2010) pour les échanges stimulants et leur vif intérêt pour ma recherche.

Plusieurs personnes ont été d'une aide essentielle dans mes quêtes d'autorisation de reproduction d'images et de recherches d'archives et de photographies, j'aimerais ici les remercier toutes : Philippe Blanc de la Bibliothèque Jacques Doucet, Alain Carou du Département de l'Audiovisuel et Isabelle Mette du Département des manuscrits modernes et contemporains de la Bibliothèque nationale de France, Marie-Georges Yerro-Seveur (décédée en décembre 2019) de la Bibliothèque Schœlcher à Fort-de-France, Sylvie Meslien du réseau Canopé, site de Martinique, François Rampin de la Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Constance Krebs de l'Association Atelier André Breton, Camille Jordan de la Bibliothèque Ceccano à Avignon, Lenka Bokova de la Maison Jean Vilar à Avignon, Nelly Feuillet et Odile Serre des éditions du Seuil.

À Henry Tourneux, ancien directeur de la collection « Lettres du Sud » des éditions Karthala, pour avoir accueilli mon projet d'ouvrage avec enthousiasme, puis à Elara Bertho, nouvelle directrice de la collection, pour avoir solidement mené ce projet à terme. Je la remercie chaleureusement pour sa lecture critique du manuscrit, ses suggestions perspicaces et son professionnalisme. Je remercie aussi sincèrement Xavier Audrain, Jeannie Raymond et Céline Trierweiler des éditions Karthala.

Je remercie Vanessa Agard-Jones, Jennifer Anne Boittin, Vanessa Borilot, Chloé Chaudet, Véronique Corinus, Jacqueline Couti, Michaeline Crichlow, Daniel Désormeaux, Mary Lou Emery, Gladys Francis, Madeleine Hunt-Ehrlich, Cae Joseph-Macena, Silyane Larcher, Renée Larrier, Valérie Loichot, Brinda Mehta, Lydie Moudileno, Adlai Murdoch, Yolaine Parisot, Linsey Sainte-Claire et Chantal Zabuz. Certains et certaines d'entre vous m'ont invitée à donner des conférences, d'autres à contribuer à

des ouvrages collectifs, et la plupart m'ont fortement encouragée à écrire ce livre.

À Jacqueline Couti, pour sa générosité, son amitié, sa lecture lucide de certaines parties du manuscrit et pour ses encouragements lorsque je m'entêtais à chercher là où il était en apparence impossible de chercher.

Un grand merci à Fabienne Kanor pour son amitié, son soutien moral, ses questionnements intelligents et stimulants sur divers aspects du manuscrit, et nos longues causeries sur la fluidité et les énergies de l'écriture.

À ma sœur Roselyne Curtius qui a su remuer ciel et terre pour dénicher des documents.

À Cinzia Blum et Russell Ganim, directeurs du département d'études françaises et italiennes de l'Université d'Iowa pour avoir facilité le réaménagement de ma charge d'enseignement afin que je puisse terminer ce livre. Je remercie également le College of Liberal Arts and Sciences pour son aide à la publication.

À Matthew Swanson et Rebecca Tritten de la Division of World Languages, Literatures and Cultures de l'Université d'Iowa qui ont fait preuve d'une efficacité remarquable lorsque mon ordinateur portable a été volé en France le 4 juillet 2018, et ma vie intellectuelle brutalement interrompue.

L'expertise et la grande disponibilité de Robert Butler et Nicole Villanueva ont été capitales lors de leur prise en charge technique des photographies dans le manuscrit.

Merci au Obermann Center for Advanced Studies de l'Université d'Iowa, et particulièrement à Teresa Mangum qui a fait de ce centre un havre de sérénité où j'ai pu écrire plusieurs parties du livre lorsque j'y étais en résidence de recherche.

À mes étudiantes et assistantes de recherche Debany Jarrín et Elizabeth Teubert, groupies de Suzanne Césaire. Leur aide dans la gestion technique de documents audio a été importante.

À mes étudiants et étudiantes de maîtrise et de doctorat du cours «*Francophone Thought*» que j'ai enseigné au printemps 2019 à l'Université d'Iowa : Marcus Cardarelli, Lavinia Ciungu, Marie Culpepper, Nathan DePuy, Hadley Galbraith, Koku Gamia, Katharine Gilbert, Katerina Hazell, Camille Leclère-Gregory,

Lilia Messaoudi, Michael Overstreet, Angela Pico Pinto, et Camille Socarras. Je les remercie pour leur curiosité et leur sensibilité intellectuelles à propos de la pensée de Suzanne Césaire, et leur constant désir de peaufiner leur propre réflexion grâce aux concepts de Suzanne Césaire. Comme le disait Suzanne Césaire, vous êtes «la moisson qui mûrit».

À Michel Laronde, mon compagnon de route, pour son soutien moral indéfectible, pour le yoga, pour ses lectures et critiques judicieuses des différentes versions du manuscrit, et pour l'acuité de ses réflexions autour des questions épineuses que générait ma recherche. La clairvoyance de sa pensée a aussi vivifié nos quotidiennes discussions sur le complexe rapport entre un moi-écrivain et un lectorat exigeant à venir.

« Il ne peut plus être question des chemins étroits et trop connus
où la beauté traditionnelle est offerte dans sa clarté et son évidence
à l'admiration des foules. [...] Il s'agit maintenant de saisir
et d'admirer un art nouveau, qui tout en gardant l'homme à sa vraie
place, fragile et dépendante, ouvre cependant à l'artiste
des possibilités insoupçonnées, dans le spectacle même
des choses ignorées ou tues. »

Suzanne Césaire, « Alain et l'esthétique », *Tropiques*, 1941.

« Cependant les balisiers d'Absalon saignent sur les gouffres
et la beauté du paysage tropical monte à la tête des poètes
qui passent. [...] Ici les poètes [...] voient s'aviver les flammes
tropicales non plus aux balisiers, aux gerberas, aux hibiscus,
aux bougainvilliers, aux flamboyants, mais aux faïms, aux peurs,
aux haines, à la férocité qui brûlent dans les creux des mornes.

C'est ainsi que l'incendie de la Caraïbe souffle ses vapeurs
silencieuses, aveuglantes pour les seuls yeux qui savent voir
et [...] si mes Antilles sont si belles, c'est qu'alors le grand jeu
de cache-cache a réussi, c'est qu'il fait certes trop beau,
ce jour-là, pour y voir. »

Suzanne Césaire, « Le grand camouflage », *Tropiques*, 1945.

« Sur le coi de la nuit pour Suzanne Césaire
de papillons sonores.

Amie

Nous gonflerons nos voiles océanes,
Vers l'élan perdu des pampas et des pierres
Et nous chanterons aux basses eaux inépuisablement la
Chanson de l'aurore. »

Aimé Césaire, « Histoire de vivre », *Tropiques*, 1942.

« Suzanne CÉSAIRE anima *Tropiques* avec une foi et un talent exceptionnels. [...] [Elle] avait dit pour tous les rédacteurs de la revue et une fois pour toutes "Et zut à la littérature doudou!". [...] La première approche du doudouisme est celle fulgurante de Suzanne CÉSAIRE, [...] après quoi la critique littéraire, depuis, se tait sans essayer vraiment d'aller plus loin, sans aucun effort d'analyse conceptuelle. La voix virulente de Suzanne CÉSAIRE est la voix de l'esthétique antillaise qui se cherche alors (1940). »

René Ménil, *Pour l'émancipation et l'identité du peuple martiniquais*, 2008.

« Ma mère,
 Belle comme la flamme de sa pensée [...]
 À l'époque, aucune autre mère ne fumait et aucune autre mère
 ne lisait Tchekhov en prenant son café du matin...
 Ma mère militante avide de liberté, sensible à toutes les douleurs
 des opprimés, rebelle à toutes les injustices, éprise de littérature
 et férue d'histoire, [...]
 Ma mère active féministe avant la lettre, attentive
 à chaque progrès de la libération des femmes.
 "Ta génération sera celle des femmes qui choisissent"
 m'a-t-elle dit un jour.
 Mon inoubliable mère qui n'a pas su vieillir. »
 Ina Césaire, « Suzanne Césaire, ma mère », 2009.

Avant-propos

Du 26 mars au 21 juillet 2019 s'est tenue au musée d'Orsay l'exposition «Le modèle noir de Géricault à Matisse». Première du genre en France selon les commissaires de l'exposition, elle visait à «combler un non-dit dans l'histoire de l'art : l'importance de modèles noirs qui ont croisé les artistes et ont ainsi contribué à l'élaboration de leur œuvre». Qui plus est l'objectif était de «redonner un nom, une histoire à ces grands oubliés du récit des avant-gardes».

Le 13 juin, après ma visite de l'exposition, mon regard se porte par hasard sur le présentoir de livres se trouvant dans un hall à la sortie de la dernière galerie de l'exposition, et je vois alors l'édition poche de 1995 du roman *Soufrières* de Daniel Maximin, dont la première de couverture est la photographie iconique et énigmatique de Suzanne Césaire utilisée pour la première fois sur la couverture de la revue *Tropiques*. Qu'a pu bien représenter ce visage pour ceux et celles qui ont choisi de faire figurer le roman sur ce présentoir ? Pour moi, ce visage anonyme dont l'identité n'est révélée aux visiteurs que s'ils consultent la quatrième de couverture est la manifestation de la multiplicité de perspectives, de regards, et de sensibilités en ce qui a trait aux représentations des modèles noirs. Ainsi, cette photographie est une métonymie. Elle synthétise l'exposition, elle en prolonge la problématique et elle a pour objectif de guider les visiteurs dans leurs réflexions sur l'exposition et leur appréciation d'une littérature antillaise représentée par ce roman de Maximin, et symboliquement illustrée par Suzanne Césaire, un méta-modèle noir qui se prolonge dans la littérature.

Suzanne Césaire. Archéologie littéraire et artistique d'une mémoire empêchée analyse précisément les tactiques littéraires et artistiques complexes par lesquelles Suzanne Césaire circule entre

ombre et lumière, entre lambeau de mémoire et révélation épi-phanique, entre exclusion et réhabilitation, et se trouve au centre de ce « grand jeu de cache-cache qui a réussi ». C'est elle-même qui fait cette déclaration dans son dernier article « Le grand camouflage » pour révéler comment la beauté des paysages caribéens cache « les faims, les peurs, les haines et la férocité qui brûlent dans les creux des mornes ». Mais, c'est comme si elle avait également pressenti en 1945, par cette déclaration, que ses réflexions théoriques sur le paysage allaient par détour s'appliquer à elle-même et à l'absurde, injuste et violent destin qu'on lui a réservé.

Jeanne Anna Marie Suzanne Roussi naît le 11 août 1915 à la Poterie aux Trois-Îlets, en Martinique. Son père, Benoît Roussi, droguiste et responsable des ateliers de fabrication à la Poterie, et sa mère Flore William, institutrice, puis directrice d'école, sont tous deux originaires de Rivière-Salée. Ces deux communes sont situées dans le sud-ouest de la Martinique. Suzanne Roussi grandit alors entre Desmarinières à Rivière-Salée et la Poterie aux Trois-Îlets, fréquente d'abord l'école primaire de la Poterie où enseigne sa mère, puis celle de Rivière-Salée. Elle a un frère, Louis Roussi, surnommé Tilou, de cinq ans son cadet, père du sculpteur Gilles Roussi. Elle a grandi auprès de femmes intrépides. Sa mère Flore et sa tante et marraine Yvonne étaient d'excellentes cavalières et possédaient leur propre cheval, signe d'émancipation et d'une certaine richesse à l'époque ; la présence de cet animal dans la pensée critique de Suzanne Césaire est non négligeable. Quant à sa grand-mère maternelle Édamine, elle est décédée à l'âge de 101 ans, et fut affranchie avant l'abolition de l'esclavage en 1848.

Suzanne Roussi poursuit ses études au pensionnat colonial pour filles de Fort-de-France, obtient son baccalauréat en juin 1933, séjourne brièvement à Paris dans une pension de jeunes filles rue des Carmes, passe un an en classe préparatoire à Toulouse, puis retourne à Paris en 1934 pour poursuivre ses études. Une zone d'ombre s'installe ici car il m'a été impossible de retracer avec précision son cursus universitaire. Plusieurs de mes informateurs m'ont affirmé qu'elle avait étudié à l'École normale supérieure de Sèvres et qu'elle était agrégée de Lettres. Ceci a été par ailleurs annoncé au cours de la cérémonie où le Collège

des Trois-Îlets a été rebaptisé Collège Suzanne Roussi-Césaire. Toutefois Marc Césaire, fils de Suzanne et Aimé Césaire, m'a signalé dans une correspondance électronique que sa mère n'avait pas étudié à l'École normale supérieure de Sèvres et n'était pas agrégée de Lettres.

En juillet 1937 elle épouse Aimé Césaire, qu'elle avait rencontré pour la première fois en 1933 à Paris, puis en 1939 les Césaire retournent en Martinique avec leur premier enfant, Jacques (le couple a eu six enfants entre 1937 et 1951). Elle a été professeure de Lettres au Collège technique du Bassin de Radoub à Fort-de-France, puis en région parisienne de 1947 à 1965.

Une intense complicité intellectuelle soude Aimé et Suzanne Césaire et ils fondent avec René Ménil, Aristide Maugée et Gilbert Gratiant la revue *Tropiques*. Loin d'être un visage énigmatique et un méta-modèle noir silencieux, elle est le pilier théorique de la revue et y publie sept articles où elle propose, à partir d'une grille multidimensionnelle, les postulats d'une esthétique et d'une pensée critique antillaise : « Leo Frobenius et le problème des civilisations » (avril 1941) qui constitue le premier article de *Tropiques*; « Alain et l'esthétique » (juillet 1941); « André Breton poète... » (octobre 1941), « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau » (janvier 1942); « Malaise d'une civilisation » (avril 1942); « 1943 : Le Surréalisme et nous » (octobre 1943); « Le grand camouflage » (1945). Ce dernier article est également celui qui va clore la dernière parution de *Tropiques* en 1945. Elle est aussi l'auteure de la réponse acerbe que les collaborateurs de *Tropiques* adressent au chef du service d'information de l'amiral Robert, le lieutenant de vaisseau Bayle, qui avait censuré la revue en mai 1943. Enfin, elle est l'auteure d'une pièce de théâtre, *Aurore de la liberté*, dont le manuscrit est perdu à ce jour. Elle en a elle-même assuré la mise en scène, et la pièce est représentée dans plusieurs villes de Martinique en 1952 par de jeunes acteurs amateurs de condition modeste. Ceci démontre clairement qu'elle s'est intéressée très tôt à l'éducation du prolétariat et de la paysannerie, et qu'elle a ainsi articulé sa propre pédagogie des opprimés à travers le théâtre.

Le couple séjourne à Port-au-Prince, Haïti, de mai 1944 à octobre (pour Suzanne) et à décembre (pour Aimé) dans le cadre d'une

mission culturelle organisée par le gouverneur de la Martinique, le Gouvernement provisoire d'Alger et le gouvernement haïtien. Cette mission franco-haïtienne consiste pour le couple à donner des conférences sur la littérature française et à former de futurs professeurs de lycée haïtiens.

Sous l'impulsion de Suzanne Césaire, Aimé Césaire entre en politique, et ses nouvelles fonctions en tant que maire de Fort-de-France et député de la Martinique entraînent, à partir de 1946, de fréquents déplacements entre la Martinique et la France, que Suzanne Césaire, malgré sa santé fragile, gère à la perfection, en équilibrant la cohésion familiale et l'ascension politique d'Aimé. La démission de ce dernier du Parti communiste français en 1956, sa lettre à Maurice Thorez, sa création du Parti progressiste martiniquais, le militantisme de Suzanne au sein du Parti communiste français, et ce même après la démission d'Aimé du parti, l'anticolonialisme plus prononcé de Suzanne que celui d'Aimé, le caractère entier de cette dernière et les difficultés matérielles du couple vont peu à peu causer l'éclatement de cette ardente collaboration intellectuelle. Suzanne Césaire choisit de mettre fin à une relation qui ne la satisfait plus, retrouve sa vie amoureuse avec un autre homme, et se sépare d'Aimé Césaire en 1963. La déchirure est profonde et son choix de la séparation d'avec un homme célèbre lui a valu d'être totalement marginalisée. Elle décède en 1966 d'une tumeur au cerveau, à l'Institut MGEN (Mutuelle générale de l'Éducation nationale) de La Verrière, qui est un centre médico-psychiatrique en région parisienne pour le personnel de l'Éducation nationale. Elle est enterrée au cimetière de Rivière-Salée, en Martinique.

De parler d'elle avant la mort d'Aimé Césaire, en 2008, il n'en fut point question, et l'intensité de ce silence a contribué à son exclusion radicale de la scène littéraire antillaise, d'autant plus que la diffusion de *Tropiques*, où elle rayonne intellectuellement, a été rare après 1945. Qui plus est, même après la réédition de *Tropiques* en 1978, la revue n'a pas été suffisamment prise en compte par les penseurs antillais et les chercheurs, ce qui a aussi contribué à l'absence de la pensée critique de Suzanne Césaire des débats et épistémologies post-négritude. Après 2008, quelques

réhabilitations concrètes de Suzanne Césaire sont mises en place, et on aime à croire qu'après le décès d'Aimé Césaire elle sortira des halos de mystère dans lesquels elle a été enfermée. Toutefois, cette chape de silence est encore bien réelle, et les nombreuses difficultés que j'ai rencontrées pour obtenir les autorisations de reproduction de ses photographies ainsi que l'accès à des archives en témoignent. D'autre part, des informations concrètes sur ses années d'études à Paris, ses activités au sein d'associations étudiantes, les lycées où elle a enseigné en région parisienne, ou sur ses idéologies politiques demeurent encore à l'état de fragments. Lorsqu'il y a des éléments de réponse, ils restent flous, ou contradictoires. Par exemple, quelle a été vraiment la nature de son militantisme au sein du Parti communiste français ? On la décrit uniquement dans son rôle de dissémination de *L'Humanité* à Paris et de *Justice* à Fort-de-France. C'est donc pour cela que les quelques éléments biographiques que je fournis ici relèvent pour moi davantage du fragment.

Cet ouvrage n'est pas une biographie de Suzanne Césaire. Trop d'injonctions de silences l'entourent encore pour qu'une vraie biographie puisse exister. Comme l'indique son titre, mon étude est une archéologie littéraire et artistique par laquelle je décrypte les mécanismes de silence et de réhabilitation, et lui redonne la place fondamentale qu'elle a occupée au sein d'un moment clé de l'histoire littéraire antillaise : la revue *Tropiques* (1941-1945). Par ailleurs je montre à quel point il est essentiel de retourner à ses textes pour analyser les arts, les littératures et les cultures de la Caraïbe.

Suzanne Césaire est victime d'une crise de la représentation et d'une crise de la reconnaissance. Puisqu'on est en manque d'éléments clés de sa biographie, et puisqu'il y a absence de considération pour sa contribution intellectuelle majeure à l'édification d'une esthétique littéraire et d'une scène culturelle en Martinique, il me faut donc dès l'introduction prendre en charge ces trous de silence, les exposer, afin de construire une charpente analytique pertinente pour explorer, dans les quatre chapitres qui suivent l'introduction, comment, dans la photographie, dans la littérature, au cinéma et au théâtre, elle est observée, réifiée,

esquivée, racisée et magnifiée (on insiste beaucoup sur le fait qu'elle est belle et mulâtresse). L'œil de la caméra et l'objectif de l'appareil photo sont donc essentiels pour mon analyse.

Dans l'introduction, je forge donc trois concepts : la rhétorique de la réserve et de l'évitement, d'une part, l'épiphanie camouflée d'autre part, et la ressouvenance. Pour ne pas faire de l'ombre à Aimé Césaire et pour protéger la blessure de la séparation et du décès de Suzanne, on évite cette dernière, on la camoufle, ou alors on adopte le ton de la réserve. Cette rhétorique de la réserve et de l'évitement est aussi utile pour examiner comment les relations hommes-femmes peuvent être fort complexes dans le milieu littéraire et intellectuel antillais lorsqu'il s'agit d'élaborer un mouvement littéraire et philosophique. En outre, je puise dans la subtilité qu'offre l'oxymore, pour fabriquer ma notion d'épiphanie camouflée qui me permet d'analyser comment lorsqu'elle est réhabilitée, il se produit une visualité évanescence où s'entremêlent hantises, anamnèses, lambeaux du souvenir, travestissement. Quant au concept de ressouvenance, il m'offre un espace fluide et polysémique pour observer comment elle est enfermée dans une collection fétichiste de signes (ses yeux, son regard, ses cheveux, la couleur de sa peau). Il est aussi utile pour repenser la multiplicité des sens et des couches d'oubli ainsi que des stratégies par lesquelles on récupère les traces et les événements qui servent à gommer ou à se souvenir de façon spontanée ou contrôlée du matrimoine intellectuel légué par Suzanne Césaire. L'introduction pose donc les bases de ces tactiques, propose des grilles conceptuelles et des épistémologies, et, comme le titre l'indique, suit les méandres de la rhétorique de la réserve et de l'évitement, et la quête du matrimoine.

Mon choix du mot « archéologie » est significatif parce qu'il renvoie dans son sens premier à la notion de fouilles, de collectes de traces, ce que j'effectue tout au long de l'introduction et des quatre premiers chapitres. Toutefois, je dynamise ces traces, je les extirpe aussi d'un temps figé, et par recomposition étymologique archéologie finit par signifier décryptage des traces pour la construction d'un discours sur la mise en silence et la mise en lumière de Suzanne Césaire en littérature et dans les arts visuels.

Par exemple, trouver les traces de sa pensée a consisté à fouiller dans les archives des correspondances d'Aimé Césaire. Un tel travail de déchiffrement m'a permis non seulement de dévoiler son patrimoine littéraire, mais aussi de le dynamiser.

Mon choix d'une approche comparatiste et interdisciplinaire m'est offert par Suzanne Césaire elle-même puisque les grilles de ses analyses sont à l'intersection de plusieurs champs, plusieurs disciplines, plusieurs complexités. Sa réflexion cannibale, audacieuse et libre s'inscrit dans ce qu'elle appelle une « lucidité totale ». Je forge alors dans le dernier chapitre le concept de lianedialectique pour montrer que sa pensée est multidimensionnelle, qu'elle sort des sentiers battus et qu'elle emprunte à la philosophie, à l'art, à l'histoire, à la littérature, à l'anthropologie et à la géographie pour explorer théoriquement la complexité de la Caraïbe. Sa lianedialectique est aussi ce que j'appelle une pensée de la géographie et une géographie de la pensée. Le dernier chapitre est clôture mais surtout ouverture puisqu'il analyse ses textes et montre aussi comment la modernité de son esthétique résonne dans la danse, le cinéma, la littérature, la peinture et l'art performance contemporains de la Caraïbe.

« Les lianes balancées de vertige, nous dit-elle, prennent pour charmer les précipices des allures aériennes, elles s'accrochent de leurs mains tremblantes à l'insaisissable trépidation cosmique qui monte tout le long des nuits habitées de tambours. » Ce dernier chapitre explore donc les vertiges esthétiques constructifs de Suzanne Césaire.

De l'invisibilité et du refoulement à la quête du matrimoine de Suzanne Césaire

Alors que j'exposais les grandes lignes de la problématique de mon projet de recherche sur Suzanne Césaire, quelle ne fut pas ma surprise lorsque mon interlocutrice me demanda si je désirais lui consacrer ce livre parce qu'elle était l'épouse d'Aimé Césaire. Je mesurai soudain le piège de cette question qui, somme toute, signifiait qu'Aimé Césaire allait encore être, par quelque détour, l'objet central de mon étude. En d'autres termes, sa célébrité allait justifier le besoin d'écrire sur son épouse. Je répondis donc que le livre naissait de l'urgence d'écrire sur ces intellectuelles antillaises mises à l'écart, dont les écrits sont trop méconnus, et de l'urgence de mettre en lumière une période oubliée mais capitale dans l'histoire littéraire antillaise, celle de la revue *Tropiques*, que Suzanne Césaire fonda avec Aimé Césaire, René Ménil, Aristide Maugée, et où elle affirma son agentivité intellectuelle en n'étant dans l'ombre de personne.

Par conséquent, si j'écris bien en effet sur l'épouse d'un homme devenu un célèbre prophète littéraire et dont la célébrité a éclipsé la force de la pensée de son épouse, j'analyse en fait le silence mystérieux qui entoure Suzanne Césaire pour mieux rompre avec cet imaginaire selon lequel analyser sa pensée, pour ceux et celles qui auraient lu ses essais, signifierait discréditer l'impact de la poésie, du théâtre, des essais et de l'action politique d'Aimé Césaire. Cette prise de position est insidieuse car elle suppose que choisir de ne se focaliser que sur les écrits d'Aimé

Césaire excuserait le silence imposé à Suzanne Césaire. Je propose donc que cette rhétorique de la réserve que l'on retrouve chez la plupart des césairiens soit une rhétorique qui a contribué à consolider le silence autour des écrits de Suzanne Césaire. Donc, d'un côté les spécialistes d'Aimé Césaire, soit par misogynie, soit par conscience de son refus et de sa douleur de parler de Suzanne après la mort de cette dernière, perpétuent, tel un accord tacite, cette dynamique de la réserve et de l'évitement dans leurs travaux ; de l'autre, cette technique de l'évitement sert à la perfection le canon littéraire antillais au sein duquel Suzanne Césaire n'a pas eu, et n'a toujours pas, la place qu'elle mérite.

Le silence qui a éclipsé les contributions de Suzanne Césaire à la critique littéraire antillaise et à l'anthropologie culturelle caribéenne et le manque d'intérêt pour sa pensée sont aussi ancrés dans cet absurde destin des intellectuelles caribéennes. Je pense en particulier aux sœurs Nardal qui ont construit les jalons de la négritude, et qui dans leur salon littéraire ont joué à Paris, dans les années 1930, un rôle fondamental dans l'articulation d'une cohésion intellectuelle et idéologique entre les artistes, écrivains et étudiants afro-américains, africains et antillais. À cet effet, Paulette Nardal propose le concept « d'éveil de la conscience de race » dans son article du même titre paru dans *La Revue du monde noir* (avril 1932). En outre, dans *Léopold Sédar Senghor. An Intellectual Biography*, Jacques Louis Hymans révèle ce que lui écrit Paulette Nardal dans une lettre du 17 novembre 1963 :

«Paulette Nardal complained bitterly in 1963 that a complete “silence was maintained for a long period” about her activities in the 1930s. She wrote that her sister Jane Nardal was the first “promoter of this movement of ideas, so broadly exploited later”. It was Senghor and Césaire who “took up the ideas tossed out by us and expressed them with more flash and brio”. She noted that “we were but women, real pioneers –let’s say that we blazed the trail for them”» (Hymans, 1971 : 36).

[En 1963, Paulette Nardal a exprimé avec amertume son mécontentement à propos du « silence total qui a été maintenu pendant une longue période » autour de ses activités pendant les années 1930.

Elle écrivait que c'est sa sœur Jane qui fut la première « à promouvoir ce mouvement d'idées qui fut si largement exploité plus tard ». Senghor et Césaire furent ceux qui « adoptèrent les idées que nous avions lancées et les exprimèrent avec plus de verve et de fougue ». Elle notait : « Nous n'étions que des femmes, mais de vraies pionnières – disons que nous leur avons ouvert la voie. »]

Je pense aussi à Amy Jacques Garvey, épouse de Marcus Garvey et surtout panafricaniste, féministe, journaliste et activiste noire jamaïcaine qui joue un rôle fondamental au sein de l'UNIA (United Negro Improvement Association) dès le début des années 1920, et contribue par ses écrits et son activisme au développement d'une conscience globale noire, d'une indépendance économique et politique noire, et à la participation des femmes à la construction de l'idéologie d'un internationalisme noir. Je pense encore à Marie Vieux-Chauvet, autrice du puissant roman *Amour, colère et folie* (1968) dénonçant le régime de François Duvalier, et dont la parution l'a contrainte à l'exil à New York. En 1959, elle se joint au petit groupe de jeunes poètes et romanciers haïtiens, « Haïti Littéraire », qui se réunissait chez elle au quartier Bourdon, à Port-au-Prince. C'est elle qui propose de renommer le groupe « Les Araignées du soir », pour signifier la forte symbolique du tissage de l'espoir qui nourrit les riches échanges littéraires du groupe dans le climat de terreur de la dictature duvaliériste. Vieux-Chauvet meurt d'une tumeur au cerveau tout comme Suzanne Césaire.

Le manque de pertinence de la question qui m'a été posée par cette interlocutrice a continué à m'interpeller et j'ai pris la mesure de toute une série d'interrogations qui pouvaient aller dans le même sens. Si Suzanne Césaire n'avait pas été l'épouse d'Aimé Césaire, lui aurais-je accordé une attention toute particulière ? En d'autres termes, pourquoi ne pas écrire sur Lucie Thésée, intellectuelle martiniquaise qui a aussi été collaboratrice assidue de *Tropiques*, où elle a publié de 1942 à 1945 des poèmes d'une intensité remarquable revendiquant une liberté identitaire affranchie des affects de l'histoire, poèmes qu'il convient en effet de faire sortir de l'ombre et d'analyser ?

Par ailleurs, ce livre ne risquait-il pas, comme l'a regretté un évaluateur de mon projet dans le cadre d'une demande de bourse de recherche, d'aboutir à une biographie embellie de la compagne oubliée d'un écrivain célèbre ? La futilité et la vacuité d'un tel commentaire révèlent bien que malgré des luttes persistantes et des avancées notoires, la problématique des divers processus articulés pour exclure les femmes des sphères du pouvoir demeure pérenne. Il appartient alors à chacun et chacune de saisir ces paroles féminines enfouies, et de réfléchir à la manière dont on peut les faire exister ; c'est ce que je te tente d'accomplir dans cet ouvrage.

Il m'a aussi été demandé si Suzanne Césaire n'avait pas trop peu écrit, si sa pensée n'était pas trop inachevée pour que je lui consacre un livre. Je répondrai que l'on ne reproche pas aux exégètes de *Peau noire, masques blancs* de travailler sur un texte si fondamental mais inachevé, Fanon étant mort trop jeune. Aussi, la réflexion de Susan Sontag dans sa préface du roman *Pedro Páramo* de Juan Rulfo est fort appropriée pour déconstruire les idées selon lesquelles Suzanne Césaire a trop peu écrit pour mériter qu'on analyse ses textes :

« Everyone asked Rulfo why he did not publish another book, as if the point of a writer's life is to go on writing and publishing. In fact, the point of a writer's life is to produce a great book –that is, a book which will last [...]. No book is worth reading once if it is not worth reading many times » (Sontag, 1994 : IX).

[Tout le monde a demandé à Rulfo pourquoi il n'avait pas publié un autre livre, comme si la vie de l'écrivain se résumait à écrire et publier sans cesse. En fait, la mission de l'écrivain est de produire un livre majeur qui marquera son temps. Aucun livre ne vaut la peine d'être lu une seule fois s'il ne peut l'être plusieurs fois.]

En outre une telle étude, m'a-t-on dit, n'aurait-elle pas pour effet de pénétrer dans l'intimité du couple Césaire qu'il conviendrait de protéger ? Les hypothèses ne sont-elles pas dangereuses lorsqu'il existe trop de trous d'incompréhension, trop de nécessités de silence ? Je reviendrai plus loin dans cette introduction sur la pertinence de certaines de ces interrogations.

En effet, de toute évidence Aimé Césaire a déclenché chez moi ce geste primordial qui caractérise la recherche : un flot de réflexions, d'interrogations, suivies d'entretiens avec des membres de la famille de Suzanne Césaire, ou de personnes l'ayant connue et qui avaient encore de vagues souvenirs, m'ont menée à la lecture et à l'analyse de lettres de Suzanne Césaire adressées à divers interlocuteurs et interlocutrices. Sur ce dernier point concernant les lettres, Aimé Césaire en tant que phénomène déclencheur est significatif mais problématique – j'y reviendrai d'ailleurs tout au long de cet ouvrage – dans la mesure où j'ai eu l'idée de consulter les archives d'intellectuels français qui ont correspondu avec lui, et ce dans l'espoir d'y trouver des lettres écrites par Suzanne Césaire ou qu'on lui avait adressées. Ainsi, les subtilités de la mise en oubli, de la mise en regard et de la reconnaissance de l'impact de Suzanne Césaire qui constituent l'objet central de cette étude, trouvaient un écho dans la logique par laquelle le matrimoine¹ culturel de Suzanne Césaire était à la fois archivé, disponible pour la recherche scientifique, mais aussi difficile d'accès à la Bibliothèque nationale de France, à la bibliothèque Sainte-Geneviève et à la bibliothèque Jacques Doucet. La problématique de mon étude trouvait alors aussi bien sa légitimité que sa méthode dans ce constat et dans le processus d'exhumation des traces de son matrimoine culturel.

C'est Aimé Césaire lui-même qui dès son poème fondamental *Cahier d'un retour au pays natal*, puis dans d'autres poèmes, notamment dans « Histoire de vivre » (*Tropiques*, janvier 1942), fait clairement référence à Suzanne Césaire non comme une simple muse, mais comme celle qui, avec lui, créera avec hardiesse un projet esthétique, et peut-être politique. Comme il l'écrit dans le poème « Histoire de vivre », il s'agit en 1942, alors que se solidifie le projet intellectuel de la revue *Tropiques*, de « gonfler [leurs] voiles océanes, vers l'élan perdu des pampas et des pierres et [de chanter] aux basses eaux inépuisablement la chanson de l'aurore » (p. 35). Aimé Césaire annonce donc dans ses vers que

1. J'utilise ce terme à la suite d'Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwin dans leur ouvrage *Théâtre de femmes de l'Ancien régime* (2014).

Suzanne Césaire est le maillon essentiel d'un projet intellectuel commun, et ce dès les premiers instants de la construction de son œuvre poétique.

Aussi, je soutiens que durant la période de gestation et d'affirmation esthétique et idéologique de *Tropiques*, Suzanne Césaire ne chemine ni à l'ombre de son époux ni à un niveau intellectuel inférieur à celui d'Aimé Césaire. Ils cheminent tous deux au même niveau avec des sensibilités esthétiques différentes. Sa lucidité théorique se déploie dès son premier article «Leo Frobenius et le problème des civilisations». Quant à son article «Alain et l'esthétique», il constitue selon moi le premier traité esthétique sur l'art caribéen où elle définit «les voies immenses de l'art nouveau [qui] s'oppose aux conceptions étroites et classiques des critiques officiels» (S. Césaire, 1941b: 61). La lithographie de son neveu Gilles Roussi (figurant en première de couverture du présent ouvrage et reprise à la p. 4), qui translate en codes ASCII (*American Standard Code for Information Interchange*) des extraits de cet article, est à mon sens la première expression artistique qui magnifie la force de ce traité esthétique. En outre, l'importance d'«Alain et l'esthétique» se manifeste dans la parution d'un fragment dans le premier volume de *View*, et cet extrait est le seul de *Tropiques* qui paraît dans cette revue surréaliste new-yorkaise (1940-1947).

Pour revenir à cette question qui m'a été posée, de savoir s'il faut consacrer une étude à Suzanne Césaire parce qu'elle est l'épouse d'Aimé Césaire, il devient donc essentiel d'ajouter que cette étude trouve sa légitimité, non parce qu'elle est l'épouse d'un homme célèbre, mais d'une part parce qu'elle a fondé avec lui un mouvement culturel capital, *Tropiques*, et d'autre part parce qu'elle a pensé et écrit indépendamment de la pensée de la négritude césairienne. Enfin, comme je l'examine dans le troisième chapitre, Aimé Césaire nous invite lui-même à relire son œuvre poétique selon un axe triangulaire fort significatif où trois perspectives s'enchevêtrent: les préoccupations d'Aimé Césaire pour le devenir de la Martinique et des sociétés postcoloniales en général, ses «vingt-cinq ans de vitale inspiration et de commune respiration avec Suzanne Césaire» (Maximin, 2013a: 61),

puis le grand déchirement pour Césaire après la séparation, puis la mort de Suzanne en 1966.

Je vois alors comment la revue *Tropiques*, tel un coffre-fort, un silo, a préservé une pensée qui s'y est condensée et qui n'a pas eu le temps de continuer à éclore davantage dans d'autres publications. Ainsi, la condensation de sa pensée aurait causé un éclatement, qui donne à sa mort par une tumeur au cerveau une dimension symbolique conséquente. Aussi, mesurant les nombreuses interrogations sur cette mort tragique et l'arrêt prématuré de son activité de publication si solidement marquée dans *Tropiques*, reconsidérant les diverses tactiques par lesquelles on l'a écartée de la scène littéraire antillaise puis tenté de la faire revivre, mon ouvrage s'articule autour de l'idée d'une souvenance et d'une ressouvenance. Quoique oubliée, quoique réduite à un produit exotique, quoique figurant comme simple mention au hasard d'une réflexion critique ou d'une photographie, quoique remémorée dans la poétique d'Aimé Césaire, quoique ramenée sur le devant de cette scène littéraire et culturelle par des hommages filmiques, photographiques et théâtraux spontanés ou recherchés, Suzanne Césaire est une revenante errant dans les regards et les consciences après sa mort.

La polysémie du mot ressouvenance est alors adéquate pour considérer la multiplicité des sens et des niveaux d'oubli ainsi que des dispositifs par lesquels on récupère les traces, les événements nécessaires pour gommer ou se souvenir de façon spontanée ou contrôlée du matrimoine intellectuel de Suzanne Césaire. Le dictionnaire Le Robert inscrit le mot souvenance dans la catégorie de l'archaïsme utilisé uniquement par effet de style. Par ailleurs, Shenaz Patel, écrivaine mauricienne, utilise ce concept à la toute fin de son roman *Le silence des Chagos*, et fait dire à l'un de ses personnages que la souvenance « c'est plus vivant encore que le souvenir » (2005 : 150). Considérant l'extension souvenir-souvenance que fait Patel, je déploie le sens de « souvenance » en lui accolant le préfixe « re », « ressouvenance » pour observer comment les interrogations sur Suzanne Césaire s'inscrivent dans une insistance, une constance, une durabilité où la pensée erre pour alimenter constamment les manières, les performances par

lesquelles on la regarde, on s'extasie devant sa beauté, on la réduit à son rôle d'épouse d'un homme célèbre. C'est aussi par ce même mécanisme qu'on devine les raisons pour lesquelles elle a cessé de publier, et qu'on imagine les orientations lucides qu'auraient pu prendre ses écrits ou ses actions politiques si elle avait vécu jusqu'à notre période contemporaine.

En somme, ce principe de ressouvenance a un double effet : soit il continue à l'exotiser, la maintenir enfouie dans un anonymat, soit il génère des procédés par lesquels on la devine, lui rend hommage, la célèbre, et où la beauté de sa personne et de son regard suscite une fascination. Suzanne Césaire est certes revenante, mais aussi énigme, spectre, modèle dans des discours qui prennent des dimensions particulières lorsqu'ils sont produits par des hommes et des femmes.

Qui plus est, ce concept de ressouvenance trouve sa légitimité dans l'idée de départ de mon ouvrage qui s'inspire du traitement d'une photographie sépia de Suzanne Césaire qui apparaît pour la première fois en deuxième de couverture de la première édition de *Tropiques*. Accompagnant le projet culturel et esthétique de la revue, cette photographie a fait l'objet de diverses réappropriations et manipulations, et a fini par devenir un produit culturel esthétisé. En outre, elle positionne, ou peut-être incarne, l'envol d'un mouvement littéraire et culturel, mais elle problématise aussi la condition de la doudou intellectuelle antillaise à laquelle Suzanne Césaire n'a cessé d'être associée par l'imagination et le rejet par elle-même de cette condition.

Distribuée ainsi tout au long de l'ouvrage, cette matrice de la ressouvenance prend appui en partie sur l'idée des photographies de Suzanne Césaire, et plus précisément sur ce que Barthes appelle l'énigme de la photographie et l'énigme de la subjectivité qui accompagne l'acte de la prise en photo. Pour mieux ancrer théoriquement cette idée de la ressouvenance, je suis moins intéressée par « la situation refoulée » du photographe que Barthes observe, c'est-à-dire le fait qu'il « est essentiellement témoin de sa propre subjectivité, c'est-à-dire de la façon dont il se pose, lui, comme sujet en face d'un objet » (Barthes, 1990 : 76). En ce qui a trait à l'énigme de la subjectivité, je m'attache davantage à emprunter

à Barthes ces idées évidentes du « sur-pouvoir » de la photographie, « de ses véritables implications », « de l'élaboration », « de l'idéologie de la prise de vues » (*ibid.* : 75). C'est aussi et surtout la mise en rapport de Barthes de la photographie avec la mort, autrement dit de la photographie en tant que témoin de ce qui est et de ce qui n'est plus, qui est pertinente pour ma matrice de la ressouvenance. Pour Barthes, « même si le sujet est toujours vivant, c'est un moment du sujet qui a été photographié et ce moment n'est plus » (*ibid.* : 76). Il précise que « chaque acte de capture et de lecture d'une photo est implicitement, d'une façon refoulée, un contact avec ce qui n'est plus, c'est-à-dire avec la mort ». Enfin, il propose d'aborder l'énigme de la photographie comme une « énigme fascinante et funèbre » (*ibid.* : 77).

Il existe une ambivalence théorique chez Barthes dans sa conceptualisation du *studium* et du *punctum* dans la mesure où, bien qu'il ne cherche ni à les opposer ni à les hiérarchiser, il trouve toutefois dans le *punctum* l'espace flou mais idéal de constructions de subjectivités où s'enchevêtrent des dispositions mentales qui prennent en charge les multiples espaces de construction et de réception de la photographie.

Cependant, c'est dans cette ambivalence théorique – et c'est en empruntant précisément à Barthes son pistage des ambiguïtés et subtilités qui encadrent les fonctions psychiques créées par la lecture de la photographie, ainsi que sa construction d'une temporalité énigmatique autour de la photographie – que mon concept de ressouvenance trouve sa pertinence. L'hybridité théorique qui enserrme l'idée de la ressouvenance me permet de naviguer dans le flou des interprétations et des positionnements sur la mise en silence et hors silence de Suzanne Césaire en tant que sujet photographié, filmé, exotisé, remémoré, théâtralisé ou mis hors champ.

La ressouvenance de Suzanne Césaire par le biais de l'image passe justement par cette énigme photographique où s'enchevêtrent des discours qui prennent en charge la fascination et le funèbre, l'affect et la mort, ce qui est et ce qui n'est plus. Dans ma gestion de ces divers positionnements, de ces diverses manipulations des photographies de Suzanne Césaire, dans ma lecture des énigmes qui les sous-tendent, je participe aussi à la dynamique

de ressouvenance en reliant l'image à divers types de subjectivités et à ma propre subjectivité de chercheuse.

Globalement, la temporalité – être et ne plus être – par laquelle Barthes circonscrit l'énigme photographique, le couple conceptuel *studium/punctum*² par lequel il balise l'énigme de l'affect que génère la photographie, sont autant de pistes par le biais desquelles j'observe divers types de regards qui ont été posés et composés sur Suzanne Césaire : l'œil de la caméra d'Euzhan Palcy, d'Arlette Pacquit et d'Huguette Bellemare, la fiction historico-littéraire de Ronnie Scharfman, les regards surréalistes d'André Breton, ethnographiques de Michel Leiris, et doudouistes d'Étiemble, la ressouvenance poétique et la parole d'Aimé Césaire, les boutures théâtrales et fictionnelles de Daniel Maximin, les poèmes d'Ernest Pépin et de Jean Morisset, les montages photographiques de Marcel Bourgade, et la vision poétique féministe d'Ina Césaire de sa mère.

Mon concept de ressouvenance s'épaissit également théoriquement à partir des réflexions post-fanonniennes de bell hooks sur les tactiques de féministes noires dans leurs constructions politiques de regards et de mises en images oppositionnelles. En effet, comme je le montrerai plus loin, lorsque trois Martiniquaises, Euzhan Palcy, Arlette Pacquit et Huguette Bellemare, recomposent des espaces cinématographiques de résistance pour s'opposer à la mise en silence de Suzanne Césaire, elles la mettent à l'écran et lui permettent de réexister par-delà le mutisme dans lequel l'enferment ses photographies et les discours autour de celles-ci.

2. Le *studium* est ce que Barthes appelle un « affect moyen » pour les photographies. Selon lui le *studium* ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. Le *studium* est « le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers. [...] Il est de l'ordre du *to like*, et non du *to love* » (1980 : 50). « Le *punctum* est un second élément qui vient casser (ou scander) le *studium*. » Selon Barthes, on n'investit pas l'univers du *punctum* de sa conscience ou d'un contexte socio-culturel comme c'est le cas pour le *studium*. Dans le *punctum* d'une photographie, un élément surgit de l'image et vient sensibiliser, interpeller les spectateurs. Ainsi, le *punctum* se met en place à partir de la scène photographique, « c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*) » (*ibid.* : 48-49).

Il y a de toute évidence une certaine mélancolie et une interrogation aiguë sur l'énigme Suzanne Césaire qui se dégagent des documentaires de Palcy, Pacquit et Bellemare. Mais il y a aussi, à travers cette ressouvenance cinématographique affective, un plaisir visuel politique et oppositionnel qui permet de déconstruire un système patriarcal de pouvoir ainsi qu'un récit local martiniquais lui aussi patriarcal, qui jusqu'aux années 1990, donc avant les documentaires de Palcy (1994), Pacquit (2004) et Bellemare (2015), voulaient que Suzanne Césaire soit une Franco-Française blanche. À ce propos, Ina Césaire, la fille de Suzanne, déclare dans le documentaire de Pacquit qu'il suffit de voir ses photographies pour déconstruire cette légende et pour savoir qui elle est.

Disparue de la scène culturelle et littéraire antillaise depuis le début des années 1950, un discours social l'avait aussi métamorphosée en une étrangeté ethnique et ainsi mise hors circulation de tout discours possible à propos de la vie privée d'Aimé Césaire. Tout au début de son documentaire *Hommage à Suzanne Roussin-Césaire*, Pacquit recueille les témoignages de deux Martiniquaises probablement octogénaires ou nonagénaires qui à leur manière parlent de sa scolarité à Desmarinières, à Fort-de-France, puis à Paris, et qui inscrivent leurs descriptions de Suzanne dans un colorisme local :

«An bel ti moun. An ti moun ki pa té aussi blan, men enfin. I pa té nwè. I té ni dé gwan zyé.

Suzanne pas fè lékol, allé vini rété lontan Desmarinières. I ni gen Desmarinières ki pé pa konnèt Suzanne. I viré Fodfwans men pa Desmarinières.»

[Une belle enfant. Une enfant qui n'était pas complètement blanche. Mais enfin. Elle n'était pas noire. Elle avait de grands yeux. Suzanne n'a pas été scolarisée à Desmarinières et n'y a pas non plus séjourné longtemps. Il y a des gens à Desmarinières qui n'ont pas eu l'occasion de connaître Suzanne. Elle est retournée à Fort-de-France, mais pas à Desmarinières.]

Le concept de ressouvenance prend donc en charge une problématique du regard par laquelle s'exprime une *scopophilie*³ (le plaisir que l'on éprouve à regarder) et une image-affection aussi bien féminine que masculine. Comme je le montrerai dans le cas de Breton, Leiris ou Étiemble, il s'agit d'un plaisir visuel, d'une «démystification du mystère» (Mulvey, 1989 : 21), de l'Antillaise exotique-Suzanne Césaire-icône. Dans son analyse de ce qu'elle appelle l'instinct scopophilique où l'image de la femme est un substrat passif pour la construction du regard actif masculin, Mulvey précise dans *Visual and Other Pleasures* :

« Woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker of meaning » (ibid. : 15).

[Dans la culture patriarcale, la femme est un signifiant pour l'homme, et est liée par un ordre symbolique dans lequel l'homme, par le biais d'une aisance langagière, peut donner libre cours à ses fantasmes et ses obsessions qu'il impose à l'image silencieuse de la femme toujours réduite à son rôle de porteuse et non de productrice de sens.]

Mulvey propose certes cet axe de réflexion dans le contexte du cinéma, et s'approprie la théorie psychanalytique comme arme politique pour démontrer la manière dont l'inconscient de la société patriarcale a structuré le champ filmique (*ibid.* : 14), mais il y a dans ses observations des éléments d'analyse qui sont tout à fait significatifs pour sonder les regards scopophiliques de Breton, Leiris et Étiemble, regards que l'on peut considérer comme doudouistes dans ce contexte. Le doudouisme est un habitus étatique, colonial et patriarcal, et c'est par là qu'il faut saisir le

3. C'est Freud qui a développé ce concept en distinguant trois phases de la scopophilie : le narcissisme, le détachement du narcissisme par rapprochement au corps de l'autre et l'exhibitionnisme. Puis, par ce concept Laura Mulvey a problématisé comment les voyeurismes masculins et les regards fétichistes et sexuels sont posés sur les femmes au cinéma.

regard scopophilique de Breton, Leiris et Étiemble. C'est en ce sens qu'il est nécessaire pour moi d'exposer, dans le deuxième chapitre, les contextes qui vont amener Leiris et Breton à enclaver leur regard sur Suzanne Césaire dans ce que j'appelle le malentendu exotique et doudouiste.

Ce qui est pertinent pour moi chez Mulvey, c'est sa discussion de la nécessité de déconstruire l'inconscient de l'ordre patriarcal structuré comme un langage et transposé dans un langage masculin véhiculant des fantasmes et des obsessions. Mulvey souligne que ceci constitue un défi dans la mesure où le langage de l'ordre phallocentrique est prégnant. C'est dans cette dimension que je joins l'axe de réflexion de Mulvey et son ancrage dans la psychanalyse à la critique du doudouisme chez René Ménil, comme « le signe algébrique et dialectique de la négation, de l'absence », « comme notion conjuguée et discutée au féminin et qui surgit dans le contexte colonial où l'oppression est à la fois celle de l'homme sur la femme et de l'État », comme « dérive illusionniste » et comme « un écho de l'éternelle féminine dans le cadre de la bisexualité humaine en régime colonial » (Ménil, 2008 : 160).

En revanche, c'est la dimension de l'image-affection qui prédomine chez Maximin. Je propose par ailleurs le concept d'épiphanie camouflée. Il y a épiphanie dans le sens où elle est révélée à l'écran, manifestée par la photographie, mais les stratégies par lesquelles on la dévoile la plongent paradoxalement dans un univers évanescent. En d'autres termes, le concept d'épiphanie camouflée prend en charge l'hybridité des constructions cinématographiques féministes et oppositionnelles, des voyeurismes masculins et des fétichismes exacerbés de Leiris, de Breton et d'Étiemble, ou des jeux-clin-d'œil-hommage de Daniel Maximin. Sous cet angle, la ressouvenance déclenche des processus (anamnèses, hantises, simulacres, obsessions ou lambeaux du souvenir) qui pistent le souvenir à travers des conditionnements relevant du *studium* et du *punctum* barthésiens, mais aussi de discours métonymiques et métaphoriques sur Suzanne Césaire. En d'autres termes, c'est par la chevelure, le regard, la personnalité, l'identification ethnique, la construction de l'icône exotique dans

l'idéologie occidentale, le contexte socio-culturel et politique antillais que Suzanne Césaire est visualisée ou oubliée.

En somme c'est l'idée de performance qui sous-tend mon concept de ressouvenance. Considérant le cadre de réflexion que propose Diana Taylor à propos de l'étymologie du mot, de sa polysémie, de la nécessité de gommer les taxonomies aristotéliennes et les structurations rigides occidentales de la performance, selon l'angle de la théâtralité, de la représentation, du public, du lieu, de la mise en scène, je m'autorise à utiliser le terme de performance, car les pratiques de ressouvenance de Suzanne Césaire que j'analyse relèvent de performance dans toute la riche polysémie du terme.

Dans *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Taylor prend appui sur la discussion de Victor Turner sur l'étymologie du mot.

« Victor Turner bases his understanding on the French etymological root, parfournir, “to furnish forth,” “to complete” or “carry out thoroughly.” From French, the term moved into English as performance in the 1500s, and since the sixteenth and seventeenth centuries has been used much as it is today » (Taylor, 2003 : 3).

[Selon Victor Turner le mot *performance* en anglais a une racine étymologique issue de l'ancien français parfournir, c'est-à-dire « fournir », « compléter » ou « effectuer de manière approfondie ». Le mot a alors transmuté du français en anglais pour devenir *performance* et est ainsi utilisé depuis les XVI^e et XVII^e siècles.]

Le dictionnaire Le Robert ajoute une donnée importante, il indique en effet que le mot « performance » vient du mot anglais *to perform*, « réaliser », de l'ancien français parformer, « parfaire », qui est une altération de parfournir, de fournir. On voit bien que le profil étymologique du mot suggère déjà l'idée d'un enchevêtrement de perspectives dans le processus même de la création, de la réalisation d'un acte. Taylor pour sa part propose d'examiner le sens même du terme performance selon l'axe *as/is*, « comme/être », *real and constructed*, « réel et construit », de revoir le profil des *Performance Studies*, et d'observer la lentille méthodologique

permettant aux critiques d'analyser des événements en tant que performance. Elle souligne en outre que les divers usages du terme indiquent qu'il est enserré dans des couches de référentialité complexes en apparence contradictoires et en même temps mutuellement interdépendantes. Puisque la performance existe depuis que l'être humain existe et puisque nous sommes tous des acteurs sociaux dans nos interactions controversées mais qui se chevauchent et se côtoient (Taylor, 2003: 12), Taylor propose alors aux chercheurs de faire un grand écart de réflexion pour circonscrire les pratiques corporelles, et de puiser à cet effet dans les langues non européennes des peuples autochtones des Amériques qui proposent une large gamme de concepts qui rendent compte de la polysémie du terme performance. Comme l'indique le titre de l'ouvrage de Taylor, son travail s'inscrit dans un contexte géographique spécifique, ce qui explique son choix de langues autochtones des Amériques. Mais je reprends à mon compte son axe méthodologique, et je tiens compte du fait que l'utilisation complexe du terme vient du large éventail de comportements qu'il englobe et de l'interconnexion et de la friction de tous ces systèmes d'intelligibilité (Taylor, 2003: 6). J'inscris alors mon concept de ressouvenance dans ces écosystèmes polysémiques de comportements, de créations, de manipulations de photographies, de jeux, de clins d'œil, d'adaptations théâtrales, de documentaires performatifs, par lesquels on traite du silence et du souvenir de Suzanne Césaire. Ainsi, tout cet univers réflexif me permet de décrypter les méthodes par lesquelles on *parforme* et *parfournit*, en d'autres termes, on sonde, scrute, cisèle cette ressouvenance.

Suzanne Césaire incarne la pensée de *Tropiques* et théorise celle d'Aimé Césaire en ce qui a trait à l'impact du surréalisme comme appel à une descente dans l'inconscient. Selon elle, le surréalisme est « corde raide de l'espoir qui épaula le sentiment révolutionnaire de la vie et alimente une force impatiente » (S. Césaire, 1943: 18), mais elle saura aussi s'en démarquer, et c'est à ce titre que j'insiste sur le fait que bien qu'elle n'ait pas été intégrée au canon de la pensée critique masculine caribéenne, elle n'a cependant été dans l'ombre de personne et a su, à l'époque de *Tropiques*, s'imposer intellectuellement.

Lorsque j'ai interviewé Aimé Césaire en janvier 2002 dans son bureau de la mairie de Fort-de-France, l'échange à propos de Suzanne Césaire a été très court ; il a semblé d'abord songeur, silencieux et mélancolique, puis il a paru même parfois agacé que j'insiste et que je souhaite poursuivre une conversation qu'il voulait brève à son sujet. Il m'a tout de même révélé qu'un échange intellectuel fructueux et intense avait eu lieu entre Suzanne et lui, et qu'ils avaient beaucoup travaillé ensemble, ce que soulignent ses commentaires dans le documentaire d'Arlette Pacquit, *Hommage à Suzanne Roussi-Césaire*, qui seront analysés dans le troisième chapitre. Cette déclaration qui me parut très importante n'était pas suffisante, elle ne valait pas son pesant d'or, car j'aurais voulu qu'il me renseigne davantage sur les particularités de ce fructueux échange intellectuel. Ma curiosité ne fut pas satisfaite et notre discussion sur Suzanne devait s'arrêter pour se diluer dans d'autres dimensions générales sur la négritude, ce qui le ravit. Participant moi aussi à la rhétorique du silence – on m'avait d'ailleurs conseillé avant cette entrevue de ne pas insister dans mon désir de raviver le souvenir de Suzanne – je ne poursuivis pas la discussion autour d'elle, et je compris que son usage du « nous » pouvait faire référence à la fois à l'équipe de *Tropiques* et à Suzanne, mais sans nommer cette dernière.

Aussi, il me recommanda vivement de parler plutôt à Ina Césaire, sa fille, et demanda à sa secrétaire de me prendre un rendez-vous avec elle. Je pus donc dans l'après-midi de ce même jour rencontrer Ina Césaire, qui me parla de *Tropiques*, me montra des photographies de sa mère et analysa avec moi les essais de Suzanne, notamment « Le grand camouflage ». Les informations sur sa mère furent à la fois précises et sobres, et puisque les incursions dans sa vie privée furent mesurées et que plusieurs aspects de l'intime furent protégés, je compris naturellement la nécessité d'un silence respectueux.

Aimé Césaire a-t-il par misogynie primaire obscurci la forte dimension intellectuelle de Suzanne et l'impact qu'elle a eu sur la revue *Tropiques* ? Est-ce à ce niveau qu'il faut lire son silence sur le ressouvenir de celle avec qui il y eut « vingt-cinq ans de vitale inspiration et de commune respiration » (Maximin, 2013a : 61) ?

Non, je ne le crois pas. Qu'en est-il de cette mélancolie que je notai lors de ma première rencontre avec lui ? En outre, comment interpréter ce passage, dans une lettre⁴ qu'il écrit à Breton de Port-au-Prince le 26 mai 1944 et dans laquelle Césaire lui demande de supprimer un morceau du manuscrit du *Tombeau du soleil* où figure le nom de Suzanne Césaire ?

« Aussi vous demanderai-je, si jamais le texte doit être publié aux États-Unis, de supprimer toutes les additions artificielles dont j'ai cru devoir l'alourdir : 1°) les sous-titres (à l'exclusion de "Pur-sang", "Grand midi" et "Conquête de l'aube") qui seront très avantageusement remplacés par des blancs.

2°) le morceau tardivement – encore qu'à mon sens pathétiquement introduit, où se trouve le nom de Suzanne Césaire. »

Le nom de Suzanne Césaire inscrit dans un extrait de *Tombeau du soleil* jugé comme « addition artificielle... alourdissant » le poème, son nom inscrit dans un passage « pathétiquement introduit », son nom volontairement tu pour être remplacé par un « nous » ambigu, le nom Suzanne Césaire bien présent dans « Histoire de vivre », les traces de la collaboration intellectuelle du couple – plusieurs pages du manuscrit du morceau « Investiture » de *Tombeau du soleil* sont en effet écrites par Suzanne – tels sont les axes de l'énigme Suzanne Césaire sous le regard d'Aimé Césaire.

Elle partage avec lui une riche activité intellectuelle dès leur rencontre à Paris jusqu'à leur séparation en 1963, suivie de sa mort en 1966. Comme le déclare Ina Césaire, sa mère a eu « un rôle important de soutien dans le travail d'[Aimé Césaire], aimait beaucoup sa poésie, et elle était persuadée qu'elle avait énormément de choses à dire non seulement en poésie mais aussi en politique, mais elle ne donnait pas l'air de quelqu'un qui se sacrifiait pour un grand homme⁵ ». En effet, dans une lettre du 16 août 1961 adressée à Zette et Michel Leiris de Ronce-les-Bains, Suzanne Césaire évoque la nervosité permanente d'Aimé, l'encense pour

4. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (BRT.C.451).

5. Propsos d'Ina Césaire dans le documentaire d'Arlette Pacquit.

l'annonce faite par les journaux qu'il serait proposé pour le prix Nobel. « Si le véritable poète, poursuit-elle, pouvait obtenir cette consécration, avec quelle joie je le verrais obtenir ce prix qui serait une compensation aux déceptions qu'il connaît par ailleurs⁶. »

Cofondatrice avec Aimé Césaire, René Ménil et Aristide Maugée de *Tropiques*, qui est un véritable monument littéraire en pleine période de pénurie culturelle et alimentaire, Suzanne Césaire s'impose comme un pilier majeur de cette revue. L'historien martiniquais Roland Suvélor déclare d'ailleurs : « Suzanne Césaire était le pôle essentiel, elle était comme l'âme de ce mouvement, et elle n'en a pas seulement été l'âme, parce qu'elle l'a traduit dans ses écrits⁷. » Si elle assure la logistique éditoriale de la revue comme cela a été le cas de Simone de Beauvoir pour *Les Temps Modernes* et Christiane Diop pour *Présence Africaine*, si elle semble être la muse de certains poètes, notamment André Breton, qui passent en Martinique durant cette période d'occupation vichyste de l'île, la force tellurique de ses sept articles ainsi que sa réponse⁸ co-signée par le groupe de *Tropiques* au lieutenant de vaisseau Bayle ne laissent aucun doute sur les assises d'une nouvelle littérature antillaise qu'elle se propose d'échafauder dans *Tropiques*, de 1941 à 1945.

L'affaire du lieutenant de vaisseau Bayle et la réponse de Suzanne Césaire

Ina Césaire m'informe lors de notre rencontre de janvier 2002 que c'est sa mère qui pense et rédige la réponse du 12 mai 1943 des principaux collaborateurs de *Tropiques* (Aimé Césaire, Georges Gratiant, Aristide Maugée, René Ménil, Lucie Thésée) au lieutenant de vaisseau Bayle, chef du service d'information de l'amiral Georges Robert, qui censure la revue en 1943.

6. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, MS 43274.

7. Suvélor fait ce commentaire dans le premier volet « L'île veilleuse » du documentaire d'Euzhan Palcy, *Aimé Césaire. Une parole pour le XXI^e siècle*. Il a par ailleurs réitéré et développé ces propos dans une entrevue qu'il m'a accordée en décembre 2008.

8. « À M. le Lieutenant de Vaisseau Bayle », *Tropiques*, 12 mai 1943.

Ina Césaire réitère cette information au cours de l'entrevue qu'elle accorde à Arlette Pacquit dans son documentaire *Hommage à Suzanne Roussi-Césaire*. Tranchante et essentielle, cette réponse de Suzanne Césaire à la lettre de Bayle revendique avec audace une désolidarisation vis-à-vis de l'idéologie vichyste de l'amiral Robert qui en 1939 prend ses fonctions de Haut-Commissaire de la France aux Antilles et en Guyane. La revue est interdite de publication entre février et octobre. En mai 1943 éclatent des insurrections en Guadeloupe contre le gouverneur Constant Sorin qui est sous les ordres de l'amiral Robert, révoltes qui servent d'ailleurs, d'après Eric Jennings, de catalyseur pour fomenter la révolte et le ralliement des forces militaires à la cause de l'insurrection martiniquaise contre Robert (Jennings, 2001 : 126). C'est à cette même période, plus précisément le 10 mai 1943, que le lieutenant de vaisseau Bayle adresse une lettre au groupe de *Tropiques* où il se saisit précisément de la notion de liberté pour légitimer sa décision d'interdire la publication de la revue. Remettant en question l'idée de *Tropiques* selon laquelle la revue est littéraire et culturelle, Bayle la juge «révolutionnaire, raciale et sectaire» parce que les manuscrits qu'il a lus font preuve, selon lui, de «liberté d'empoisonner les esprits, de semer la haine, de ruiner la morale» et qu'ils fixent le «libre déchaînement de tous les instincts, de toutes les passions» (Bayle, 1943 : xxxviii).

Bayle dénonce ce qu'il croit être le caractère immoral, dangereux, haineux et révolutionnaire de la revue, toutefois il offre sa perspective sur ce qu'il pense être la juste liberté de ton d'une revue comme *Tropiques*. Cette perspective mérite d'être analysée pour comprendre comment Suzanne Césaire s'inscrit dans un acte de dissidence intellectuelle contre le gouvernement de l'amiral Robert. Du point de vue de Bayle, la liberté de ton qu'il veut bien accorder au groupe de *Tropiques* est celle qui doit prendre la forme d'un «régionalisme» «vigoureux» et «souhaitable» face à la «centralisation excessive, un mal dont ont souffert toutes les provinces françaises et qui a étouffé la personnalité et tué l'art en tarissant la source de la vérité» (Bayle, 1943 : xxxviii). Les propos de Bayle révèlent une contradiction puisque d'un côté ils soulignent sa reconnaissance d'un «mal» causé par

une centralisation excessive étatique, et de l'autre son refus de l'expression par *Tropiques* d'une résistance pourtant souhaitable par Bayle sous la forme d'un régionalisme afin de combattre ce « mal », cet étouffement de la personnalité. Par ailleurs, deux conceptions de la liberté achoppent ici : celle entretenue par le groupe de *Tropiques* et par laquelle il propose une idéologie de la dissidence, de l'authenticité, de l'audace et de la restitution au peuple d'une terre contrôlée par le gouvernement de Vichy aux Antilles ; l'autre, celle de Bayle, qui stipule que la France s'est « engagée depuis Schœlcher dans une politique d'égalité raciale qu'elle n'a pas seulement proclamée, mais qu'elle a plus profondément mise en pratique que n'importe quel pays » (Bayle, 1943 : XXXVIII).

La mission assimilationniste qui est déployée par le gouvernement de l'amiral Robert auprès de *Tropiques*, et par extension auprès de la population martiniquaise, est subtilement déstabilisante dans la mesure où Bayle fait miroiter aux Martiniquais les bienfaits d'une liberté et d'une idéologie de l'égalité raciale en déclarant :

« Retenons seulement le fait que vous êtes Français. [...] De cette politique [d'égalité raciale], vous constituez un vivant témoignage ; elle a rencontré l'adhésion de la quasi-majorité des gens de couleur et nombreux sont ceux d'entre eux qui l'ont prouvé par le sacrifice » (Bayle, 1943 : XXXVII-XXXVIII).

Il leur fait aussi miroiter ce qu'il appelle un « régionalisme » nécessaire face à « une centralisation excessive », cependant cette même politique d'assimilation et de paternalisme colonial gangrène toute spontanéité identitaire, toute affirmation d'une différence, sous prétexte que ce sont là, selon Bayle, des signes d'ingratitude, de barbarie et de révolte « contre une patrie qui a été précisément une si bonne patrie ». C'est pourquoi la réponse de Suzanne Césaire au nom du groupe de *Tropiques* ne peut être autre que la suivante.

Fort-de-France, le 12 mai 1943

À M. le Lieutenant de Vaisseau Bayle

Monsieur,

Nous avons reçu votre réquisitoire contre *Tropiques*.

« Racistes », « sectaires », « révolutionnaires », « ingrats et traîtres à la Patrie », « empoisonneurs d'âmes », aucune de ces épithètes ne nous répugne essentiellement.

« **Empoisonneurs d'âmes** » comme Racine, au dire des Messieurs de Port-Royal.

« **Ingrats et traîtres à notre si bonne patrie** » comme Zola, au dire de la presse réactionnaire.

« **Révolutionnaires** » comme l'Hugo des « Châtiments ».

« **Sectaires** », passionnément comme Rimbaud et Lautréamont.

« **Racistes** », oui. Du racisme de Toussaint Louverture, de Claude Mac Kay et de Langston Hughes – contre celui de Drumont et de Hitler.

Pour ce qui est du reste, n'attendez de nous ni plaidoyer, ni vaines récriminations ni discussion même.

Nous ne parlons pas le même langage.

Signé : **Aimé Césaire, Suzanne Césaire, Georges Gratiant, Aristide Maugée, René Ménil, Lucie Thésée.**

Si je me réfère à cet épisode essentiel pour l'étude de la pensée de Suzanne Césaire et de l'histoire de *Tropiques*, c'est parce que cet échange, dialogue de sourds entre Bayle et *Tropiques* dans le contexte de la censure de la revue, me permet véritablement d'approfondir une réflexion sur ce que j'appelle, suggérée par le titre de cet ouvrage, la *ressouvenance* du silence de Suzanne Césaire. L'audace de sa réponse et les risques qu'elle-même ainsi que les autres collaborateurs de *Tropiques* encouraient si Robert n'avait pas dû quitter la Martinique en juillet 1943⁹ doivent nous interpeller sur le poncif selon lequel Suzanne Césaire a été réduite

9. Georges-Louis Ponton rallié à la France libre prend alors ses fonctions de gouverneur de Martinique en juillet 1943 après le départ de Robert.

au silence. Son audace révèle qu'elle n'était non seulement dans l'ombre de personne, et nullement « la ravissante jeune fille penchée sur un ruisseau¹⁰ », mais qu'elle s'est même opposée avec la force de ses convictions à une censure institutionnelle.

Cet ouvrage est donc davantage un regard analytique sur la manière dont s'enchevêtrent les mécanismes par lesquels on a ignoré son audace critique et son refus de céder à toute pression quelle qu'elle fût, et la manière par laquelle on a détourné cette audace en oubli d'une pensée critique fondatrice.

Suzanne Césaire, instigatrice du rapprochement entre André Breton et Aimé Césaire

Dans une lettre¹¹ adressée à André et Jacqueline Breton par le couple Césaire, le 21 octobre 1941 de Fort-de-France, Suzanne Césaire écrit :

« Votre lettre a été la joie la plus sensible de nos vacances. Nous considérons cette merveilleuse rencontre avec vous comme un événement capital dans notre vie. Pendant ces trois mois de liberté, nous avons revu, en profondeur, l'œuvre d'André. (Je ne vous cache pas mon émotion de l'appeler ainsi, par son prénom, et de sentir que nous sommes, vous et nous, si sûrement amis.) À Paris, il y a deux ou trois ans, il me semble que nous étions trop jeunes, trop occupés par des besognes idiotes, trop diversement sollicités, trop absorbés aussi par nous-mêmes et nos propres problèmes. Ce style de vie que nous avions déjà choisi alors – trois ans dans la solitude et l'atmosphère du *Cahier d'un retour* – nous avons essayé de le maintenir ici, en dépit des exigences du métier, de notre famille, de l'hostilité d'une société que nous avons délibérément ignorée. »

S'affirmant ici comme l'initiatrice d'une correspondance qui va se développer en un fécond échange intellectuel, elle articule les

10. Témoignage d'Ina Césaire dans le documentaire d'Arlette Pacquit.

11. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (BRT.C.441).

premières lignes de sa lettre autour de trois mouvements, l'impact de la rencontre et l'émerveillement qu'elle leur procure, la relecture nécessaire de Breton, et des indications biographiques suffisamment précises pour qu'on puisse deviner leurs occupations parisiennes ainsi que le contexte sociopolitique dans lequel ils vivent en 1941 en Martinique et qu'elle dénonce. La référence au *Cahier d'un retour* est importante. On remarque la contraction du titre qui pourrait signifier aussi bien son intimité avec le texte que l'appréhension de se remémorer les moments de la rédaction du *Cahier d'un retour au pays natal* qui l'aurait plongée, elle aussi, dans la solitude et une atmosphère¹² qu'elle choisit de ne pas qualifier. À quoi bon s'étendre sur son vécu de l'intense début d'une aventure littéraire et de l'instabilité existentielle d'Aimé Césaire à cette époque à Paris ? Elle poursuit ainsi :

« J'étais en train de finir un article sur la poésie d'André quand nous avons reçu votre lettre. Comment le remercier de son délicat et très beau poème ? Dans *Tropiques* 3, nous nous sommes permis de le faire paraître comme illustration de mon article, en même temps que "Vigilance" et "La mort rose" que nous admirons particulièrement. »

Elle exprime par ailleurs « l'émotion d'Aimé » d'être publié par Breton, « puisqu'il s'en remet entièrement à [lui] pour tout ce qui concerne la publication » de poèmes inédits qui sont joints à la lettre. L'article sur la poésie d'André auquel elle fait référence ici est « André Breton, poète... » publié dans *Tropiques* n° 3, d'octobre 1941 ; quant au « délicat et très beau poème d'André », il s'agit de « Pour Madame **** » également publié dans *Tropiques* n° 3. Il est réintitulé « Pour Madame Suzanne Césaire » et paraît dans *Martinique charmeuse de serpents*, puis *Signe ascendant*. Une analyse du poème de Breton et de sa fonction illustrative de l'article de Suzanne Césaire est effectuée dans le deuxième chapitre de cet ouvrage.

12. Daniel Maximin (2013), Roger Toumson (2002) et Romuald Fonkoua (2010) nous renseignent sur la dépression d'Aimé Césaire pendant la rédaction du *Cahier d'un retour au pays natal*.

Loin d'être l'épouse qui sert de secrétaire et qui veille au bon déroulement de la correspondance de son mari, elle n'est nullement dissociée du contenu de la lettre – dont elle est d'ailleurs l'auteure – mais elle expose clairement le rôle essentiel qu'elle tient en tant que solide maillon intellectuel de *Tropiques*, auteure d'articles et co-organisatrice du bon fonctionnement de la revue. Après la clôture de *Tropiques*, elle poursuit de Paris, où elle réside, la correspondance avec Breton. Bien que celle-ci prenne davantage l'aspect du maintien du lien entre les deux hommes – Suzanne écrivant à Breton pour planifier des rendez-vous entre lui et Aimé ou pour lui communiquer les résultats chiffrés d'Aimé aux élections de 1946 –, on remarque comment elle s'inscrit pourtant, elle aussi, dans cet intense échange intellectuel.

« Chers amis,

Je voulais passer chez vous, ce soir, à tout hasard, désireuse de vous revoir, mais je me sens fatiguée, et suis obligée de rentrer après une journée de courses et d'attentes dans des ministères... [...] Si je vais mieux, je viendrai sans doute demain au vernissage. [...] J'ai pour vous, cher André, l'exemplaire n° 2 des Armes Miraculeuses. J'ai le plus vif désir de vous revoir. Suzy¹³ »

« Nous avons reçu votre pneu hier. Aimé désire vivement vous voir avant votre départ pour la Bretagne [...]. Vous savez quelle joie nous aurons de causer une heure ou deux avec vous¹⁴. »

Lorsqu'il est question de sauver Suzanne Césaire

Dans la section qui suit, il est important d'examiner des échanges de correspondances autour de sa maladie et les stratégies qui ont

13. Lettre du 5 juin 1946 de Suzanne Césaire aux Breton adressée depuis le 11 bis rue du Val de Grâce, Paris 5^e. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds André Breton (BRT.C.457).

14. Lettre du 13 juillet 1946 de Suzanne Césaire à Breton adressée sur papier à en-tête de l'Assemblée nationale constituante. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds André Breton (BRT.C.457).

été mises en place pour la sauver, parce que tout ceci contribue à renforcer la dynamique de la réserve et de l'effacement ainsi que des discours selon lesquels, en tant que femme malade, elle n'est pas forte.

Après *Tropiques*, Suzanne Césaire continue à partager son temps entre sa famille, l'ascension politique d'Aimé Césaire, son enseignement et ses soins de santé. Elle indique à Henri Seyrig¹⁵ dans une lettre datée du 4 juin 1947 et expédiée de Paris, qu'elle a « fait une demande de mutation¹⁶ », et signale¹⁷ à Breton qu'elle enseigne à Creil. Dans sa lettre à Seyrig elle écrit :

« C'est demain que j'irai à la Direction de l'Ens. Technique. Je m'occupe de Chantilly qu'il faut tenir prêt pour la venue des enfants et d'Aimé. Pour les élections, voici les chiffres que vous devez avoir par les journaux : Aimé 17 400 voix, le M.R.P + les socialistes 10 000 environ (5 000 chacun). En somme, majorité de 12 000 voix et, cependant ballottage. (À l'Est, Bissol, lui, est en avance de 4 000 voix environ.) Je pense à la grande fatigue d'Aimé. [...] Un peu lasse, mais je prends le médicament ordonné, je pense voir le docteur à la fin de la semaine. »

Plusieurs lettres font état de sa santé fragile, par exemple celle du 20 avril 1942 dans laquelle Aimé Césaire écrit¹⁸ à Breton : « Année

15. Seyrig (1895-1973) est un helléniste et orientaliste spécialisé en archéologie et architecture de la Syrie antique et médiévale, ainsi qu'en histoire et civilisation du Proche-Orient ancien. Il a occupé de nombreuses fonctions dont celle de directeur général des Antiquités de la Syrie et du Liban (1929-1941), attaché culturel de la France libre aux États-Unis (1942-1945), maître de conférences à la Sorbonne (1945-1965), directeur des Musées de France (1960-1962). Il rencontre le couple Césaire d'abord en Martinique en 1943, puis à New York [<http://www.aibl.fr/membres/academiciens-depuis-1663/article/seyrig-henri-arnold?lang=fr>].

Seyrig semble avoir été un ami proche de Suzanne Césaire et dans la correspondance de cette dernière, elle lui reconnaît une très grande qualité humaine.

16. Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

17. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (BRT.C.457), Lettre du 19 juin 1946.

18. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (BRT.C.442), Lettre envoyée de Fort-de-France à New York.

très dure pour nous : hostilité maintenant déclarée contre *Tropiques* ; lutte contre l'asphyxie, et surtout maladie très grave de ma femme – non encore rétablie à l'heure qu'il est. » Suzanne évoque elle-même cette maladie dans une lettre¹⁹ du 3 août 1943 adressée à Breton : « Je viens de traverser, je traverse encore une période assez dure. Je suis toujours surveillée et soignée. Pourrai-je définitivement surmonter cette maladie ?... Je veux l'espérer. »

Par ailleurs, lorsqu'on observe la correspondance entre Étienne, Yonel Sanielevici et Seyrig en mars 1944, il est question de « sauver Suzanne » et les échanges vont essentiellement s'articuler autour des paradigmes de la beauté et du handicap physique de Suzanne, et n'indiqueront jamais sa contribution intellectuelle à *Tropiques*. Le 9 mars 1944, Étienne écrit²⁰ à Seyrig de Fort-de-France :

« Il semble que nous devons partir bientôt, et nous voilà tout tristes, Yassu et moi. L'amitié s'est si bien engagée avec Suzanne et Césaire qu'il est malaisé de les quitter. Un autre motif d'ennui nous tourmente : Suzanne n'est pas bien du tout : sa lésion pulmonaire a évolué assez rapidement semble-t-il depuis deux mois : cédant à nos instances elle a démissionné hier de son poste.

Son visage, si beau, est devenu terriblement émouvant, avec l'esquisse du squelette qui s'y dessine de plus en plus, il nous semble qu'elle se fatiguait de jour en jour. Le docteur la voudrait dans un climat sec et si possible dans un établissement genre sana. Après quelques conversations, hier, avec Suzanne, j'ai acquis la conviction qu'elle se sait en grand danger et voudrait vivre. [...] Césaire comprend qu'elle devrait aller soit en Afrique du Nord soit ailleurs. Mais où ? Nous avons pensé au Mexique. »

19. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (BRT.C.444), Lettre envoyée de Fort-de-France à New York.

20. Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

Étiemble joint aussi à cette lettre à Seyrig une autre lettre pour son ami Yonel Sanielevici installé au Mexique, lettre qu'il demande à Seyrig de poster de New York. Par ailleurs, il propose à Seyrig de penser à l'éventualité de «faire entrer Suzanne au Mexique par la fiction d'une nomination, pour ordre, à la délégation de la France Libre de Mexico», et ce, dans le cas «où il serait impossible d'obtenir à Suzanne un visa de tourisme». Il ajoute qu'on avait décidé de procéder de la sorte pour lui lorsqu'il devait succéder à Michel Berveiller (gaulliste réfugié au Mexique) à la direction des Éditions Quetzal au Mexique. Étiemble conclut sa lettre ainsi :

«[...] Le temps presse. Je sais que vous serez aussi ému que je le suis en découvrant toute l'étendue de ce malheur. Tous nos efforts conjugués ne seront pas vains pour la tirer de là. [...] Pour l'instant, sauvons Suzanne. Le Mexique aurait cet avantage que mes amis sont généreux, que je suis certain qu'ils avanceront l'argent nécessaire, et que mon salaire d'Alexandrie me permettra de les rembourser sans que Césaire ait à se soucier de quoi que ce soit. Plus tard, s'il devient riche, il sera toujours temps d'en parler. [...]»

Seyrig écrit²¹ alors à Sanielevici de New York, le 29 mars 1944 :

«Je vous remets ci-joint une lettre dont Étiemble me charge pour vous.

Comme vous verrez, il s'agit d'un très triste sujet : une amie commune à lui et à moi, est très malade à la Martinique, et les médecins semblent penser qu'elle ne peut s'y guérir. Il s'agit de la sortir, d'urgence, de ce climat qui lui fait du mal. Je la ferais venir ici²² si elle n'était mulâtresse, ce qui crée des complications infinies. Étiemble pense qu'elle pourrait venir dans un sanatorium au Mexique. Je le voudrais beaucoup moi aussi, et suis convaincu qu'elle y trouverait le climat et l'atmosphère qu'il faut pour guérir. Comme Étiemble

21. Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

22. Seyrig fait référence à New York.

vous le dit, il est prêt à supporter ou à avancer une partie des frais que tout cela entraînerait. De mon côté j'y suis prêt aussi. Ce qu'il faut c'est de faire vite et Étiemble me fait espérer que votre amitié voudra bien se charger des premières enquêtes, éventuellement des premières démarches [...].»

Avant sa lettre du 9 mars 1944 à Seyrig citée plus haut, Étiemble a déjà fait part à Seyrig, le 6 mars 1944, de son inquiétude au sujet de Suzanne en ces termes : « Elle s'essouffle, maigrit, ne prend presque plus d'air au pneumothorax. Et je me demande si Césaire se rend compte de la gravité du cas²³. »

Cette intense compassion d'Étiemble et de Seyrig et leur sincère désir de la secourir révèlent bien qu'ils parlent de Suzanne en tant qu'amie et épouse de Césaire, mais ils ne mentionnent pas qu'elle est une interlocutrice reconnue et une contributrice importante dont *Tropiques* est privée²⁴ en 1944, à cause de sa maladie. Par ailleurs, leur propos envers Césaire signale leur condescendance pour ce dernier qui ne saurait pas, à leurs yeux, mesurer et prendre en charge la gravité de la situation. Lorsqu'on tente de comprendre pourquoi elle a été réduite au silence, on aime souvent évoquer la célébrité d'Aimé Césaire. Pour ma part, considérant cette correspondance entre Étiemble, Seyrig et Sanielevici, j'é mets l'hypothèse que sa maladie ait pu aussi avoir un impact sur cette mise en silence. La maladie et l'urgence de la sauver pour qu'elle redevienne belle auraient pu détourner l'attention de ses amis et collaborateurs français, et auraient eu alors pour effet de mettre au second plan ses contributions à la richesse critique et culturelle de *Tropiques*. Toutefois, on est tout de même au début des années 1940, une époque où la norme sociétale veut qu'en tant que femme elle soit en bonne santé pour procréer et, dans son cas, rayonner comme épouse silencieuse d'un homme dont la célébrité devient de plus en plus évidente. Seul Étiemble, cependant, dans une lettre de février 1943 à Seyrig, exprime combien la découverte

23. Bibliothèque nationale de France, Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

24. Les numéros de février et de mai 1944 ne contiennent aucun article de Suzanne Césaire.

de *Tropiques* est fondamentale pour lui et combien Seyrig a eu raison de lui « parler du groupe de *Tropiques* » : « nous avons passé en moyenne cinq heures par jour avec Aimé et Suzanne », souligne-t-il. Il remarque « qu'il faudra que *Renaissance*²⁵ parle de Césaire, ne serait-ce qu'une note pour signaler l'existence de la revue ». Il commente par ailleurs le contenu du numéro 10 de *Tropiques* qui vient de sortir au moment où il écrit à Seyrig, et mentionne les articles d'Aimé Césaire, Stehle et Lydia Cabrera. Dans ce numéro de février 1944, Suzanne Césaire n'a pas publié d'article. Après avoir indiqué, dans cette même lettre du 6 mars 1944, son enthousiasme à être enfin l'ami de Césaire qui est déjà l'ami de Breton et de Seyrig, Étiemble conclut en ajoutant : « Suzanne C. est fort intelligente, elle aussi, et quels yeux admirables. » L'articulation entre intelligence et beauté est ici évidente et j'établis un parallèle entre cette remarque d'Étiemble et la description de Suzanne Césaire par Michel Leiris « comme merveilleux paysage qui serait intelligent ».

Son corps malade, une fois sauvé, ne devait-il redevenir beau que pour l'unique plaisir d'être contemplé ? C'est sans aucun doute André Breton qui donne le *la* de cette contemplation excessive du corps de Suzanne Césaire, lorsqu'il compare sa beauté à celle de la « flamme du punch ». Breton ne signale nullement dans « Un grand poète noir » qu'elle avait été la cofondatrice de la revue puisqu'il n'importe pour lui que de signaler à quel point la beauté de Suzanne enchante les réunions sur la terrasse de la maison du couple Césaire qu'il rencontre en avril 1941. Ce corps malade qu'il faut sauver d'une lésion pulmonaire et sortir d'urgence d'un climat qui lui est néfaste est toutefois le réservoir d'une force de la pensée qui s'est disséminée dans ses articles de *Tropiques*, dans sa pièce *Aurore de la liberté* dont le manuscrit est introuvable, et dans sa mise en scène.

25. *Renaissance* est une revue trimestrielle publiée en français par l'École libre des hautes études à New York, école fondée en février 1942 par des universitaires belges et français en exil et fuyant le régime de Vichy. La revue est dirigée entre autres par Alexandre Koyré, qu'Étiemble mentionne dans sa lettre comme un des intellectuels de *Renaissance* que Seyrig devrait contacter pour faire connaître *Tropiques*.

Daniel Maximin, dans la présentation de son édition des essais de Suzanne Césaire, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, précise :

« En ce temps-là, sa beauté et sa puissance solaires visibles dans l'éclat de ses yeux et ses éclairs de chevelure révélaient aussi une fragilité de son corps de liane trop peu posé ou reposé. Un corps propice aux éruptions fertiles mais dévoré d'un enfer interne, de la pleurésie grave de cette année-là – sauvée par une quatrième grossesse régénératrice, selon son médecin, l'espace à créer en son corps pour sa première fille née en 1942 l'ayant préservée du ravage intérieur, “fenêtres du marécage... sur le coi de la nuit”, pour deux décennies de répit jusqu'à l'irruption d'une tumeur au cerveau brusquement fatale à la cinquantaine juste venue » (Maximin, [2009] 2015 : 8-9).

Cette idée de la maternité ici présentée par son médecin comme une « quatrième grossesse régénératrice » est totalement remise en question par Tanella Boni qui regrette que le corps de Suzanne Césaire « [soit] regardé comme beau, “malade” et reproducteur – comme si la maternité était une opération de sauvetage ! » (Boni, 2014 : 72). Se référant à la maladie de Suzanne Césaire, au handicap physique de Paulette Nardal et plus généralement aux « discours, y compris poétiques, où la beauté des corps féminins et la féminité sont objets d'admiration » (*ibid.*), Boni relève cette « rhétorique sur la beauté physique ou intérieure en contraste avec la faiblesse du corps, ses maladies ou ses accidents » (*ibid.*).

Toutefois, l'hypothèse de la « grossesse régénératrice » est relayée par Maximin qui considère la naissance de la première fille des Césaire comme une préservation du « ravage intérieur » du corps de Suzanne Césaire. Mais Maximin va plus loin en suggérant que « peut-être le secret du silence si tôt advenu de Suzanne Césaire tient-il à ce que le feu cannibale de ses écrits a pu consumer son être, son visage “de cendre blanche et de braise”, brûlant de sa capacité de refus et d'engagement corps et âme, en allée jusqu'où l'écriture ne puisse plus suivre » (Maximin, [2009] 2015 : 21). Ce contraste entre une rhétorique sur la beauté physique et la faiblesse du corps évoqué plus haut m'amène à observer de

plus près cette autre rhétorique autour du corps féminin comme objet d'inquiétude et qui se dégage du triangle épistolaire entre Étiemble, Seyrig et Sanielevici. En effet, la correspondance entre Étiemble et Seyrig révèle qu'ils poursuivent leur mise en place d'un réel plan de sauvetage en Algérie. On pourrait être tenté de concevoir ce plan de sauvetage urgent comme une ingérence dans la vie privée du couple, une action ôtant à Aimé Césaire toute agentivité en ce qui a trait à l'organisation des soins qui doivent être prodigués à son épouse. Néanmoins, la correspondance entre Seyrig et Aimé Césaire en 1944 à ce sujet prouve de façon significative le contraire. Dans sa lettre du 10 juillet 1944 à Aimé Césaire écrite de New York, Seyrig explique clairement son désir d'aider, mais dans la mesure où Césaire accepterait l'idée du voyage en Afrique du Nord pour son épouse :

« Mais le plus pressant est ceci : Étiemble est d'avis qu'il faudrait vous amener avec votre femme en Afrique, et il me demande d'écrire sur ce sujet à Capitant (actuellement Commissaire à l'Instruction Publique) et à Laugier. Je n'ai pas besoin de vous dire comme je suis désireux d'aider à une chose de ce genre. Mais je ne veux tout-de-même pas le faire sans savoir ce que vous désirez. Ainsi, écrivez-moi sans aucun retard, et ce sera fait. Au besoin, faites-moi télégraphier par Peillon. Je pense pour ma part que votre femme serait sûre d'être bien soignée si elle allait là-bas. Mais, évidemment, vous aurez peut-être vu des médecins qui auront un avis là-dessus. En tout cas, écrivez-moi. Je reste votre fidèle ami²⁶. »

Césaire y répond le 16 juillet 1944 :

« Pour ce qui est de la santé de ma femme, je vous parlerai franchement. Un pneumothorax²⁷ qui ne marche plus. D'après les médecins

26. Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

27. Affection pulmonaire au cours de laquelle des bulles d'air pénètrent entre les plèvres pulmonaires (membranes qui recouvrent et protègent la cavité thoracique et l'extérieur des poumons). Dans sa forme plus avancée, cette affection peut faire pression sur les poumons et peut diminuer la ventilation pulmonaire jusqu'à atteindre le stade d'une maladie infectieuse.

haïtiens, voie de guérison. En effet le poids augmente. Mais *adhérences* semble-t-il. Cœur dévié. Peut-être nécessité opération. En tout cas, consultation à l'étranger. Pour toutes ces raisons, je serai très content qu'elle aille en Afrique du Nord, *pays français*. J'ai même envisagé la question avec le gouverneur Ponton (de la Martinique). Seule la réalité administrative qui lui permettrait de faire ce voyage restait à trouver. Très difficile en effet. Elle n'est pas fonctionnaire titulaire. Je suis prêt avec ce que j'ai de solde à lui consentir une délégation. Mais le voyage à lui seul Martinique-Alger coûte *des sommes énormes*²⁸. »

Suzanne Césaire confirme à Yassu Gaucière²⁹ cet échange entre Aimé Césaire et Seyrig, et lui exprime ses doutes quant à la faisabilité de ce voyage :

« Ce qu'il [Aimé Césaire] a demandé fermement à Seyrig, c'est de me faciliter le voyage en Afrique du Nord. Il pense, entre autres choses, que j'y serai admirablement soignée et définitivement guérie. Je n'hésiterais pas à partir si je croyais ce voyage possible. Mais je ne le crois pas. En tout cas, quelle que soit la réponse, je vous ferai signe et je garderai l'espoir de renouer un jour notre précieuse amitié³⁰. »

Cependant, Seyrig redoute que « les hôpitaux d'Afrique du Nord soient très peu convenables pour une personne dans l'état de Suzanne Césaire³¹ ». Aussi, en réponse à la lettre du 20 juin 1944 de Yassu Gaucière, installée en Afrique du Nord, à Seyrig,

28. Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11. C'est Césaire qui souligne.

29. Yassu Gaucière, écrivaine française (1901-1961), a coécrit *Rimbaud* (Gallimard, 1936) avec Étiemble et traduit avec lui les *Lettres* de T.E. Lawrence. Suzanne Césaire a rencontré Yassu Gaucière et Étiemble en Martinique en 1943. Ces derniers découvrent alors *Tropiques* et apprennent à connaître les Antilles grâce aux Césaire. À cet effet, en février 1943, Étiemble écrit à Seyrig : « Nous avons passé en moyenne cinq heures par jour avec Aimé et Suzanne et ces enfants dont Yassu voudrait adopter l'un, tant elle en est amoureuse » (Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig).

30. Lettre du 25 juillet 1944 de Suzanne Césaire à Yassu Gaucière, Bibliothèque nationale de France, Fonds Étiemble.

31. Lettre du 29 juillet 1944 de Seyrig à Yassu Gaucière, Bibliothèque nationale de France, Fonds Yassu Gaucière.

ce dernier cherche à se faire «de toute urgence» une idée de la situation en Algérie auprès de Gaucière, car il sait qu'«il est difficile de se suralimenter en Afrique du Nord».

«Le tableau que me font différentes personnes de la situation de l'Algérie me porte à me demander s'il y aurait de la nourriture et les médicaments qu'il faut. Je pense que c'est une question que vous avez considérée avant de m'écrire, si bien que je m'en rapporte à vous pour cela.

Je trouve lourde à prendre la responsabilité d'envoyer notre malheureuse amie en Afrique, si cette solution n'est pas actuellement la plus sage³². »

L'entreprise de sauvetage est louable et le couple Césaire remercie Seyrig avec profusion. Suzanne Césaire loue sa «qualité humaine³³», réitère à quel point son «amitié [lui est] précieuse³⁴» et le remercie «de [lui] avoir fait voir un médecin, d'avoir fait une demande de mutation – toutes choses indispensables, qui seraient restées à l'état de projet, sans [lui]³⁵».

Par-delà la sincérité des gestes posés, lorsque je lis les initiatives de Seyrig et les intentions d'Étiemble, je vois aussi comment ils abordent cette dynamique de sauvetage de Suzanne Césaire en s'étant déjà éloignés de deux conditionnements : le fantasme de l'île merveilleuse mais dangereuse, et celui du corps féminin exotique idéalisé dans une beauté envoûtante et étrange mais malade. L'association île-femme-beauté-exotisme est ainsi bousculée pour devenir île-corps-femme-maladie. En voulant sortir le corps malade de l'île et de la ville (Fort-de-France) au climat néfaste (Étiemble insiste sur la nécessité d'un «climat sec»), Étiemble et Seyrig tempèrent leur vision doudouiste de l'île enchanteresse.

32. Lettre du 27 juillet 1944 de Seyrig à Gaucière, Bibliothèque nationale de France, Fonds Yassu Gaucière.

33. Lettre de Suzanne Césaire adressée à Seyrig du Havre, le 10 décembre 1945, Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

34. Lettre de Suzanne Césaire adressée à Seyrig de Paris le 4 juin 1947, Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

35. *Ibid.*

Avant sa rencontre avec le couple Césaire, Étiemble écrit à Seyrig qu'il « ne croyait pas devoir connaître la Martinique ». Seyrig, pour sa part, écrit à Étiemble qu'il lui est impossible de faire venir Suzanne Césaire à New York pour qu'elle se soigne car « elle est mulâtresse », la figure de la mulâtresse aguicheuse et désirable dans la mentalité coloniale doudouiste est indésirable dans l'Amérique raciste des années 1940. Cette autre réalité de la Martinique coloniale des années 1940 dont ils sont témoins à travers la maladie de Suzanne Césaire ne correspond pas à leurs critères imaginés de l'île exotique merveilleuse. Ils doivent alors reconstruire leur vision établie de l'île.

Suzanne Césaire n'ira pas en Algérie et je conclus l'analyse de cette entreprise de sauvetage par l'hypothèse que c'est son séjour en Haïti qui l'a guérie et a permis une régénération physique et psychologique. Elle écrit en effet à Yassu Gauclère :

« Voilà où j'en suis : radiographie possible en Haïti, 2 ans 1/2 après la dernière : *excellente*, sauf adhérences gênantes qui ont provoqué déviation du cœur vers la droite et quelques troubles. Peut-être une intervention chirurgicale sera nécessaire. D'ailleurs, comme il y a en Haïti, contrairement à la Martinique, une abondance de choses bonnes à manger, j'ai considérablement grossi.

Je vais bien, bien mieux qu'il y a quelques mois³⁶. »

La mission haïtienne : genèse du « Grand camouflage »

Les Césaire séjournent en Haïti du 18 mai³⁷ 1944 au 27 octobre 1944 (pour Suzanne³⁸) et au 15 décembre (pour Aimé³⁹). Le

36. Lettre du 25 juillet 1944 de Suzanne Césaire à Yassu Gauclère, *op. cit.*

37. Lettre de Suzanne Césaire à Breton de Port-au-Prince, 20 mai 1944, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (BRT.C.450).

38. « Ma femme a quitté hier Haïti : les gosses » (Lettre de Césaire adressée à Seyrig de Port-au-Prince, le 28 octobre 1944, Bibliothèque nationale de France, Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11).

39. « Merci de toute la peine que vous vous êtes donnée pour moi. J'ai reçu d'Alger la nouvelle de la prolongation. Ma mission expire le 15 décembre. Départ

15 décembre 1943 Seyrig informe le Gouverneur de la Martinique, Georges-Louis Ponton, du souhait du président haïtien Elie Lescot et de son ministre des Affaires étrangères d'inviter Aimé Césaire à participer à une semaine philosophique, autrement dit au Congrès international de philosophie organisé par la Société haïtienne d'études scientifiques présidée par le docteur Lhérisson. À ce titre, Aimé Césaire qui jouit d'une grande réputation en Haïti, et qui est aussi connu, ajoute Seyrig, « dans les cercles intellectuels du continent », doit représenter les Antilles françaises. Seyrig le recommande vivement à Ponton en ces termes :

« Il me paraît très important que, dans cette réunion où des savants de pays très différents vont être mis en contact avec le monde noir, la France montre par un exemple décisif ce que notre culture est parvenue à produire dans cette race⁴⁰. »

La rhétorique de légitimation et de glorification d'un universalisme colonial français qui est bien évidente dans cette recommandation de Seyrig est aussi relayée par Ponton :

« Je ne vois que des avantages à ces échanges culturels – stop – CÉSAIRE est un professeur sorti École Normale Supérieure qui possède un génie poétique certain et qui est déjà très connu dans milieux de culture française tant aux États-Unis que dans Grandes Antilles et Amérique Sud – stop – Édite ici revue surréaliste intitulée “TROPQUES” – stop – C'est un noir originaire de Martinique – stop⁴¹. »

Dans ce contexte, Aimé et Suzanne Césaire sont alors des maillons essentiels d'une géopolitique coloniale et postcoloniale. D'un côté la France renforce son pouvoir colonial et reconstruit son identité politique à la fin de la Seconde Guerre mondiale et, de l'autre,

fixé à cette date. » (Lettre de Césaire adressée à Seyrig de Port-au-Prince, le 28 octobre 1944, Bibliothèque nationale de France, Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11).

40. Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

41. Télégramme du 12 janvier 1944 du gouverneur Ponton à Alger. [<http://www.patrimoine-martinique.org/ark:/35569/a011421681124Dmdqer>]

Haïti consolide son émancipation culturelle et politique. À cet effet Seyrig note dans sa lettre du 15 décembre 1943 à Aimé Césaire :

« Les Haïtiens se regardent à bon droit comme représentants de la civilisation française dans leur région ; ils souhaitent que nous les soutenions dans ce rôle, non pas en créant chez eux des institutions françaises, mais en les aidant eux-mêmes⁴². »

Dans cette perspective, Césaire mentionne par ailleurs dans une lettre du 8 septembre 1944 à Seyrig qu'il avait été question « de [le] faire nommer attaché culturel à Port-au-Prince ».

Aimé Césaire est invité à participer au Congrès international de philosophie consacré aux problèmes de la connaissance et organisé par la Société haïtienne d'études scientifiques (24 au 30 septembre 1944), et surtout pour une plus longue mission au cours de laquelle il donnera des « cours quotidiens à la faculté, des conférences publiques hebdomadaires sur la poésie⁴³ ». Le rôle que Suzanne exercera au sein de cette mission n'est mentionné ni dans la lettre de recommandation de Seyrig au Gouverneur Ponton, ni dans le télégramme de Ponton au Gouvernement provisoire à Alger.

Le film d'Huguette Bellemare *Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015* révèle cependant qu'elle assura des cours aux femmes cadres de l'Éducation nationale en Haïti :

« La Martinique est débarrassée de Robert et s'est ralliée à la dis-sidence. La résistance installée à Alger propose à Césaire et à Suzanne une mission de 6 mois en Haïti. Il s'agit de la formation de cadres de l'Éducation nationale en Haïti, tant hommes que femmes. Suzanne intervient auprès des femmes. Lors du retour à Noël 1944, ils reçoivent un bel accueil dont témoigne la presse martiniquaise.

42. Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

43. Lettre de Césaire adressée à Seyrig de Port-au-Prince, le 14 juin 1944, Bibliothèque nationale de France, Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues, Don 88-11.

Citons *Le Clairon*, *La Petite Patrie*, *Le Sportif*, *La Paix*, *Justice*. *La Petite Patrie* du 24 décembre 1944 écrit : “Les leçons de pédagogie de Césaire en collaboration avec Mme Suzanne Césaire ont suscité un vaste mouvement de curiosité intellectuelle. De la province sont accourus professeurs et élèves pour écouter. Rarement la Martinique fut-elle à pareille fête.” »

Mais, c’est la lettre du 25 juillet 1944 de Suzanne Césaire à Yassu Gaucière qui dévoile le mieux certains aspects du type de mission qu’elle y effectue :

« Nous voilà depuis 2 mois 1/2 en Haïti. Aimé a entrepris ici, non sans courage, de parler de la littérature française ~~contemporaine~~ [sic] moderne – ou plutôt de la poésie depuis Baudelaire.

Une foule de “fins lettrés” a manifesté à chaque conférence un “enthousiasme délirant”, devant “cet authentique ambassadeur de la culture française”. En somme, Aimé s’est fort bien tiré de cette étrange besogne, à force d’objectivité et de passion. On nous avait confié (je suis plus ou moins en mission, moi aussi) la formation des futurs professeurs de lycée – une sorte de cours de perfectionnement, car ces jeunes gens et jeunes filles enseignent déjà – cours privé, du 17^e au 19^e siècle – cours public sur les modernes. C’est ainsi que j’ai fait, pour aider Aimé qui avait un travail très dur, 2 ou 3 explications de textes classiques et corrigés de dissertation – avec comme auditeurs libres, des journalistes, des avocats, un sénateur⁴⁴. »

On remarque qu’elle écrit « on nous avait confié » et « je suis plus ou moins en mission, moi aussi », ce qui confirme mon hypothèse formulée ci-dessus que son rôle n’a jamais été clairement défini par le Gouverneur Ponton. Elle exerce donc cette mission en tant qu’épouse et accompagnatrice de Césaire. Par ailleurs, on remarque son commentaire sur le caractère « étrange » de la « besogne » confiée à Césaire et qui consiste à être un « authentique ambassadeur de la culture française ». Il va sans dire qu’elle

44. Lettre du 25 juillet 1944 de Suzanne Césaire à Yassu Gaucière, Bibliothèque nationale de France, Fonds René Étiemble, NAF 28279, p. 2.

remarque par ses termes la contradiction entre la position idéologique et intellectuelle de l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal* et cofondateur de la revue *Tropiques*, et une mission haïtienne qui consiste pour Aimé Césaire à être le traducteur de la glorification d'un universalisme colonial français.

Afin d'élargir ma réflexion sur le sens de la mission de Suzanne Césaire en Haïti, je considère également les premières lignes d'une lettre qu'elle écrit à André Breton de Port-au-Prince.

« Cher André,

Nous sommes en Haïti. Depuis 3 jours nous vivons dans cette ville de Port-au-Prince si peuplée pour nous d'ombres vivantes tant que nous étions à Fort-de-France; mais, ici, envolées les ombres, dans l'aveuglant éclat du Bi-moteur de la Pan... Air et des automobiles de luxe⁴⁵. »

Cette idée de l'ombre et de l'éclat autour de laquelle elle décrit son arrivée à Port-au-Prince est pour moi fondamentale dans la mesure où elle s'inscrit dans deux positionnements. Le premier, celui de la perspective, depuis Fort-de-France, d'un voyage en Haïti qu'elle ne connaît pas encore et à propos de laquelle elle s'est construit un imaginaire. « Les ombres vivantes » signifient que dans sa perspective, Haïti oscille entre clairvoyance historique et inconnu sociologique. Le deuxième positionnement est celui de l'étiollement de cet imaginaire qui est peu à peu remplacé par une tout autre réalité qu'elle voit en Haïti et qui sera d'ailleurs déterminante dans l'impact qu'Haïti aura sur elle. Cette réalité est exprimée par la disparition des ombres, et par « l'aveuglant éclat du Bi-moteur de la Pan... Air et des automobiles de luxe ».

Je n'ai pu trouver de correspondance faisant état du rétablissement de Suzanne Césaire entre le 6 mars 1943 (date de la première lettre d'Étiemble à Seyrig au sujet de sa maladie) et le 18 mai (date de l'arrivée des Césaire en Haïti). Je vois dans cette description qu'elle fait à Breton l'expression de cette régénération

45. Lettre du 20 mai 1944, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (BRT.C.457).

physique et psychologique que j'évoque plus haut, et la confirmation de mon hypothèse que c'est son séjour en Haïti qui l'a guérie. Mais cette renaissance est aussi intellectuelle. Elle expose ici à Breton les réalités d'un voyage et d'une arrivée en Haïti « Bi-moteur de la Pan... Air et automobiles de luxe », réalités à partir desquelles elle construit les prémisses du cadre théorique de son dernier article dans *Tropiques*, « Le grand camouflage » (S. Césaire, 1945 : 267-273). Dans cet essai, l'enchevêtrement entre aveuglement, ombre et lucidité est essentiel pour l'argument qu'elle y développe, et c'est Haïti qui l'inspire dans l'articulation d'un discours qui n'est plus uniquement orienté vers une réalité martiniquaise, comme c'est le cas dans ses autres articles, mais élargi à une réalité caribéenne. Par ailleurs, des extraits de sa lettre à Yassu Gauclère révèlent une dimension fascinante de sa lianedialectique, jusqu'alors non identifiable dans ses écrits, et par laquelle elle explore une anthropologie caribéenne à partir de la langue créole (le créole haïtien plus précisément).

Si la véritable nature de sa mission n'est articulée ni par Seyrig ni par Ponton, je propose alors que Suzanne Césaire a saisi ce séjour en Haïti comme une exploration dans une réalité caribéenne. C'est à partir de cette réalité qu'elle va échafauder et consolider des paradigmes critiques et anthropologiques innovants tels que le « laissé grainin », le « sentiment du toc », la « communauté mort-vie », ou encore d'autres notions que j'édifie en concepts : « corps-plante », « lucidité du paysage »⁴⁶. Ainsi, elle va concevoir elle-même cette mission haïtienne comme un travail de terrain, qui se révèle déterminant pour l'écriture de son « Grand camouflage » et pour sa contribution à la pensée critique caribéenne.

En effet, dès les premières pages du « Grand camouflage », elle se positionne comme observatrice attentive de la Caraïbe depuis le hublot d'un « clipper [...] de la Pan American Airways » (S. Césaire, 1945 : 268), ce même « bi-moteur » dont elle parle déjà à Breton dans les extraits de sa lettre cités ci-dessus. Par

46. Dans sa lettre à Yassu Gauclère, Suzanne Césaire explique que « laissé grainin » est une expression typique en créole haïtien qui signifie « laissez-porter ». « Laissez grainin » et les autres concepts ici mentionnés seront analysés dans le dernier chapitre.

ailleurs, « les automobiles de luxe » mentionnées dans la lettre sont aussi présentes dans « Le grand camouflage » où elle oppose les propriétaires (usiniers békés) de « l'automobile de grand luxe qui passe » aux « négrillons qui sentent la nécessité d'être un jour les maîtres d'une bête aussi souple et luisante et forte » (S. Césaire, 1945 : 271).

« Le grand camouflage » pose une question essentielle à laquelle travaille Suzanne Césaire depuis Haïti et par laquelle elle construit toute la trame de son essai : qu'est-ce que la Caraïbe ? Est-ce une région du monde « toujours absurdement bleue, avec ses palmes, son soleil⁴⁷ » où « même les “flamboyants” sont ternes⁴⁸ » pendant le passage d'« un cyclone » ? « Rien que la mer et la forme confuse des terres » (S. Césaire, 1945 : 268) ? Des « îles si belles » où « les places ont choisi les dentelles des parkinsonias comme éventails de luxe » (S. Césaire, 1945 : 268, 273) ? Ou encore « les flammes tropicales [qui s'avivent] aux faims, aux peurs, aux haines, à la férocité qui brûlent dans les creux des mornes » (S. Césaire, 1945 : 268, 273).

Aurore de la liberté

La période de *Tropiques* achevée, Suzanne Césaire continue à être très active en tant que professeure de Lettres à Fort-de-France puis en région parisienne, en tant que mère de six enfants, en tant que militante communiste, dans son implication dans l'émergence de la carrière politique d'Aimé Césaire en 1945, et dans sa contribution au dynamisme de la scène culturelle martiniquaise. En effet, dans le cadre des activités de l'Association Scènes et Culture de Fort-de-France, elle met en scène la pièce *Aurore de la liberté*, qui est une adaptation du roman *Youma* (1890) de Lafcadio Hearn. À ce jour le manuscrit n'a pas été retrouvé et est considéré pour l'instant comme perdu. *Aurore de la liberté* est oubliée et n'existe

47. Lettre du 25 juillet 1944 de Suzanne Césaire à Yassu Gaucière, Bibliothèque nationale de France, Fonds René Étiemble, NAF 28279, p. 2.

48. *Ibid.*, p. 1.

finallement qu'en tant que fantôme, apparaissant et disparaissant dans l'imaginaire et les interrogations de ceux et celles qui sont désireux de voir un jour surgir pour de vrai le manuscrit qu'on fera revivre sur scène. Grâce à la contribution d'Hector Saë qui est alors responsable des Cours du soir des Terres-Sainville (quartier de Fort-de-France), Suzanne Césaire peut obtenir d'engager pour la pièce des acteurs amateurs, élèves les plus avancés du cours du soir, des classes du cours complémentaire et membres également de Scènes et Culture.

M. Émile Capgras, ancien président du Conseil régional de la Martinique de 1992 à 1998, ancien membre de Scènes et Culture et acteur dans *Aurore de la liberté*, m'a accordé un entretien en décembre 2008, au cours duquel il m'a présenté les grandes lignes du contexte de la préparation et de la représentation d'*Aurore de la liberté* en Martinique en 1952. En janvier 2002, j'avais eu un premier entretien avec Émile Capgras et Michel Lagier, également acteur dans la pièce. Cette première entrevue avait été pertinente dans la mesure où ils m'avaient exposé globalement le contexte culturel des années 1950 et présenté la pièce. Mais ils avaient plus particulièrement discuté avec moi des nombreuses démarches qu'ils avaient entreprises pour tâcher de me retrouver le manuscrit dans leur collection privée et auprès de diverses associations, notamment la FOL (Fédération des œuvres laïques). Au cours de mon deuxième entretien avec Capgras, j'ai pu obtenir des informations plus précises sur la pièce. Elle est jouée pour la première fois le 26 avril 1952 à Fort-de-France. Capgras jouait alors le rôle du traître Léoncine, le flatteur du maître de l'habitation. *Aurore de la liberté* a été, dit-il, « la première grande pièce que la troupe de Scènes et Culture a jouée à part *Le Bourgeois gentilhomme*, et elle a duré au moins une heure et demie ». Il m'a signalé par ailleurs que la pièce était entièrement en français et qu'il n'y avait aucun passage en créole martiniquais :

« La pièce représentait la vie sur une habitation, la dureté du travail, l'atmosphère de discipline, de domination. Anciennement après l'abolition de l'esclavage, le sort des travailleurs de la canne était aussi dur. Donc Mme Césaire avait voulu retracer cette vie-là, celle

des gens qui travaillaient dans la canne. Il y avait un commandeur et c'est M. Fataxi qui jouait ce personnage. Vous savez, le rôle du commandeur était de faire en sorte que les disciplines soient appliquées, et les patrons à cette époque étaient très sévères à l'égard des travailleurs. Mais ce commandeur-là, on pourrait dire de nos jours que c'était un progressiste, parce qu'il ne voulait pas faire voir de la misère aux gens qu'il commandait, cependant il était adroit pour ne pas se faire licencier. Il avait aussi des relations intimes avec une servante, une négresse dont j'oublie le nom. C'était une demoiselle Concaveau puis une dame Zamor qui jouait ce rôle ; elle est décédée maintenant.

M. Lagier remplissait le rôle d'Alexandre, le rebelle qui n'acceptait pas les mauvais traitements qu'on lui infligeait, mais à qui le commandeur intimait souvent l'ordre de bien se tenir.

Vous voyez donc, c'était cette vie-là. Moi, j'avais joué un rôle qui était plus ingrat. À cette époque il y avait des gens qui étaient les flatteurs des maîtres, et moi j'étais Léoncine, je remplissais ce rôle-là. J'étais là pour surveiller, pour rapporter. Je tiens ce rôle du début à la fin.

Le public approuvait beaucoup dans toutes les communes où nous sommes allés et les gens qui venaient nous voir étaient proches de ce qu'on représentait sur scène. On était très acclamés par le public tant à Fort-de-France que dans plusieurs communes. Je me souviens qu'on avait joué au Morne-Rouge, à Rivière-Pilote, à Trinité et au théâtre municipal de Fort-de-France.

D'ailleurs il y avait toutes sortes de catégories de gens, de tout âge. Jouer une pièce pendant une heure et demie était quelque chose d'inhabituel pour eux.

On se présentait en ce temps comme si on était de grands acteurs. On a joué en 1952 et on avait tous autour de 26, 28 ans, la servante était aussi dans cette même tranche d'âge. M. Popaincourt eut le rôle du béké dans la pièce. C'était un mulâtre âgé d'une quarantaine d'années, élève au Cours du soir également. Il était ébéniste et habitait en face de l'ancien hôpital civil. C'est là qu'il avait son chantier et son épouse était employée dans un magasin. C'étaient des gens de condition modeste.

Mme Césaire était très abordable, très ouverte. Vous vous rendez compte, pouvoir mettre en scène, enseigner comment il faut se mettre dans la peau des personnages, il faut avoir une pédagogie. Elle savait comment parler à chacun de nous, comment donner un sens pour l'intervention, pour que cela corresponde à ce qu'on devait dire, pour que ça reflète la vie même sur une habitation. Il fallait imaginer tout cela. Les répétitions se faisaient le plus souvent le samedi après-midi car cela prenait du temps pour bien se pénétrer du texte. Dans un premier temps on lisait pour avoir le ton, l'allure, on imaginait la maison du maître, les champs de canne, les travailleurs, les amarreuses. »

Lorsque je l'interrogeai à propos du décor il ajouta :

« Je crois que c'était M. Honorien, c'était un artiste peintre. Je ne voudrais pas vous donner une fausse information, mais je me souviens que ce monsieur a réalisé des choses pour les pièces qu'on a jouées, par exemple des grands tableaux que l'on affichait sur les murs des salles où on jouait. Mais enfin je me rappelle la maison du patron, les ateliers, puisque c'était une vie autour des travailleurs de la canne. Donc il y avait tout ce décor, et il nous fallait généralement une scène assez vaste pour bien installer nos choses. »

Par ailleurs, Capgras a souligné que c'était la première pièce jouée en Martinique qui traitait de cette problématique :

« Je peux confirmer que c'était la première pièce. Ah oui, parce que vous vous rendez compte la guerre a pris fin en 1945. En 1946-1947 les choses reprenaient petit à petit et la politique culturelle prenait du sens parce que le rôle de la Fédération des œuvres laïques à ce moment-là était de développer l'école et de développer la culture. Les gens qui étaient des militants de la laïcité faisaient un gros effort pour la bonne raison que si on remonte dans le temps, on verra bien qu'au fur et à mesure, ceux qui étaient avant nous, avant moi, c'est par l'école et la culture qu'on a pu évoluer. »

Il m'a aussi indiqué avoir joué dans d'autres pièces dont *Il est né ce soir un nègre*. Je vais l'appeler *Liberty* ; selon Capgras c'était

une sorte de *negro spirituals* et Roland Suvélor en aurait été le metteur en scène.

Il faut noter que Suzanne Césaire n'a pas fait appel à des lycéens, notamment ceux du collège technique où elle enseignait, ou encore ceux du lycée Schœlcher où enseignait Aimé Césaire, pour jouer dans sa pièce. Lorsque je l'ai fait remarquer à Émile Capgras, il a expliqué qu'il fallait qu'elle trouve un vivier et qu'il était sans aucun doute au sein des élèves du cours complémentaire. Capgras a ajouté que « c'étaient les enfants des gens riches qui pouvaient aller au lycée » et qu'Hector Saë, en tant que président de Scènes et Culture, secrétaire général de la Fédération des œuvres laïques, responsable de la politique de la Fédération et militant de la laïcité, a pu efficacement collaborer avec Suzanne Césaire afin de puiser dans ce vivier, d'autant plus que Saë avait vécu à la campagne et été témoin de la vie des gens sur les habitations.

Les propos de Capgras sont pertinents dans la mesure où ils jettent la lumière sur la manière dont Suzanne Césaire a tissé un lien concret entre ses écrits, sa participation active à l'émergence de la scène culturelle martiniquaise et ce que Capgras appelle un vivier. Cet « homme plante » (« Malaise d'une civilisation » : 45), « ces femmes aux quatre races et aux douzaines de sang » (« Le grand camouflage » : 268), cette « Bergilde dont les hanches ont pris aux roulis montés aux abîmes aux flancs des volcans, leur allure de cataclysme » (*ibid.* : 272), cette jeunesse antillaise « qui a su donner miraculeusement la trépidation de la vie à des carcasses [d'automobiles] de rebut cédées à vil prix » et dont « les mains ont d'instinct soupesé l'acier, trouvé des joints, desserré des vis » (*ibid.* : 271), sont précisément ceux qui constituent le groupe idéal d'acteurs amateurs-élèves des cours du soir de la pièce *Aurore de la liberté*. Capgras m'a aussi indiqué que Suzanne Césaire n'a pas assisté aux représentations dans les communes et qu'ils avaient pour ainsi dire accaparé la pièce :

« M. Saë était président de Scènes et Culture et c'est lui qui prenait les contacts pour aller faire jouer la pièce dans les communes. Des professeurs de Lettres qui étaient autour de Scènes et Culture venaient encourager les acteurs, élèves du cours du soir. Il y avait

Mlle Fitte-Duval, qui était aussi membre du conseil d'administration de la Fédération des œuvres laïques, M. Boyer, M. Célestine. »

C'est donc avec ces jeunes acteurs amateurs issus de milieux modestes qu'elle tisse ce lien socio-culturel pour déstabiliser, par le biais du théâtre, l'impact néfaste de cette littérature doudou dont elle a décrété la mort (« Misère d'une poésie » : 50). Capgras m'a précisé que sur une classe des cours du soir de vingt-huit élèves, un seul avait pu aller au lycée, et rappelons-nous qu'il signale que le lycée n'était accessible à la fin des années 1940 et au tout début des années 1950 qu'aux enfants de riches. Suzanne Césaire puise alors dans ce que Capgras appelle à juste titre un vivier, pour modeler, grâce au théâtre, une solide conscience politique et culturelle chez cette jeunesse antillaise qu'elle a imaginée dans « Le grand camouflage ». En effet, elle prophétise comment « les jolis négrillons, qui digèrent avec extase leurs racines cuites avec ou sans sel et sourient à l'automobile de grand luxe qui passe », deviendraient « de jeunes ouvriers [dont] les cœurs [seraient] gonflés par des images d'usines-claires, d'aciers-vierges, de machines libératrices ». « Fruits impatients de la Révolution » et « invisible végétation de désirs », elle les imagine « jaillir » des « centaines de hangars sordides où rouille la ferraille » (« Le grand camouflage » : 271). Une « Révolution » technologique et politique post-plantationnaire à l'échelle caribéenne (pensons à la dextérité avec laquelle les vieilles automobiles étasuniennes ont été recyclées à Cuba ou aux *bwadjak*⁴⁹ du carnaval en Martinique), telle est la problématique qui est ici posée dans ces lignes par Suzanne Césaire que j'imagine insufflant avec soin à ce groupe d'élèves issus du peuple l'esprit qui convient pour mettre en scène leur héritage culturel. D'une part, avec *Aurore de la liberté* elle transgresse sans doute le discours exotique et assimilationniste du roman *Youma* de Lafcadio Hearn. Les brèves réminiscences de Capgras et de Lagier à propos du rôle de la servante m'autorisent à penser que Suzanne

49. Vieilles voitures reconditionnées et remises en état de fonctionnement avec ingéniosité pour parader, pétarader et articuler une critique sociale à partir des points saillants de l'actualité.

Césaire lui a accordé une forte agentivité dans sa pièce, ce qui n'est nullement le cas pour la *da* (nourrice) Youma du roman de Hearn, qui choisit de se sacrifier et de mourir avec l'enfant de ses maîtres au lieu de participer à la révolte des esclaves. D'autre part, elle remet en question le système d'éducation coloniale, articule une décolonisation des esprits avant que Paulo Freire ne prône une pensée éducative et sociale, c'est-à-dire une pédagogie des opprimés, dans son ouvrage du même titre publié pour la première fois en 1970. Suzanne Césaire a donc conscience de l'importance de l'éducation des populations marginalisées, et en ce sens elle se distingue des sœurs Nardal plus proches de la bourgeoise de couleur.

Ce qu'annoncent Maryse Condé, Daniel Maximin, Guy Cabort Masson et René Ménil

C'est sans doute Maryse Condé⁵⁰ qui la première révèle, dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire : *analyse critique*, la véritable importance de la contribution de Suzanne Césaire à *Tropiques*. Condé observe qu'« il est intéressant de constater que Suzanne se fait en quelque sorte le théoricien du groupe » (Condé, 1978 : 12), et ajoute que c'est elle qui « définit ce que le mouvement [le surréalisme] représente pour le poète [Aimé Césaire] » (*ibid.* : 13). Par ailleurs elle souligne :

« One of the first intellectuals who tried to piece together the broken fragments of the Antillean identity and restore the shattered Caribbean history is certainly Suzanne Césaire [...]. [She] is the first intellectual who invented what we now call literary cannibalism (i.e., a rewriting and magical appropriation of the literature of the other) [...] Suzanne Césaire is at the same time a myth and an enigma. We know very little about her. [...] Forgotten for many years

50. Maryse Condé a continué à insister sur l'importance de Suzanne Césaire dans l'histoire littéraire antillaise dans des articles publiés en 1995, 1998 et 2000, et cités dans la bibliographie.

by the critics, Suzanne Césaire emerges now as a Caribbean icon» (Condé, 1998 : 62, 63).

[Une des premières intellectuelles qui a tenté de rassembler les fragments épars de l'identité antillaise et de restaurer l'histoire dispersée de la Caraïbe est certainement Suzanne Césaire. Elle est la première intellectuelle à avoir inventé ce que nous appelons maintenant le cannibalisme littéraire (une réécriture et une appropriation magique de la littérature de l'*autre*.) Suzanne Césaire est à la fois un mythe et une énigme. Nous connaissons très peu de choses à son sujet. Oubliée pendant de longues années par les critiques, Suzanne Césaire émerge maintenant comme une icône caribéenne.]

Mais c'est aussi Condé qui articule l'une des toutes premières critiques de la conceptualisation du Martiniquais en tant qu'« homme-plante » par Suzanne Césaire. Condé regrette que la « non-technicité », la « puissance émotionnelle », la « communion avec la nature » par lesquelles, selon elle, Suzanne Césaire observe l'homme-plante martiniquais soient des caractéristiques aveuglément présentées comme des qualités (Condé, 1978 : 48).

En 1985, c'est au tour de Daniel Maximin de déclarer avoir appris par cœur le dernier essai de Suzanne Césaire, « Le grand camouflage », tant il l'avait apprécié comme document capital pour la Caraïbe. Il souligne aussi que son roman *L'Isolé Soleil* est le dialogue qu'il a voulu avoir avec elle⁵¹. Si pour Maximin, Suzanne Césaire en tant que « porte-flamme de sa génération », « inspiratrice majeure, et médiatrice des plus profonds échanges, [...] a enraciné sa pensée non sur un territoire littéraire balisé [...] mais dans une terre fertilisée par tous les possibles de l'écriture et de la mémoire vive » (Maximin, 2009 : 17, 22), pour Condé elle a échafaudé l'architecture d'un cadre de réflexion critique autour d'une littérature qui ne doit point être « de hamac, de sucre et de vanille » (S. Césaire, 1942a : 48-50), mais qui doit

51. Entrevue que Daniel Maximin accorde à Clarisse Zimra, reproduite dans l'introduction à la traduction anglaise de *L'Isolé Soleil*, *Lone sun*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1989, p. xxv.

réévaluer et reconfigurer une authenticité et une personnalité caribéennes.

En 1998, Guy Cabort Masson dédie son livre *Martinique. Comportements et Mentalité. Créolisation, Assimilation, Nationalisme* à « Madame Suzanne Césaire née Roussi, l'intellectuelle martiniquaise la plus profonde et la plus méconnue », ainsi qu'à « Cyrille Auguste Bissette, père de l'abolition de l'esclavage en Martinique ». S'interrogeant sur la raison pour laquelle Aimé Césaire « passe d'une position culturelle anti-assimilationniste nationaliste [avec *Tropiques*] à un engagement politique assimilationniste [...] et renoue avec la politique mulâtre [...] définitivement condamnée par Suzanne Césaire comme cause fondamentale de la tératologie, [...] de la confusion mentale des Martiniquais » (Cabort Masson, 1998 : 177), il observe :

« L'attitude des écrivains sur A. Césaire et la période révèle une étrangeté incroyable. Parmi tous ces écrivains, des centaines, ils ont quasiment tous oublié Suzanne Césaire qui a écrit certainement les articles les plus importants (quantité et qualité) de la revue *Tropiques*. Suzanne Césaire est la seule intellectuelle de l'histoire de la Martinique, ayant avancé des idées neuves.

Elle a payé très cher non seulement d'être la femme de son mari mais aussi, peut-être surtout sa *condamnation définitive* de l'assimilation = liberté responsable de la psychologie monstrueuse, hystérique du Martiniquais. Elle disparaît de la scène en 1945. Elle se tait » (Cabort Masson, 1998 : 178).

Christiane Chaulet-Achour fournit un exemple de ce qu'observe ici Cabort Masson. Dans l'ouvrage collectif *Tombeau pour Aimé Césaire*, elle ne nomme pas précisément Suzanne Césaire, mais l'associe de cette manière à la création de la revue : « le couple Césaire épaulé par d'autres intellectuels martiniquais comme René Ménil, Georges Gratiant, et Aristide Maugée fonde la revue *Tropiques* » (2016 : 19).

Néanmoins, René Ménil est probablement le seul de la revue à avoir reconnu dans ses écrits l'importance de la pensée de Suzanne Césaire.

« Suzanne Césaire anima *Tropiques* avec une foi et un talent exceptionnels. [...] [Elle] avait dit pour tous les rédacteurs de la revue et une fois pour toutes “Et zut à la littérature doudou!” [...] La première approche du doudouisme est celle fulgurante de Suzanne CÉSAIRE, sous le titre “MISÈRE D’UNE POÉSIE” dans “TROPIQUES” n° 4 (janvier 1942) – après quoi la critique littéraire, depuis, se tait sans essayer vraiment d’aller plus loin, sans aucun effort d’analyse conceptuelle. [...] Le texte de Suzanne CÉSAIRE : un pamphlet acide et insolent. Après avoir cruellement malmené des écrivains tenus à priori pour “doudouistes” (principalement John-Antoine NAU), Suzanne CÉSAIRE va donner un contenu à l’idéologie pratiquée [...] Suzanne CÉSAIRE explique pourquoi il faut rejeter cette fresque coloniale. “La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas.” Un décret esthétique qui garde toute sa symbolique aujourd’hui encore (septembre 1993) où nous assistons à un reflux obscène de folklore touristique consciemment tourné vers la publicité et l’offre de la consommation sexuelle. La voix virulente de Suzanne CÉSAIRE est la voix de l’esthétique antillaise qui se cherche alors (1940) [...]» (Ménil, 2008 : 108, 146, 159, 160).

Ainsi, lorsque Dominique Berthet dans *André Breton, l’éloge de la rencontre* observe que c’est par le biais « de mots d’humeur » que Suzanne Césaire « s’élève contre la poésie mièvre, contre cette poésie qu’elle appelle “littérature de hamac” » (Berthet, 2008 : 68), il est important de reconsidérer les remarques de Ménil sur la « voix virulente de Suzanne Césaire comme voix de l’esthétique antillaise qui se cherche en 1940 ». Loin d’être une voix féminine désordonnée simplement gouvernée par des affects, comme semble le sous-entendre Berthet, sa rhétorique va, selon Ménil, dans le sens de celle de tous les rédacteurs de la revue qui disent avec elle et peut-être à sa suite : « Et zut à la littérature doudou ! » J’ajoute à cet effet que Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant mentionnent Suzanne Césaire dans la section « Le ruban de Breton » de leur essai *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature (1635-1975)*. Toutefois, on peut remarquer la réserve et la brièveté par lesquelles la mention est faite. Voilà ce qu’ils écrivent : « Autour de lui [Aimé Césaire], Aristide Maugée, Suzanne Césaire

(son épouse), René Ménil (ancien de *Légitime Défense*) et bien d'autres » (Chamoiseau, Confiant, 1991 : 122). Par ailleurs il faut surtout relever leur attribution de la célèbre phrase de Suzanne Césaire « La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas... » – que je considère comme son décret-programme esthétique – à toute l'équipe de *Tropiques* : « “La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas...” clame cette nouvelle revue » (Chamoiseau, Confiant, 1991 : 122). Cette rhétorique choisie par Chamoiseau et Confiant trace et met encore en exergue la réserve peut-être, mais je crois surtout la mise à l'écart de l'épouse du poète Aimé Césaire, pour ne pas faire de l'ombre à ce dernier, ou pour ne pas reconnaître la contribution intellectuelle de Suzanne Césaire, je présume. Enfin, la position de Jenny Alpha est encore plus insidieuse lorsque dans sa critique de *Je suis martiniquaise* de Mayotte Capécia, elle attribue à tort la déclaration de Suzanne à Aimé Césaire : « Car tout comme Aimé Césaire joue et écrit “noir” : “La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas”, Mayotte Capécia joue et écrit “blanc” son “documentaire” antillais » (Alpha, 1948 : 887).

Toutefois, resituons la position de Jenny Alpha à la lumière de ce que dit René Ménil. Dans « Pour une lecture critique de *Tropiques* » (introduction à la réédition de la revue en 1978) il analyse fort justement ce qu'il appelle le drame de *Tropiques* et je dirai par extension, le drame de Suzanne Césaire. « Les textes de *Tropiques* », déclare-t-il, « n'ont pas été réimprimés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, où, déjà, ils étaient introuvables en librairie. Il en est résulté le paradoxe suivant : la gauche intellectuelle antillaise depuis lors a partagé confusément les conceptions qui y sont exposées sans les avoir lues, si l'on considère comme négligeables les citations isolées qu'on a pu en faire ici ou là » (Ménil, 1978 : xxxiv). Jenny Alpha publie son article en 1948 et appartient peut-être à cette catégorie d'intellectuels citant confusément la revue et à laquelle Ménil fait référence ici. Chamoiseau et Confiant en revanche avaient l'avantage d'avoir accès à la totalité de la revue grâce à sa réédition de 1978, et ce afin de peaufiner leur propos dans *Lettres créoles*. Quelle que fût la position de Chamoiseau, Confiant et Alpha, le décret-programme esthétique

de Suzanne Césaire a été reconfiguré, fragmenté et dilué dans le «refoulé de la pensée» pour reprendre les termes de Ménil. Le souhait de Ménil était que la réédition de *Tropiques* comble une lacune et réhabilite ce qu'obscurément et confusément les intellectuels antillais reprennent à leur compte.

Fictions historico-littéraires

Malgré l'intensité de leurs déclarations sur l'importance et la justesse de la pensée de Suzanne Césaire, Condé, Cabort Masson et Ménil n'analysent pas de façon soutenue ses essais afin de mesurer la spécificité de sa contribution à ce que Cabort Masson appelle lui-même le «message-manifeste-programme de la première révolution culturelle martiniquaise» (Cabort Masson, 1998: 166). C'est comme s'il suffisait de dire qu'elle a été une intellectuelle brillante ou de citer des extraits de ses écrits pour la sortir de l'anonymat.

C'est précisément cette tactique particulière de l'hommage éclatant, sibyllin ou pudique, de la manœuvre de l'évitement, et du regard furtif ou misogyne posé sur elle, qui m'interpelle dans cette étude. Il est à mon sens important d'examiner les manières dont opèrent ces lignes de fuite, ces mises en oubli suivies de sorties énigmatiques de l'oubli et d'hommages ambigus.

À cet effet, la «fiction historico-littéraire» de Ronnie Scharfman mérite qu'on s'y attarde. Dans «De grands poètes noirs: Breton rencontre les Césaire» elle se propose de s'interroger sur ce silence de Suzanne Césaire «qui fascine», et ce par le biais d'une «construction et une reconstruction d'un moment célèbre où trois êtres se rencontrèrent mais dont deux seulement parlèrent» (Scharfman, 1995: 231). Scharfman veut donc donner la parole à Suzanne Césaire par le truchement d'une voix inventée dont les repères chronologiques volontairement brouillés contribuent une fois encore à l'éclipser.

Curieusement, en voulant donner la parole à Suzanne Césaire, en voulant croire que cette dernière sera reconnue dans cette parole imaginée, Scharfman finit par donner à Breton une influence capitale. À mon sens, Scharfman esquive ainsi l'objectif principal

de sa fiction : « partager avec ceux qui ne connaissent pas ses contributions vitales à la revue *Tropiques* le désir de la lire et de combler les silences » (Scharfman, 1995 : 231). Écoutons la Suzanne Césaire de Scharfman :

« Je constate avec certitude et sans rougir que pendant quelques semaines glorieuses il [Breton] m'écrivait ou bien il écrivait à travers moi. J'ai joué le rôle de muse, de médiatrice surréaliste entre son ancien monde et le nouveau. Moi, à mon tour, j'écrivais sur lui, de lui, par lui, pour lui. J'avoue qu'André m'a profondément inspirée. [...] Après avoir écrit sur Breton, j'ai trouvé mon propre engagement, ma voix est devenue plus militante, comme lorsque j'ai dénoncé la poésie doudou aliénée d'Antoine Nau. C'est là que j'ai proclamé, d'après André, en le créolisant, que la "poésie sera cannibale ou ne sera pas". [...] Avec "Le grand camouflage" pour lequel je n'aurais jamais trouvé de langue si ce n'avait été pour la découverte de l'œuvre d'André, ma propre écriture a atteint sa pleine maturité » (Scharfman, 1995 : 235, 238).

À la lecture de ces passages, on peut certes avoir le désir de lire les contributions de Suzanne Césaire, mais l'on reste tout de même perplexe au vu de l'insistance de Scharfman sur le rôle catalyseur de Breton sur l'écriture de Suzanne. Comme je l'analyserai dans le premier chapitre, cette fusion et cette catalyse sont d'ailleurs réaffirmées dans l'utilisation d'une photographie, prise chez Matisse en 1945 à New York, où figure un groupe de surréalistes exilés, parmi lesquels on trouve Aimé et Suzanne Césaire, et André Breton. Pour les besoins de sa fiction historico-littéraire, Scharfman découpe cette partie de la photographie où Breton et Suzanne Césaire sont assis l'un à côté de l'autre, appose ce découpage sur la dernière page de son article, et ce afin de mettre en évidence ce qu'elle interprète ainsi : « Nos habits sombres se confondent, comme si nous étions tissés de la même étoffe, métissés de la même chair » (Scharfman, 1995 : 239).

Dans *Le ruban de la fille du pape* écrit dans la perspective d'une « fantaisie historique », Patrice Louis reconstitue en deux parties, l'une fidèle à la réalité, la seconde découlant de

l'imaginaire, l'épisode de la rencontre entre Aimé Césaire et André Breton à Fort-de-France en 1941. Louis part du principe que « cette rencontre n'ayant été racontée qu'en quelques lignes », elle mérite une autre amplitude puisque « par Breton, subjugué, Césaire entre triomphalement dans l'histoire des lettres, qui, elle aussi en sera modifiée » (Louis, 2008 : 8). La place qu'il réserve à Suzanne Césaire dans la première partie de sa fiction biographique, « Réalité », souligne la portée de ses contributions dans *Tropiques*. Se penchant sur des passages clés de ses essais, il observe par exemple : « Pendant que les hommes dans ce cinquième numéro de *Tropiques* poétisent, elle politise et porte le flambeau de l'identité. Ah, les femmes ! » (Louis, 2008 : 42). Faisant référence à l'article de Suzanne « Malaise d'une civilisation », Louis va aussi ajouter qu'« alors que l'Amiral Robert empoisonne plus que jamais l'existence des Martiniquais [...] par la grâce de la percutante Suzanne Césaire », la politique est bien présente dans *Tropiques*, et que « la belle, la sage Suzanne livre ici un visage que la colère embellit davantage » (Louis, 2008 : 42). Puis, dans sa reconstruction fictionnelle, entremêlant les paradigmes de la colère, de la beauté et de l'agentivité, Louis imagine alors que « ses yeux de braise parlent pour elle », et en tant que « l'âme du groupe » de *Tropiques*, elle « se lève et proclame son désaccord » (Louis, 2008 : 61) lorsque Aimé Césaire, déçu « de prêcher dans le désert », « désillusionné [de] ne pas trouver son public », « annonce son renoncement » (Louis, 2008 : 60) et l'arrêt⁵² de *Tropiques*. « C'est une femme de combat », écrit Louis, « une femme debout [...] qui ne veut pas lâcher son stylo-glaive ». « Ce jour-là », conclut Louis sur cet épisode de l'arrêt de *Tropiques*, « quelque chose s'est brisé dans le couple. Peu à peu, la jeune femme va s'éloigner sans bruit » (Louis, 2008 : 61). Louis conclut cette reconstruction fictionnelle autour de la prise de parole de Suzanne Césaire, en l'imaginant « reprenant son nom de jeune fille, Suzanne Roussi et continu[ant]

52. Dans sa « fantaisie historique », sous-titre de son ouvrage, Patrice Louis imagine Aimé Césaire déclarant : « il n'y aura pas de numéro 3, ou alors sans moi ». On sait que le numéro 3 a bel et bien existé, que la revue est censurée entre février et octobre 1943, et qu'elle cesse sa publication avec les numéros 13 et 14 en 1945.

d'écrire [...]» (Louis, 2008 : 68). «Partout où elle passe, la belle Martiniquaise subjugue, mais nul ne sut rien de sa vie sentimentale. Elle trouvera toujours sa plénitude dans des textes brûlants exaltant la littérature des terres dominées» (*ibid.*).

Alors que Scharfman clôt sa fiction historico-littéraire en discutant le legs de la mère, Suzanne, à la fille, Ina Césaire, et la manière dont cette dernière examine dans son œuvre «la situation de la femme antillaise, problématique» que Suzanne Césaire et le groupe de *Tropiques* n'ont «pas explorée» (Scharfman, 1995 : 238), Louis imagine que «Suzanne Roussi hante les lieux de création – d'Avignon à Saint-Paul de Vence [...] et que ses dernières analyses sont consacrées au théâtre breton» (Louis, 2008 : 68).

Dans une tout autre perspective critique qui ne relève pas de la fiction historico-littéraire, Jennifer Wilks établit une généalogie d'une écriture féminine dissidente en reliant celle de Suzanne Césaire à celle de Christiane Taubira. Wilks propose d'observer le legs de Suzanne Césaire de manière diachronique, et tisse alors un dialogue entre Césaire et Taubira, parce qu'elles ont su toutes les deux s'imposer dans un contexte de guerre mondiale et de contrôle de la Martinique par l'administration vichyste de l'amiral Robert, dans le cas de Césaire, et de crise économique et identitaire en Europe et de résurgence de l'extrême droite, dans le cas de Taubira. Observant comment Césaire appelle ses compatriotes à «retrouver [leur] valeur de métal, [leur] tranchant d'acier, [leurs] communions insolites» (S. Césaire, 1943 : 18) et comment Taubira considère la vitalité de la République qui est «faite d'un métal conducteur» et qui «s'embellit de nos convictions, de nos combats, de nos conquêtes» (Taubira, 2014 : 91-92), Taubira est, selon Wilks, l'héritière intellectuelle de Suzanne Césaire. Par leurs écrits et leurs actions législatives et politiques, elles articulent toutes deux un objectif commun que Wilks résume ainsi :

«For Césaire and Taubira, the goal is not to reify blackness or dismantle French republicanism but to deconstruct the essentialism behind the latter's purported colorblindness and challenge the persistence of antiblack racism» (Wilks, 2008 : 93).

[Pour Césaire et Taubira, le but n'est pas de réifier la négritude ou de démanteler l'ordre républicain de la France, mais de déconstruire l'essentialisme derrière l'absence supposée de différence de couleur et de défier la persistance du racisme contre les Noirs.]

La démarche de Wilks est somme toute pertinente dans la mesure où elle prend le contre-pied de l'omniprésence de ce que j'appelle une généalogie traditionnelle masculine de la critique caribéenne (Curtius, 2016 : 529). Elle montre aussi comment les traces d'une pensée oppositionnelle féminine articulée entre 1941 et 1945 irriguent et fertilisent l'action politique de Taubira, sans savoir si elle a lu Suzanne Césaire et s'est inspirée de sa logique de prise d'agentivité ou non.

Dans *Baroque sarabande*, Taubira rend hommage aux livres, aux écrivains, musiciens et artistes qui l'ont accompagnée, pétrie, se sont « glissés dans l'intime de ses vigilances », et « l'ont initiée aux éclats du silence et au joyau de la lenteur, à l'ivresse du doute, au vertige de l'imagination, à la présence des autres, aux mystères de l'Autre, aux grisantes hauteurs de la conscience d'être et aux profondeurs de vos possibles devenir » (Taubira, 2018 : 171-172). Dans la liste de ceux et celles qui lui permettent d'atteindre cet idéal, elle se réfère à *Tropiques*. Elle cite « En guise de manifeste » (*Tropiques* n° 5, avril 1942) et « Isidore Ducasse compte de Lautréamont » (*Tropiques* n° 6 et 7, février 1943) d'Aimé Césaire. Elle cite par ailleurs un poème de Lucie Thésée et s'inspire, selon moi, du titre supposé⁵³ du poème de Thésée « Sarabande » pour intituler son ouvrage *Baroque sarabande*. S'inspirant de Thésée,

53. Dans la bibliographie de son ouvrage, Taubira indique aux lecteurs que le poème de Thésée auquel elle fait référence s'intitule « Sarabande » et figure dans *Tropiques* 1942. Toutefois ce poème n'a pas pour titre « Sarabande ». Il s'intitule « Poème » et apparaît dans *Tropiques* 12 de janvier 1945. Dans *Tropiques* 8-9 d'octobre 1943, il y a un poème de Thésée qui a aussi pour titre « Poème », mais le mot « sarabande » y figure dans le deuxième vers. Cette confusion qui résulte en un effet de transtextualité dans l'ouvrage de Taubira pourrait s'interpréter par le fait que Robert Archambeau traduit en anglais deux poèmes de Thésée et intitule à tort celui de *Tropiques* d'octobre 1943 « Sarabande ». [https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/54741/sarabande-56_d23571682ef] [<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/54742/poem-56d23571dec4a>]

Taubira se fait « geysers, cratère, ventre de la terre au fond de la terre [...] liberté » (Thésée citée par Taubira, 2018 : 72).

Taubira ne mentionne pas Suzanne Césaire comme l'une de celles qui l'ont « initiée aux hauteurs de la conscience d'être », pourtant des articles de Suzanne Césaire appelant précisément à fouiller l'inconscient afin d'accéder à la liberté et l'émancipation apparaissent dans les numéros de *Tropiques* précités. Taubira, fille littéraire et politique d'Aimé Césaire qu'elle cite abondamment aussi bien dans ses discours politiques que dans ses écrits, choisit-elle de participer elle aussi à la dynamique de la réserve et de l'évitement ? Croit-elle que faire sortir Suzanne Césaire de l'oubli constitue un effet de mode auquel elle refuse de participer ? Par ailleurs, choisit-elle de rendre hommage à Lucie Thésée parce qu'elle est encore plus oubliée que Suzanne Césaire ? Si tel est le cas, je soutiens que lorsqu'il est urgent de s'atteler à faire sortir du silence des voix féminines, il importe peu d'en privilégier une par rapport à l'autre.

Par conséquent, pour revenir à l'hypothèse de Wilks, je ne dirai pas que l'originalité de sa perspective est alambiquée, mais plutôt que son enchevêtrement de deux temporalités et deux pensées fortement politisées – celles de Christiane Taubira et de Suzanne Césaire – inscrit Suzanne Césaire dans une sorte d'immanence appelée à pétrir des pensées oppositionnelles féminines radicalement tournées vers la construction d'un nouvel humanisme.

Enfin plus récemment, Roland Brival dans son roman *Nègre de personne* fait apparaître Suzanne Césaire par l'intermédiaire de son personnage Léon-Gontran Damas. En effet, ce roman est un journal de voyage que le personnage Damas écrit à Aimé Césaire peu après que ce dernier a quitté Paris pour retourner en Martinique en 1939. La fraternité avec Césaire et leur complicité manquent terriblement à Damas, qui décide de combler cette absence en se rendant à New York pour rencontrer les intellectuels afro-américains de la Harlem Renaissance. À un moment du roman où Damas confie à Césaire un drame intime, Damas déclare :

« [J]'en suis venu à comprendre qu'en chaque homme réside une parcelle inédite de féminité qui, à défaut de pouvoir s'exprimer

librement par le corps, se trouve toujours un chemin dans l'ailleurs [...]. Toutefois, j'ose encore pousser plus loin l'indécente apparence de mes arguments pour t'énoncer qu'il existe des femmes bien plus viriles que nous, mais qui n'ont rien perdu, pourtant, de leur grâce naturelle ni de leur pouvoir de séduction. Ta Suzanne, si belle et si forte, n'en est-elle pas la preuve incarnée ? » (Brival, 2016 : 68, 69).

La fin de vie de Suzanne Césaire est également entourée de silences, d'incompréhensions et de sentiments d'injustice. Hospitalisée à l'Institut MGEN (Mutuelle générale de l'Éducation nationale) de la Verrière (centre médico-psychiatrique pour le personnel de l'Éducation nationale en région parisienne) ainsi qu'à Villejuif, elle y est décédée le jour où elle aurait dû subir une intervention chirurgicale, selon Monique William. Lors de ma rencontre avec Lydia, Monique et Rodolphe William ainsi que Marcel Bourgade (respectivement cousines germaines et petits-cousins de Suzanne Césaire) en décembre 2008, une discussion émouvante revient sur cette tragique fin de vie et sur les funérailles qui ont eu lieu à Rivière-Salée en Martinique en 1966. Monique William me dit combien Suzanne a fait du bien autour d'elle et que même quand elle était hospitalisée, elle trouvait encore de l'énergie pour donner des cours à des malades. Les funérailles, le visage de Suzanne dans la vitre du cercueil, la construction d'une nouvelle tombe vers les années 1970 où le cercueil a été transféré, la cérémonie familiale qui accompagna ce transfert sont évoqués par la famille William. L'embaumement du corps de Suzanne fait particulièrement l'objet d'une longue discussion émouvante. Rodolphe William observe que c'était une technique funéraire nouvellement pratiquée en France⁵⁴ lors du décès de Suzanne, et Lydia William ajoute que c'est Aimé Césaire qui a voulu l'embaumement. Ce commentaire de Lydia me rappelle la déclaration de Césaire à Édouard Maunick sur France Culture, à savoir que Suzanne Césaire n'est pas morte (entretien de Césaire avec Maunick, 1976). Par ce recours à la thanatopraxie, retarder

54. En effet, la thanatopraxie débute en France en 1963.

momentanément le phénomène de décomposition du corps, c'est mettre en œuvre une dynamique d'arrêt sur une vision insoutenable pour la famille, contourner le traumatisme de la disparition et activer un processus où, en brouillant les traces de la mort, le corps de Suzanne Césaire flotte entre putréfaction et conservation, entre mort et vie, entre traumatisme et ressouvenance.

Le centenaire de la naissance de Suzanne Césaire (1915-2015) et le cinquantième anniversaire de sa mort (1966-2016)

L'Union des femmes de Martinique

Cette immanence évoquée plus haut est ce que j'identifie dans les actions de l'Union des femmes de Martinique (UFM). Le 17 septembre 2011, l'UFM organise une « causerie-débat » en hommage à Suzanne Césaire ainsi qu'une exposition à l'espace Jane-Léro⁵⁵, à Fort-de-France. Les affiches, sur lesquelles sont apposés des extraits de ses essais et des photographies d'elle, ont pour titre « Suzanne inspiratrice d'Aimé », « La négritude au féminin », « De *L'Étudiant noir* à *Tropiques*, une intellectuelle de plein droit », « Suzanne Roussi-Césaire une pionnière méconnue ». Une banderole au plafond de la salle de l'exposition indique : « *Changeons le monde pour changer la vie des femmes. Changeons la vie des*

55. Jane Léro (1916-1961) est une brillante étudiante martiniquaise (prix d'honneur en mathématiques et en sciences du lycée Schoelcher en 1938) mais ses parents ne lui donnent pas la possibilité de faire des études supérieures en France. Devenue assistante sociale et militante communiste elle fonde en 1944, avec d'autres militantes démocrates indépendantes et communistes, l'Union des femmes de Martinique (UFM) dont elle est la présidente jusqu'en 1949. L'objectif du mouvement est de permettre aux Martiniquaises d'utiliser adéquatement le droit de vote qui vient d'être octroyé aux Françaises. En outre, l'UFM met en place des dispositifs pour l'installation de crèches et de cantines scolaires, lutte contre la malnutrition des enfants, l'analphabétisme, et s'implique activement dans la reconnaissance de la dignité des femmes célibataires. Au fil des années l'UFM s'investit dans les luttes pour le droit à la contraception et à l'avortement, et contre les violences conjugales, institutionnelles et xénophobes. Ce mouvement reste depuis sa création à l'avant-garde des luttes sociales et politiques en Martinique et à l'échelle internationale.

femmes pour changer le monde». C'est le premier type⁵⁶ d'événement qui consacre en Martinique l'œuvre de Suzanne Césaire. Quelques mois après l'hommage national qui est rendu à Aimé Césaire le 6 avril 2011 et au cours duquel une plaque commémorative est apposée dans la crypte du Panthéon, la «causerie-débat» en hommage à Suzanne Césaire marque le début d'une série d'initiatives par le biais desquelles l'UFM cherche à sortir Suzanne Césaire de l'ombre. L'UFM sollicite alors Huguette Bellemare, «militante sociale, anticolonialiste et féministe et membre active de l'UFM⁵⁷» pour qu'elle entreprenne ce travail de mise en lumière de l'œuvre de Suzanne. Le 28 mai 2013, lors d'un événement Rencontre-Débat-Exposition organisé par l'Union des Femmes et le Conseil régional de Martinique⁵⁸, Huguette Bellemare donne, à l'Hôtel de la Région, une conférence intitulée «Suzanne Roussi-Césaire : intellectuelle engagée progressiste et militante de l'antillanité». Dans cette conférence Bellemare pose deux questions fondamentales : «Comment une femme qui entre 25 et 30 ans a écrit des textes aussi forts a-t-elle pu s'arrêter définitivement?», «Qu'est-ce qui fait qu'une femme s'arrête?».

En partenariat avec la bibliothèque municipale de la ville de Sainte-Luce (Martinique), l'UFM organise le 31 mai 2013 une conférence-débat «Suzanne Roussi-Césaire, une pionnière méconnue» animée, là encore, par Huguette Bellemare et Rose Bonheur.

56. Le deuxième volet «*Au rendez-vous de la conquête*» du documentaire d'Euzhan Palcy *Aimé Césaire. Une parole pour le XXI^e siècle* et le documentaire d'Arlette Pacquit, analysés respectivement dans le premier et le troisième chapitre, tiennent lieu de premières initiatives cinématographiques en hommage à Suzanne Césaire. En revanche, la perspective visuelle et textuelle sur Suzanne Césaire dans le numéro 29 de juin 2010 des *Cahiers du Patrimoine* constitue une autre forme d'hommage où s'enchevêtrent de manière significative un récit-témoignage d'Ina Césaire sur sa mère et une photo de Suzanne. Elle figure dans cet ouvrage aux côtés des femmes et hommes célèbres de Martinique.

57. «Suzanne Roussi-Césaire, une pionnière méconnue» [<https://unionfemmes-martinique.com/2016/03/23/suzanne-roussi-cesaire-une-pionniere-meconnue/> publié le 23 mars 2016, consulté en juin 2016].

58. Depuis 2015, la Collectivité territoriale de Martinique (CTM) remplace l'ancien Conseil régional.

En 2015, année du centenaire de la naissance de Suzanne Bellemare réalise un documentaire, *Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015* (qui sera analysé dans le quatrième chapitre), sur la vie et l'œuvre de Suzanne Césaire, film qu'elle projette dans les lycées, bibliothèques municipales et associations. En outre, dans le cadre du centenaire de sa naissance, l'UFM revisite la vie de Suzanne à son siège de Fort-de-France, et propose à nouveau au public son exposition du 17 septembre 2011. Depuis, régulièrement, le site web de l'UFM intègre des photographies de Suzanne Césaire et des citations tirées de ses essais afin de protester contre les actes de harcèlement, de discrimination et de violence contre les femmes. Ainsi, en mai 2016, réagissant à l'appel lancé le 15 mai 2016 par dix-sept anciennes ministres françaises pour dénoncer les pratiques sexistes en politique en France, l'UFM intègre sur la page de son site une photographie de Suzanne Césaire dans une rubrique intitulée : « Nous non plus, nous ne nous taisons plus. Eh bien oui, comme elles, refusons de nous taire, et ensemble osons en parler, osons les dénoncer, osons les condamner ! » Au-dessous de cette photographie, on peut lire un extrait de l'essai « Leo Frobenius et le problème des civilisations » de Suzanne Césaire : « Il est maintenant urgent d'oser se connaître soi-même, d'oser s'avouer ce qu'on est, d'oser se demander ce qu'on veut être. Il est temps de se ceindre les reins... » (S. Césaire, 1941a : 36).

On remarquera que suite à l'appropriation de Suzanne Césaire par ce milieu associatif féministe, son nom de naissance Roussi est constamment accolé à celui de Césaire comme pour lui conférer une agentivité particulière qu'elle n'a pourtant pas revendiquée, puisqu'elle a signé tous ses écrits du nom de Suzanne Césaire et sa correspondance de celui de Suzy Césaire. Cette agentivité présentiste que lui construit l'UFM témoigne sans doute du désir de cette association de rompre avec cette tradition patriarcale de la nécessité de transmission par le nom de l'époux. Plus encore, cette agentivité qui se déploie dans l'utilisation du nom Roussi distinguerait le patrimoine culturel d'Aimé Césaire du matrimoine de Suzanne Roussi Césaire, afin de conférer à cette dernière une portée plus significative et d'inscrire ce matrimoine dans la dimension

féministe et militante qui caractérise les positions de Suzanne, et ce même si on ne peut lui attribuer de déclarations politiques et féministes publiques, hormis par le truchement de ses distributions de *L'Humanité* le dimanche tel que cela est rapporté par Michel Leiris dans son *Journal*. Monique William me précise dans une entrevue qu'elle m'accorde en décembre 2008 que, vêtue du costume traditionnel martiniquais, elle allait accompagner Suzanne pour distribuer *L'Humanité* et le muguet au Petit-Clamart. À cette époque Monique William a 16 ans, et habite avec Suzanne Césaire au Petit-Clamart. Cette initiative de la distribution de *L'Humanité* sera analysée dans le deuxième chapitre.

Ina Césaire, dans l'entrevue qu'elle accorde à Arlette Pacquit, la nomme Suzanne Roussi-Césaire. Dans l'hommage « Suzanne Césaire, ma mère » qu'elle écrit pour *Les Cahiers du Patrimoine* (n° 29, juin 2010) consacré aux hommes et femmes célèbres et figures populaires de Martinique, Ina Césaire écrit : « Suzanne Césaire née Roussi » et utilise le nom de Roussi-Césaire dans le documentaire de Pacquit. Depuis, on trouve ici et là sur internet des entrées utilisant variablement le nom Roussi, Roussi-Césaire ou Césaire. Il convient de noter que le groupe scolaire (compre-nant des écoles maternelles et primaires) de la Pointe des Nègres, à Fort-de-France, a été baptisé en octobre 2010 groupe scolaire Suzanne Césaire née Roussi. Quant au collège des Trois-Îlets, il a été nommé collège Suzanne Roussi-Césaire le 20 décembre 2018. Monique William et Marcel Bourgade m'ont informée que les enfants Césaire ont demandé à Monique de les représenter à la cérémonie⁵⁹ de dénomination du Collège organisée par la CTM (collectivité territoriale de Martinique). Monique m'a aussi indiqué que les collégiens devaient choisir entre l'impératrice Joséphine née aux Trois-Îlets et Suzanne Césaire. S'inspirant du documentaire d'Huguette Bellemare et de l'équipe de l'UFM, et après avoir effectué des recherches, le choix des collégiens s'est porté sur Suzanne Roussi-Césaire au lieu de Joséphine.

59. [<https://www.collectivitedemartinique.mq/le-college-des-trois-ilets-devient-le-college-suzanne-roussi-cesaire/>]

Pour ma part, j'utilise dans cet ouvrage le nom Suzanne Césaire qui est ce nom qu'elle signe dans sa correspondance en 1962, donc dans le contexte de sa séparation d'Aimé Césaire en 1963.

Événements organisés en 2015 et 2016

Parmi les manifestations qui sont organisées en 2015 et 2016 à l'occasion du centenaire de sa naissance et du cinquantième anniversaire de sa mort, le documentaire *Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015* constitue un événement important dans la mesure où il est le seul documentaire qui retrace en une quarantaine de minutes, à l'aide de photographies, de lectures de ses essais et de performances (danse *bèlè* et musique), le parcours de Suzanne Césaire de sa naissance à sa mort. Il n'y a aucun témoignage, seules des afro-descendantes intellectuelles, danseuses, musiciennes, écrivaines interviennent dans une narration en voix off, et pour lire les textes de Suzanne Césaire. Il est conçu et réalisé par Huguette Bellemare, Rose Bonheur, Georges Arnaud et toute l'équipe de Culture Égalité (association martiniquaise féministe qui s'engage pour la défense des femmes et des droits humains). Il est projeté pour la première fois le vendredi 13 novembre 2015 au Club 23 à Fort-de-France.

Un autre événement qui mérite l'attention est la création à Fort-de-France de Tropiques-Atrium. Né en 2014 de la fusion entre le CMAC (Centre martiniquais d'action culturelle) et l'Atrium, Tropiques-Atrium bénéficie désormais du label « Scène nationale » du ministère de la Culture. Tropiques-Atrium est renommé ainsi en écho à la dissidence intellectuelle et culturelle des animateurs de la revue *Tropiques* durant le régime de Vichy. En outre, dans le but de faire connaître les écrits de Suzanne Césaire, Tropiques-Atrium a orienté le premier trimestre de sa programmation vers les expressions féminines de la Caraïbe. L'adaptation théâtrale *Suzanne Césaire, fontaine solaire* de Daniel Maximin et d'Hassane Kassi Kouyaté (directeur de Tropiques-Atrium) est jouée à Tropiques-Atrium les 11 et 12 décembre 2015. La pièce est aussi jouée les 26

et 27 mai 2016 au Tarmac, scène internationale francophone dans le 20^e arrondissement de Paris, ainsi qu'au Festival Off d'Avignon, du 6 au 27 juillet sur la scène du Théâtre du Balcon.

Il faut aussi signaler le Prix de thèse 2015, prix Suzanne Césaire du CNMHE (Comité national pour la mémoire et l'histoire de l'esclavage). « Depuis 2005, le prix du CNMHE récompense à Paris une thèse en sciences sociales et humaines portant sur l'histoire de la traite, de l'esclavage et des abolitionnismes à l'époque coloniale et leurs conséquences dans le monde contemporain⁶⁰. »

En outre, à l'occasion du centenaire de la naissance de la peintre et sculptrice française originaire de Caen, Yvonne Guégan, l'espace Victor Hugo de la ville de Lisieux accueille du 1^{er} au 15 juin 2015 l'exposition « Yvonne Guégan, Suzanne Césaire, itinéraires croisés ». En plus de spécifier que 2015 correspond à l'année du centenaire de la naissance de ces deux femmes, l'une artiste, l'autre intellectuelle, le site des Amis⁶¹ d'Yvonne Guégan signale que cette exposition puise sa légitimité et son originalité dans le fait que l'on célèbre aussi en 2015 le soixante-dixième anniversaire du premier vote des femmes en France. Par ailleurs, le site spécifie que cette exposition s'inscrit dans le cadre des Journées d'Afrique et de ses diasporas en Normandie et des abolitions de l'esclavage, et qu'elle est portée par l'Organisation de la médiation culturelle maritime, ses partenaires et bénévoles. Aucune autre particularité de l'œuvre de Guégan et de celle de Césaire n'explique comment cette symbiose s'articule vraiment entre ces deux femmes, si ce n'est qu'elles ont toutes les deux une personnalité fortement marquée par une grande liberté dans l'expression de leurs convictions et de leurs écrits et peintures, qui ont marqué une génération d'intellectuels et d'artistes d'une région et d'une époque. On ne saurait remettre en question le bien-fondé de cette exposition sur la seule base d'un déséquilibre

60. [<http://www.esclavage-memoire.com/evenements/prix-de-these-2015-du-cnmhe-prix-suzanne-cesaire-185.html>], consulté en juin 2016.

61. Mes diverses tentatives de communications électroniques et téléphoniques avec l'Espace Guégan afin d'identifier ce qui a été exposé à propos de Suzanne Césaire sont restées vaines. Il conviendrait de retracer les divers aspects de cette exposition afin d'effectuer une comparaison adéquate entre Guégan et Césaire.

entre les productions de chacune : les 8 000 aquarelles, peintures, dessins, sculptures et fresques en céramique de Guégan et les 8 essais et une pièce de théâtre de Césaire.

La dimension globale qui sous-tend l'exposition des « Journées d'Afrique et de ses diasporas en Normandie », « Journées des abolitions de l'esclavage », et le chapeautage de l'événement par l'Organisation de la médiation culturelle maritime inscrivent certes Césaire et Guégan au sein d'une réflexion plus large sur la nécessité de tisser des dynamiques relationnelles entre artistes et intellectuels des pays du Nord et du Sud afin de construire des dialogues durables entre les cultures. Toutefois, je vois ici dans cette exposition une autre manifestation de cette immanence dans laquelle on tend à inscrire Suzanne Césaire et que je commente plus haut.

En ce qui a trait aux conférences organisées à l'occasion du centenaire de sa naissance, il faut mentionner le séminaire « Concepts et création : un état des lieux des littératures francophones » qu'ont organisé les laboratoires de recherche Passages XX-XXI (Lumière, Lyon II) et MARGE (Jean Moulin, Lyon III) dans la salle de la Rotonde de l'université Lyon III le vendredi 13 novembre 2015⁶². Au cours de cet événement, certains textes de Suzanne Césaire et des poèmes qui lui ont été dédiés ont été lus par Françoise Delorme, Jean-Marc Rubat de Mérac et Khorine Banos. Ma conférence intitulée « Suzanne Césaire, précurseure des théories culturelles caribéennes : une *Tropiques*-poétique » et l'échange entre Raphaël Baptiste (étudiant en 2015 en Master à Lyon III) et Daniel Maximin ont clôturé la rencontre.

Enfin, du 13 au 17 décembre 2016, l'association Couleurs Karayb, en partenariat avec le ministère des Outre-mer et le Conseil économique, social et environnemental, organise au Palais d'Iéna, à Paris, une expo-conférence, « Figures de femmes des Outre-mer : histoire nationale, enjeu local ». Selon Chantal Clem⁶³,

62. Cette rencontre serait à ma connaissance la seule de ce genre à avoir été organisée dans les milieux universitaires français, britannique et nord-américain.

63. [<http://outremers360.com/societe/figures-de-femmes-doutre-mer-lexposition-qui-valorise-les-femmes-ultramarines-dhier-et-daujourd'hui/>], consulté en janvier 2017. Du 8 au 12 mars 2018, l'association Couleurs Karayb a réitéré l'événement intitulé

présidente de l'association Couleurs Karayb et initiatrice de l'événement, l'objectif de la manifestation est de mettre en lumière des femmes emblématiques des régions d'outre-mer, figures tutélaires encore occultées et minorées, de s'interroger sur leur place dans l'histoire de la France et leur inscription au patrimoine national. Clem ajoute que « ces figures féminines emblématiques ont contribué à l'histoire de France au même titre que Jeanne d'Arc ou Olympe de Gouges, tout en faisant avancer des problématiques locales ». Au cours de cette manifestation, le 16 décembre 2016, des textes de Suzanne Césaire et de Paulette Nardal ont été lus par des acteurs.

Organisation des chapitres

Considérant le potentiel métaphorique du processus du bouturage, je vois comment, dans les documents présentés ci-dessus et ceux qui feront l'objet d'analyses plus approfondies dans chacun des chapitres de cet ouvrage, Suzanne Césaire apparaît comme un élément à partir duquel « bouturer » divers positionnements, en ce sens qu'elle dégage une externalité ambiguë, mais aussi positive, qui est susceptible de créer une valeur esthétique.

En botanique, la technique du bouturage consiste à prendre un fragment de plante herbacée, d'un arbre, d'un arbuste ou d'une feuille pour le planter dans la terre ou dans l'eau afin qu'il prenne racine et qu'il bourgeonne pour donner naissance à un autre végétal de même type. Aussi pourrait-on voir mon utilisation de ce processus comme une contradiction, puisque l'un des objectifs de cet ouvrage est d'analyser les particularités et les subtilités d'un silence qui entoure la contribution de Suzanne Césaire à l'émergence d'une histoire littéraire antillaise. Loin d'être une contradiction, cette métaphore du bouturage est significative car elle me permet d'examiner comment, malgré le fait que Suzanne

cette fois *Figures de femmes totem des Outre-mer*. Le volet exposition « Traces de femmes » de la manifestation a eu lieu au Musée de l'Homme. Suzanne Césaire y était représentée.

Césaire ne soit qu'une simple référence passagère pour ses contemporains, une brève mention, malgré le fait qu'il soit pour eux bien plus pertinent de parler de sa beauté que d'analyser sa pensée, il y a un désir à la fois conscient et inconscient de *reproduire* Suzanne Césaire, tout en la faisant entrer dans un imaginaire qui oscille entre ombre et lumière. C'est donc l'énigme du bouturage qui m'intéresse ici, l'énigme de la transposition et de la traduction de Suzanne Césaire dans d'autres univers et à d'autres fins. En élargissant cette métaphore, j'échafaude une sorte de grammaire pour examiner les complexités discursives par le biais desquelles elle est reproduite, revit, renaît entre ombre et lumière, dans des lambeaux de mémoire.

Je choisis donc dans les chapitres qui suivent d'analyser divers types de regards qui ont été posés sur elle : l'œil de la caméra, l'objectif de l'appareil photo, le regard surréaliste sexualisant d'André Breton, la vision ethnographique de Michel Leiris, le malentendu exotique dans lequel s'inscrit Étiemble, et la poésie et la parole d'Aimé Césaire.

Le premier chapitre examine la perspective polysémique des représentations visuelles de Suzanne Césaire. Pour ce faire, j'analyse le traitement des photographies de Suzanne Césaire sur les couvertures de la revue *Tropiques*, dans les catalogues d'expositions sur Wifredo Lam à la Galerie Boulakia en 2004, sur Aimé Césaire, Lam et Picasso au Grand Palais en 2011 et à l'Habitation Clément au François en Martinique en 2013-2014, dans le documentaire d'Euzhan Palcy *Aimé Césaire une voix pour l'histoire* en 1994, et celui d'Arlette Pacquit *Hommage à Suzanne Roussi-Césaire* en 2004. J'observe également le traitement de ses photographies sur la première de couverture du roman *Soufrières* de Daniel Maximin (1995), dans l'ouvrage *Scandaleusement d'elles* de Georgiana Colvile (1999) consacré à trente-quatre femmes surréalistes, dans le patchwork fictif et historico-littéraire de Ronnie Scharfman, ainsi que d'autres études qui lui sont directement ou indirectement consacrées. Ce chapitre s'attache tout particulièrement à décrypter cette dynamique elliptique et énigmatique par laquelle tout en étant mise hors champ, elle apparaît dans une sorte d'immanence. Je propose alors que cette dynamique

relève d'une dialectique silence-évitement-reconnaissance où il y a une tension entre l'objectif recherché par ceux et celles qui la mettent en image et la méthode utilisée pour ce faire.

Dans le deuxième chapitre, je montre que si, pour Breton, Suzanne Césaire n'est que muse, sous la plume de l'ethnologue Leiris, elle est cette nature sauvage, cet objet, enfermé dans cette sphère du silence, mais aussi installée dans une zone floue, un entre-deux indéfinissable, et ce malgré le rôle majeur qu'elle joue dans *Tropiques*. Le troisième type de regard qui est analysé dans ce chapitre est celui de René Étiemble qui rend compte d'une promenade dans la forêt tropicale martiniquaise, plus précisément à Absalon, en compagnie d'une femme de race qu'il a identifiée dans des archives personnelles comme Suzanne Césaire⁶⁴. Pour Étiemble, les yeux de Suzanne Césaire reflètent l'intensité et la géométrie mystérieuses de la fleur de balisier, et elle est l'énigme de la beauté barbare et civilisée qu'il cherche à résoudre. Elle est avalée par les images et les métaphores qui tout en la faisant exister la réduisent au silence. En d'autres termes, elle n'existe qu'à travers le regard surréaliste et ethnographique d'un Breton qui la scrute tout en découvrant le paysage martiniquais ; ce qui le force à recomposer ses positionnements par rapport à sa vision de l'exotisme. Muse pour le poète surréaliste, qui n'a jamais reconnu la contribution intellectuelle de Suzanne Césaire à *Tropiques*, Breton se greffe sur sa beauté pour l'imaginer comme médiatrice entre un monde européen et un monde caribéen. Sur un ton pessimiste, les textes de Leiris semblent dialoguer avec elle en tant qu'interlocutrice anonyme et curiosité anthropologique, ce qui constitue à mon sens une sorte de thérapie pour Leiris, qui nous révèle ainsi la complexité de son regard, de son rapport à son objet d'étude, les Antilles. J'analyse le poème « Pour Suzanne Césaire » d'Ernest Pépin et celui de Jean Morisset « Suzanne Césaire ou la belle lame verte de la Caraïbe » afin de décentrer les perspectives de Breton, Masson et Étiemble sur Suzanne Césaire. Enfin, je clos ce chapitre par

64. Bibliothèque nationale de France, Fonds René Étiemble, NAF 28279.

l'analyse de la vision poétique féministe qu'a Ina Césaire de sa mère.

Le troisième chapitre analyse comment Aimé Césaire, dans le documentaire d'Arlette Pacquit, évoque lui-même, pour la première et unique fois face à une caméra, sa rencontre avec Suzanne, la relation de couple, la collaboration intellectuelle avec elle, sa personnalité, leurs luttes communes à propos du « problème martiniquais⁶⁵ », les « malentendus », « le grand déchirement » de la séparation, puis la mort de Suzanne. D'autre part, à partir d'une relecture des poèmes « Batouque », « Viscères du poème » et « Dit d'errance » qu'il lit dans ce documentaire, et où il évoque l'amour, « les drames personnels », « la séparation » dont « personne ne se rend compte », auquel « les gens ne comprennent rien », car « ce n'est pas fait pour qu'ils comprennent d'ailleurs », puisqu'il « n'a pas à faire de confidences aux gens », je décrypte le grain de la voix d'Aimé Césaire sur Suzanne Césaire. Ce grain de la voix est marqué par le souvenir de la présence déterminante de Suzanne Césaire qui, selon Daniel Maximin, le sauve d'une tentative de suicide durant les années parisiennes et lui redonne un ancrage identitaire⁶⁶. Ce grain de la voix est aussi marqué par le souvenir de la « commune respiration » intellectuelle avec elle, puis de la lente dégradation mentale de cette dernière lorsqu'elle est atteinte d'un cancer du cerveau. Par ailleurs, j'élargis la réflexion en analysant d'autres poèmes d'Aimé Césaire où Suzanne est nommée et présente métaphoriquement, et j'examine la performance de co-scripturalité du couple Césaire dans des extraits des manuscrits

65. Toutes les citations entre guillemets dans cette phrase et la suivante sont les propos d'Aimé Césaire dans le documentaire de Pacquit.

66. Daniel Maximin déclare que « durant leurs années d'études à Paris, Césaire, Damas et Senghor sont pétris de modèles et carcans littéraires occidentaux et sommés de faire du Parnasse et de l'exotisme au moment même où l'Europe subit de profonds bouleversements intellectuels avec le surréalisme, le cubisme, et le dadaïsme. Dans ce contexte, ils sont donc passés par des moments de crise, ont fait tous les trois des tentatives de suicide et ont été sauvés par Suzanne Césaire ». Pour Maximin, dans son essai « Le grand camouflage », elle fait référence à cette intense crise existentielle lorsqu'elle fait mention du « chavirement de la tête des poètes » (S. Césaire, 1945 : 272) ; conférence du 13 novembre 2015, université Lyon III. Je ne partage pas cette interprétation de ce passage du « Grand camouflage ».

du *Cahier d'un retour au pays natal* et de *Tombeau du soleil*. En somme, je tente dans ce chapitre de dévoiler la couche symbolique qui renferme la matrice-secret, Suzanne Césaire, volontairement pétrifiée dans l'écrit, et enfin révélée au grand jour d'une caméra curieuse de dévoiler ce secret.

Le quatrième chapitre explore en parallèle⁶⁷ l'adaptation théâtrale *Suzanne Césaire, fontaine solaire* de Daniel Maximin mise en scène par Hassane Kassi Kouyaté et le documentaire d'Huguette Bellemare et alii, *Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015*. Je considère le documentaire et la pièce comme des performances qui matérialisent et problématisent le besoin de mémoire que nécessite la réhabilitation de Suzanne Césaire et je m'inscris dans la polysémie du mot performance pour les examiner en tant que telles.

Suzanne Césaire, fontaine solaire se déploie autour de la métaphore du palimpseste du souvenir de Suzanne Césaire. Bien que l'objectif de l'adaptation théâtrale des textes de Suzanne Césaire soit de la faire jaillir comme une « fontaine solaire » à travers les différentes postures (agentivité subversive, libre affirmation d'un corps féminin, une prise de parole féminine, humour mordant, complicité et insolence féminine) qu'adoptent les trois actrices (Astride Bayiha, Nicole Dogué et Martine Maximin), c'est la renaissance du groupe de *Tropiques* à travers la lecture des textes de Suzanne Césaire et ceux de René Ménil et Aimé Césaire qui prédomine dans cette création de Daniel Maximin. Ce quatrième chapitre analyse ainsi d'une part la polysémie des performances des trois actrices qui cherchent par leur jeu théâtral à montrer comment la pensée lucide et oppositionnelle de Suzanne Césaire entre en relation avec une revue, un mouvement, et en dissidence avec une époque. D'autre part, ce chapitre montre également comment cette pièce de Maximin et de Kouyaté fait écho à un commentaire

67. Puisque la pièce et le documentaire peuvent être mis en parallèle en tant que créations contemporaines (ils sont présentés en première au public martiniquais presque en même temps – 13 novembre 2015 pour le documentaire, 11 et 12 décembre 2015 pour la pièce), je n'ai donc pas choisi d'analyser le documentaire dans le premier chapitre où il est question de représentations filmiques et photographiques de Suzanne Césaire.

de Roland Suvélor déjà évoqué au début de cette introduction, à savoir qu'elle était « l'âme de *Tropiques* ». Dans cette pièce, Suzanne Césaire apparaît aussi comme l'âme d'un moment littéraire et culturel fondamental qui est porté à la connaissance du public à travers Suzanne Césaire, « fontaine solaire ». En outre, en me référant au potentiel analytique que renferme l'idée du palimpseste, je propose l'hypothèse qu'Astride Bayiha, Nicole Dogué et Martine Maximin redonnent vie au groupe Scènes et Culture où Suzanne Césaire a trouvé les acteurs qui ont joué dans sa pièce *Aurore de la liberté*. C'est comme si Daniel Maximin et Hassane Kouyaté recouvraient la pièce de théâtre-parchemin *Aurore de la liberté* et tout son espace-temps culturel qui a été gommé. La pièce *Suzanne Césaire, fontaine solaire* se substituerait alors aux traces de la pièce *Aurore de la liberté* qui lui a préexisté. Sous cet angle, on voit comment le concept de ressouvenance cadre bien avec cette dynamique théâtrale mémorielle. Dans le documentaire, Bellemare et toute l'équipe qui l'assiste dans la réalisation optent pour une inscription de la pensée de Suzanne Césaire dans un univers féminin caribéen contemporain où lecture, danse *bèlè*, musique et chants agencent les contours de la ressouvenance dans une tout autre optique que celle de la pièce de Maximin et Kouyaté. Mon concept de méta-anarchie permet d'analyser comment la pièce et le documentaire réinterprètent le matrimoine de Suzanne Césaire. En outre, par le biais d'une dynamique d'intertextualité musicale, la pièce et le documentaire se rencontrent en ce qui a trait à la ressouvenance de la collaboration intellectuelle de Suzanne et Aimé Césaire en Haïti.

Dans le chapitre conclusif, c'est elle qui s'exprime. Après les quatre chapitres qui explorent les mécanismes des oublis, des silences, des regards et des hommages, il est essentiel de réorienter l'analyse. Il faut donc explorer les caractéristiques de sa parole dissidente, faire émerger sa pensée critique et lui reconstruire une visibilité qu'elle avait du temps de *Tropiques*, mais qu'on lui a enlevée. Au sein de *Tropiques*, elle n'a pas été dans la logique du *talking back* de bell hooks, c'est-à-dire dans l'acte timide du défi à l'autorité patriarcale, de la riposte salvatrice, en dépit des interdits, afin de tenter de briser les tactiques qui à l'échelle familiale,

locale et globale ont pour but de casser l'esprit [*breaking the spirit*] des femmes noires⁶⁸ (hooks, 1989 : 7). Suzanne Césaire a parlé sans complexe, sans retenue, et ne s'est pas sentie freinée par une quelconque autorité masculine, ce qui explique d'ailleurs pourquoi c'est elle qui naturellement écrit la réponse acerbe au lieutenant Bayle lorsqu'il censure *Tropiques*.

Je privilégie alors d'annoncer son discours caribéen et la lucidité du regard analytique qu'elle pose dans ces textes et surtout dans « Le grand camouflage ». Cet essai, le seul de ses articles où elle utilise régulièrement un « Je⁶⁹ », Suzanne Césaire, autrice⁷⁰, est son testament auto-ethnographique où elle tisse la matrice de ce qu'elle conçoit comme une émancipation esthétique, politique et sociale que j'appelle sa lianedialectique et que je compare à la *tidalectics* de Kamau Brathwaite (1999 : 29-34). Cette lianedialectique est un cadre épistémologique par lequel elle analyse les multiplicités qui composent la Caraïbe : multiplicités géologiques, historiques, anthropologiques, politiques, socio-économiques. Je forge ce concept à partir du mot « liane » qui est essentiel pour elle. « Les lianes », nous dit-elle, « sont balancées de vertige [et] prennent pour charmer les précipices des allures aériennes, elles s'accrochent de leurs mains tremblantes à l'insaisissable trépidation cosmique qui monte tout le long des nuits habitées de tambours » (S. Césaire, 1945 : 272). Saisissant la portée poétique mais surtout le potentiel théorique du mot « liane », je montre comment elle lui donne déjà une fluidité et une modernité épistémologiques. En outre, lorsque j'explore sa pensée écoféministe, je m'interroge sur un lien possible entre sa lianedialectique et les courants de pensée autour de l'intersectionnalité proposés par les théoriciennes afro-américaines Kimberlé Crenshaw et Patricia Hill Collins.

68. Bell hooks décrit le contexte des communautés afro-américaines du sud des États-Unis. Mais elle élargit sa perspective et remarque que le contexte du silence fait aux femmes est varié et multidimensionnel (1989 : 8).

69. « 1943 : Le Surréalisme et nous » est le seul autre article où elle utilise le « Je » une fois. Elle dit : « Et je pense aussi à demain » (S. Césaire, 1943 : 18).

70. Ce sont Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn qui revendiquent l'utilisation de ce néologisme. Par cette démarche politique, elles contribuent à faire sortir de l'oubli des autrices, et à faire reconnaître l'importance de créations de nombreuses pionnières dans divers domaines artistiques.

Enfin, j'observe comment ses réflexions sur l'urgence de l'émergence d'un art nouveau aux Antilles se sont disséminées dans trois expressions artistiques caribéennes contemporaines : celle de la danseuse et chorégraphe guadeloupéenne Lénablou, celle d'Édouard Duval Carrié, peintre et sculpteur haïtiano-américain, et celle de la cinéaste, écrivaine et performeuse Fabienne Kanor.

Les lecteurs ne doivent pas s'attendre à découvrir au fil de cet ouvrage de longs pans biographiques sur Suzanne Césaire. Je dirai au risque de les décevoir que, malgré la réussite du documentaire de Bellemare *et al.* à retracer des éléments clé de sa vie et de son parcours intellectuel, une biographie approfondie est pour l'instant impossible, tant Suzanne Césaire est encore préservée dans des halos de silences, et tant nous sommes encore en mal d'archives (Derrida, 1995) sur Suzanne Césaire parce qu'elles sont détournées, étouffées, perdues, refoulées. Sa dégradation physique progressive en raison de sa tumeur au cerveau explique sans doute le silence d'Aimé Césaire et de ses enfants, et leur réticence à participer à une ressouvenance.

Cette étude n'est donc pas une biographie classique et encore moins une hagiographie. Elle ne cherche pas à s'immiscer durablement dans les détails de la vie personnelle de Suzanne Césaire. Elle puise davantage dans les regards qui ont été construits sur cette intellectuelle martiniquaise à l'époque de *Tropiques* et durant une période post-*Tropiques*. Cette étude constate certes l'anonymat qu'on pourrait croire entretenu autour de la personne et des écrits de Suzanne Césaire, mais elle cherche surtout à défaire les fils de cet anonymat, à creuser les moyens insidieux par le biais desquels cet anonymat réduit moins Suzanne Césaire au silence qu'il n'incite plutôt à se pencher à nouveau sur une période clé de l'histoire littéraire antillaise durant la Seconde Guerre mondiale et à comprendre comment Suzanne Césaire construit une agentivité entre camouflage et lucidité.

Les fils de cet anonymat qui l'entoure ont été tissés de manière à véhiculer le silence dans le temps de *Tropiques* (1941-1945), la période du gouvernement de Vichy en Martinique (1940-1943), le temps d'un doudouisme paroxystique, et le moment de l'émergence d'un surréalisme caribéen. Avec le recul nécessaire,

ce temps du silence se diffracte pour se reconstituer en temps de la réflexion nécessaire sur des questions sociopolitiques, idéologiques et littéraires, pensées par Suzanne Césaire.

Dans cette introduction, mon utilisation de correspondances sur Suzanne Césaire ainsi que ses lettres a été non seulement capitale pour décoder les énigmes de cette ressouvenance du silence, mais indique par ailleurs que c'est par un repérage minutieux d'autres lettres de Suzanne Césaire et l'étude de ses lettres parallèlement à ses essais dans *Tropiques* que l'on pourra mieux analyser sa pensée, dynamiser son patrimoine culturel et parvenir à débouter «le grand jeu de cache-cache», «le camouflage» qu'elle dénonce, et dont elle a été et est encore la première victime.

Écosystèmes visuels polysémiques : l'image manipulée de la ressouvenance de Suzanne Césaire

Il y a un troisième sens obtus qui se niche dans le sens obvie des représentations photographiques et cinématographiques de Suzanne Césaire. Ce troisième niveau de signifiante obtuse que Roland Barthes nomme dans *L'obvie et l'obtus*, le sens qui « vient en trop, comme un supplément que l'intellection ne parvient pas bien à absorber » (Barthes, 1982 : 45), est précisément ce champ de sens « à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé » (*ibid.*) que je tenterai de décrypter dans ce chapitre. Ce premier cadre de réflexion que nous offre Barthes à partir de l'obvie et l'obtus est plus tard théorisé dans *La chambre claire* par le biais du couple conceptuel *studium/punctum* déjà présenté dans l'introduction. Et ce sont ces paradigmes théoriques que Barthes soumet à notre réflexion qui s'avèrent significatifs pour cerner les sens obtus des représentations visuelles de Suzanne Césaire dans ce qu'ils ont de « discontinu », et dans « leur force de dérangement » pour reprendre Barthes (1982 : 51, 55).

Ainsi, l'objectif de ce chapitre est d'explorer ces représentations visuelles par la dialectique silence-évitement-reconnaissance qui consiste à reconnaître le silence qui est fait autour d'elle, mais le désir de la sortir de l'oubli se réalise par ellipse, par une rhétorique de la réserve, et de l'opacité pour ne pas bousculer l'importance d'Aimé Césaire. Par ailleurs ce chapitre tente de chercher cette « individualité théorique » de la troisième signifiante, qui toujours selon Barthes « ne peut se confondre avec le simple être-là d'une

scène» (*ibid.* : 44), c'est-à-dire ce sens obvie qui se présente tout naturellement à l'esprit (*ibid.* : 45). Les photographies de Suzanne Césaire sont toujours accompagnées d'un message linguistique (la parole et le texte) dont le lexique est l'énigme, la beauté et l'intelligence de Suzanne Césaire, et c'est de ce constat que naît mon désir de bousculer mon intellection et celle des lecteurs pour aller chercher, par-delà l'être-là de ces images, comment elles sont manipulées au cinéma ainsi que dans des ouvrages, des articles de revues, dans des catalogues d'expositions, ou sur une première de couverture de roman.

Le troisième sens, le sens obtus, nous dit Barthes, « ouvre le champ du sens totalement et parce qu'il ouvre à l'infini du langage, il peut paraître borné au regard de la raison analytique ; il est de la race des jeux des mots, [...] indifférent aux catégories morales ou esthétiques [...] il est de ce fait "du côté du carnaval" » (*ibid.* : 46). Ce troisième sens se maintient donc « en état d'érethisme perpétuel » (*ibid.* : 56). Ainsi, à partir de l'*obvius*, donc de ce sens évident que je décrypte des représentations de Suzanne Césaire, et à partir de cette troisième lecture interrogative que je tente tout au long de ce chapitre, il appartient au lecteur de construire à son tour ce carnaval du sens qui s'impose lorsqu'on considère le contexte qui cadre les manipulations de ces photographies de Suzanne Césaire.

Les supports qui sont déterminants pour mon analyse du parcours polysémique et énigmatique des représentations visuelles de Suzanne Césaire sont les couvertures de *Tropiques*, les catalogues des expositions *Césaire & Lam. Insolites bâtisseurs* au Grand Palais en 2011, *Aimé Césaire, Lam, Picasso : « Nous nous sommes trouvés »* à la Fondation Clément (Le François, Martinique, 2013-2014), *Wifredo Lam, L'oiseau du possible, Œuvres de 1930 à 1978* à la Galerie Boulakia (Paris, 2004), le documentaire d'Arlette Pacquit *Hommage à Suzanne Roussi-Césaire* (2004), la première de couverture du roman *Soufrières* de Daniel Maximin (1995), les deux premiers volets du documentaire *Aimé Césaire une voix pour l'histoire* d'Euzhan Palcy (1994), la fiction historico-littéraire de Ronnie Scharfman avec un montage photo représentant Breton et Suzanne Césaire, la photographie de Suzanne et ses filles Ina

et Michèle Césaire dans l'ouvrage *Scandaleusement d'elles* de Georgiana Colvile (1999) consacré à trente-quatre femmes surréalistes, et une photographie de Suzanne Césaire qu'elle envoie à André Breton. Je considère aussi les photographies de Suzanne Césaire incluses dans le livre de Marcel Bourgade, petit-cousin germain de Suzanne Césaire, *L'Éthiopie en Martinique* (1999). Dans ce livre de Bourgade, c'est une rare photographie de Suzanne prise en 1963, donc trois ans avant son décès, qui retient mon attention.

Je privilégie parfois une étude exhaustive du traitement de son image dans chacun de ces contextes précités, et j'opte d'autre part pour une analyse de l'intersémiotique qui sous-tend l'entrelacement des perspectives sur la mise en image de Suzanne Césaire. Toutefois, une photographie, celle qui figure sur la deuxième de couverture de la première édition de *Tropiques* en 1978, occupe une place particulière dans mes réflexions, dans la mesure où c'est elle qui est utilisée pour inscrire par l'image la présence de Suzanne Césaire dans l'univers littéraire et culturel antillais des années 1940.

Sur la tranche de la jaquette de la réédition de 1994 de *Tropiques*, par Jean-Michel Place, seuls les noms d'Aimé Césaire et de René Ménil figurent comme les principaux auteurs de la revue. La quatrième de couverture présente à nouveau Aimé Césaire et René Ménil comme les auteurs principaux en détachant leurs noms en lettres rouges majuscules d'une liste d'autres noms présentés par ordre alphabétique, et où le nom de Suzanne Césaire se trouve. Le dessin à la craie, sans titre, de Wifredo Lam, qui est choisi pour figurer sur la première de couverture de cette jaquette, contextualise timidement les dynamiques esthétiques qui ont donné à *Tropiques* toute son épaisseur idéologique, culturelle, littéraire et politique de 1941 à 1945.

En effet, j'évoque le caractère timide de cette première de couverture, car lorsque je considère l'édition en deux volumes de 1978, plusieurs signes invitent à la réflexion en ce qui concerne les choix de la maison d'édition Jean-Michel Place pour la conception visuelle de l'édition de 1978 puis celle de 1994. Tout d'abord dans cette édition de 1978, des photographies de Suzanne Césaire, René

Ménil, Aimé Césaire figurent respectivement sur les deuxième et troisième de couverture du premier volume ; la troisième de couverture du deuxième volume est une photographie de Wifredo Lam et d'André Breton côte à côte au milieu de la végétation tropicale. Leurs noms sont également inscrits au bas de la couverture et les photographies ont toutes comme arrière-plan la nature tropicale. Alors que les photographies de Ménil et d'Aimé Césaire mesurant environ 4,5 cm x 6 cm sont placées au centre des troisième et quatrième de couverture du premier tome, la photographie de Suzanne Césaire occupe la totalité de la deuxième de couverture. Celle de Breton et Lam, plus large, occupe toute la troisième de couverture.

Les dynamiques photographiques auxquelles je fais référence ci-dessus ne sont présentes que dans l'édition de 1978, et la rencontre entre Lam, Breton, Masson et les principaux collaborateurs de *Tropiques* est maintenue dans cette édition par l'omniprésence de la végétation tropicale en arrière-plan des visages et des silhouettes. Cette végétation est là, en tant que signifié, pour rappeler au lecteur cette randonnée fondatrice à Absalon en avril 1941 qui cimente le lien entre eux, et plus particulièrement entre Aimé Césaire, Breton et Lam. Telle une sorte de préface qui vient encadrer l'entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner et l'introduction de 1973 de René Ménil, « Pour une lecture critique de *Tropiques* », qui présente la revue, les photographies, leur arrière-plan et l'identité des personnes dont les photographies sont reproduites plongent le lecteur dans une temporalité littéraire dont la particularité est développée tout au long des articles de la revue.

Cependant l'univers des rencontres de hasard entre ces différents acteurs du mouvement *Tropiques* et des discours post-*Tropiques* est absent de la conception éditoriale de 1994. Les photographies de l'édition de 1978 sont alors remplacées par une liste de noms figurant sur la quatrième de couverture, aucune place de choix n'est réservée à Suzanne Césaire, et cette différence entre les deux conceptions éditoriales reste ouverte à toutes les hypothèses.

La photographie mythique de *Tropiques*



Fig. 1 : Suzanne Césaire âgée de 15 ans. © Gilles Roussi

C'est cette photographie qui figure dans le premier volume de *Tropiques* qui retient évidemment mon attention ici, car elle occupe une place stratégique en ce qui a trait à l'interprétation du contexte d'émergence de la revue, par le lecteur. La photographie interpelle car il s'agit d'une vieille photographie sépia dévoilant un regard particulier de Suzanne Césaire qui se veut à la fois intrigant, intense et perspicace.

L'artiste et sculpteur Gilles Roussi, neveu de Suzanne, m'a indiqué¹ que l'original de cette photographie, qui mesurait environ 6 cm x 6 cm et qui était très abîmée, appartenait à son père, Louis Roussi, frère cadet de Suzanne. Ina et Jacques Césaire (enfants de Suzanne et Aimé Césaire) en avaient alors fait la reproduction. D'après les souvenirs de Gilles Roussi, c'est Jacques Césaire qui l'avait fait parvenir aux Éditions Jean-Michel Place pour la publication de *Tropiques*. Jacques Césaire donne ainsi une photographie de sa mère adolescente pour marquer symboliquement sa forte contribution à une vie intellectuelle en Martinique de 1941 à 1945. J'interprète aussi ce glissement de la photographie de la mère âgée de 15 ans vers la couverture de *Tropiques* comme un geste révélateur par lequel le fils annonce que la force de la pensée de sa mère qui se dégage déjà de ce regard d'adolescente est celle qui rayonne dans la republication de *Tropiques* en 1978, donc douze ans après le décès tragique de Suzanne. Tel serait peut-être l'hommage de Jacques Césaire à sa mère par lequel il l'édifie, dès l'adolescence, en initiatrice d'une pensée critique féminine et en sentinelle d'une nouvelle génération d'intellectuelles antillaises. Au cours d'une entrevue avec Jacques Césaire² en janvier 2020 à son domicile de Macabou en Martinique, et ce en compagnie de Monique et Joseph William, je l'ai questionné à propos de cette photo. Il m'a alors répondu : « Maman était brillante. Elle était indispensable à Papa et était sa première lectrice. Si elle avait vécu, ils seraient retournés vivre ensemble. »

Ce regard de Suzanne à la fois sombre et intense d'adolescente sur cette photographie est aussi le prélude à cette « flamme de la

1. Entretien téléphonique en octobre 2019.

2. Jacques Césaire est décédé le 15 avril 2020 à Fort-de-France.

pensée» dont parle Ina Césaire pour décrire sa mère dans son poème-hommage, que j'analyse dans le chapitre suivant.

En réexaminant chronologiquement comment cette photographie a voyagé de la deuxième de couverture de *Tropiques* jusqu'à divers univers cinématographiques et textuels, il est évident qu'un habitus coordonnant les pratiques de représentation visuelle de Suzanne Césaire s'est constitué. Cet habitus de la représentation va contribuer aussi bien à la réduire au silence qu'à l'urgence de connaître sa contribution à l'émergence d'une critique culturelle caribéenne.

Le texte de Patricia Dupuy qui figure ci-après rend compte de l'exposition *Aimé Césaire ou le Surréalisme accompli* qui a eu lieu à la Médiathèque Ceccano, à Avignon, du 12 au 31 juillet 1989. Cette exposition constituait l'une des trois manifestations³ organisées en hommage à l'œuvre d'Aimé Césaire dans le cadre du 43^e Festival d'Avignon. Comme on peut le lire dans l'article situé au bas de la photographie de Suzanne Césaire, ce sont la dimension révolutionnaire du surréalisme d'Aimé Césaire et l'influence qu'elle a exercée sur les artistes français dans les années 1940, notamment la rencontre avec Breton, qui sont soulignées.

« Si la mouvance surréaliste prit corps dans le creuset de la culture occidentale, Aimé Césaire en fut certainement le porte-parole le plus brillant, le plus percutant et probablement le seul à avoir réellement mis le Surréalisme au service de la révolution.

Sans qu'ils se fussent concertés, le questionnement d'André Breton et d'Aimé Césaire est en parfaite adéquation : "Qui je suis ? Qui étais-je, il y a des siècles ? Qui je hante puisqu'on me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme ?"

Un particularisme cependant rend unique le parcours de l'écrivain martiniquais : la recherche d'une identité perdue et celle des siens

3. Ces trois manifestations étaient composées d'une exposition, d'une lecture de textes d'Aimé Césaire et de la manifestation « Nuit des Antilles » (une nuit pour Aimé Césaire avec des écrivains, des comédiens, des musiciens). L'hommage s'intitulait « Aimé Césaire, le poète dans la cité ». Au programme, le *Discours sur le colonialisme* ainsi que *Et les chiens se taisaient* avaient fait l'objet de lectures/spectacles produits par la Comédie française et France Culture.

(puis par filiation celle des Antillais de couleur), la quête d'une âme égarée sous le masque du colonisé.

L'exposition s'articule autour des années 1939-1949, période révolutionnaire et militante (mouvements de grève, manifestations en Haïti, etc.) à tel point que de nombreux créateurs français y puisèrent une énergie nouvelle (Masson, Leiris, Mabilly). Aimé Césaire est le point axial de cette exposition autour duquel gravitent peintres et écrivains (R. Menil, W. Lam, Camacho, Télémaque).

Présentation d'éditions originales, livres illustrés, revues, manuscrits, entretiens. »

MÉDIATHÈQUE CECCANO

**AIMÉ CÉSAIRE OU LE
SURREALISME ACCOMPLI**
Exposition du 12 au 31 juillet



Si la mouvance marxiste prit corps dans le creuset de la culture occidentale, Aimé Césaire en fut certainement le porte-parole le plus brillant, le plus percutant et probablement le seul à avoir réellement mis le Surréalisme au service de la révolution.

Sans qu'il se fût aperçu, le questionnement d'André Breton et d'Aimé Césaire est en parfaite adéquation : « Qui je suis ? Qui étais-je, il y a des siècles ? Qui je suis aujourd'hui ? Qui serai-je demain ? »



Un particularisme cependant rend unique le parcours de l'écrivain martiniquais : la recherche d'une identité perdue et celle des siens (puis par filiation celle des antillais de couleur), la quête d'une âme égarée sous le masque du colonisé.

L'exposition s'articule autour des années 1939-1949, période révolutionnaire et militante (mouvements de grève, manifestations en Haïti, etc.) à tel point que de nombreux créateurs français y puisèrent une énergie nouvelle (Masson, Leiris, Mabilly). Aimé Césaire est le point axial de cette exposition autour duquel gravitent peintres et écrivains (R. Menil, W. Lam, Camacho, Télémaque).

Présentation d'éditions originales, livres illustrés, revues, manuscrits, entretiens. (D'après Patricia Dupuy)

12 au 31 juillet de 10h à 18h
Livré Ceccano

Fig. 2 : Reproduit avec l'aimable autorisation de Patricia Dupuy.

Lorsqu'on examine le montage photographique qui est effectué autour de ce court article, on remarque que le nom de la Médiathèque Ceccano apparaît en lettres capitales, suivi du titre et des dates de l'exposition puis de la photographie sépia de Suzanne Césaire au-dessous de laquelle apparaissent les deux premiers paragraphes de l'article. La photographie révèle clairement le visage de Suzanne Césaire. Une autre photographie représentant, assis de gauche à droite, Michel Leiris, Aimé Césaire et Pierre Naville à La Havane, en 1968, précède la fin du texte de Patricia Dupuy. Les visages de Leiris, Aimé Césaire et Naville sont plus petits que celui de Suzanne Césaire. Un tel montage semble alors véhiculer le message que la femme représentée sur cette

photo est importante dans «la mouvance surréaliste» dont Aimé Césaire, selon l'article, exprimait la portée révolutionnaire. Cependant cette femme n'est pas identifiée. Il suffit d'observer attentivement la disposition des supports écrits et visuels pour se rendre compte du fossé qui sépare le contenu du texte et la reproduction de la photo de Suzanne Césaire. Alors que le texte dévoile l'orientation principale de l'exposition consacrée à Aimé Césaire, et insiste sur le fait que ce dernier «fut certainement le porte-parole le plus brillant et le plus percutant du Surréalisme et probablement le seul à l'avoir réellement mis au service de la révolution», les lecteurs qui ne connaissent ni l'existence de Suzanne Césaire, ni cette photographie sépia, ni *Tropiques*, se posent des questions sur l'intrigante présence de l'image de cette femme dont le nom n'est nullement mentionné dans l'article. La photographie d'Aimé Césaire aux côtés de Naville et Leiris fait sens puisque le texte remarque comment Masson, Leiris et d'autres intellectuels français se sont inspirés de la veine révolutionnaire qu'Aimé Césaire a introduite dans le surréalisme. Le regard inquisiteur de Suzanne Césaire surplombant cet hommage à Aimé Césaire par Patricia Dupuy semble s'interroger sur son absence de la scène littéraire entre 1939 et 1949 (période couverte par l'exposition) alors qu'elle a précisément théorisé dans *Tropiques* (1941-1945) la place du surréalisme dans l'émergence d'une esthétique antillaise émancipatrice. En revanche, les lecteurs qui ne savent pas qui elle est ont vite fait de l'oublier puisqu'elle n'a ici, à leurs yeux, que la fonction de décorer, tel un tableau, l'article de Dupuy. Si l'on suppose que celui ou celle qui a pensé ce montage photo connaît l'importance de Suzanne Césaire sur la scène littéraire antillaise et a cherché à le souligner uniquement à travers l'utilisation de cette photographie, il est évident que la dialectique silence-évitement-reconnaissance autour de Suzanne Césaire et par laquelle on tente de dialoguer avec les lecteurs néophytes et aguerris est peu efficace. D'une part, le choix de cette dialectique inviterait les lecteurs néophytes à chercher une aiguille dans une botte de foin, c'est-à-dire à dépoussiérer les registres de la critique littéraire caribéenne au sein desquels le nom de Suzanne Césaire ne figure presque pas, et ce afin de comprendre par eux-mêmes

la portée d'une de ses plus pertinentes déclarations à propos d'un surréalisme caribéen :

« Notre surréalisme lui [le plus déshérité de tous les peuples⁴] livrera alors le pain de ses profondeurs. Il s'agira de transcender enfin les sordides antinomies actuelles : blancs-noirs, européens-africains, civilisés-sauvages. Retrouvée enfin la puissance magique des mahoulis⁵, puisée à même les sources vives. Purifiées à la flamme bleue des soudures autogènes les niaiseries coloniales. Retrouvée notre valeur de métal, notre tranchant d'acier, nos communions insolites » (S. Césaire, 1943 : 18).

D'autre part, cette dialectique silence-évitement-reconnaissance inviterait les lecteurs aguerris à continuer à creuser ses idées et à penser la Caraïbe à partir de ses écrits. Je perçois par ailleurs dans cette dialectique une méthode énigmatique où tout en étant mise hors champ, Suzanne Césaire apparaît dans une sorte d'immanence. Dans la note d'informations à propos de l'exposition-hommage pour Aimé Césaire, Dupuy ne juge pas pertinent de citer le nom de Suzanne Césaire, mais choisit plutôt la tactique de la représentation visuelle de cette dernière. On pourrait aussi supposer que la note d'informations à propos de l'exposition ayant déjà été écrite sans la mention du nom de Suzanne Césaire et ne pouvant être modifiée, il fut alors suggéré que le surréalisme d'Aimé Césaire ne pouvait se concevoir sans mentionner l'apport de Suzanne Césaire et qu'une photographie d'elle suffirait pour attirer l'attention sur elle et la revue *Tropiques*, et ainsi satisfaire ceux qui connaissaient la force de sa pensée. La photographie ne fait donc pas de l'ombre à Aimé Césaire auquel l'article, l'exposition et l'hommage sont entièrement dédiés. Enfin on pourrait en déduire que pour faire référence à la revue *Tropiques*, il faut inévitablement passer par la reproduction d'un code esthétique,

4. Cette référence au « plus déshérité de tous les peuples » apparaît dans l'essai de Suzanne Césaire dans le paragraphe précédant celui qui est ici cité.

5. Selon Lilyan Kesteloot dans *Histoire de la littérature négro africaine*, le mahouli serait un faiseur de pluie (note 51, p. 191).

la photographie de Suzanne Césaire qui représenterait *Tropiques* telle une griffe marquant l'origine d'un produit culturel.

Ainsi, tel un code-barres fournissant la traduction symbolique de Suzanne Césaire, la photographie sépia fonctionne dans le cadre de l'article de Dupuy comme un laissez-passer, une absolution pour ne pas avoir reconnu sa collaboration avec Aimé Césaire au sein de *Tropiques* et pour ne pas avoir reconnu sa conceptualisation d'un surréalisme caribéen. Toutefois, sur la même page que la présentation de cette exposition figure l'annonce de cette autre manifestation « Nuit des Antilles », en hommage à Aimé Césaire. Dans l'annonce, le nom de Suzanne Césaire est alors mentionné : « [...] des textes d'Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, Frantz Fanon, Léopold Sédar Senghor, Suzanne Césaire, Sony Labou Tansi, Tchicaya U Tamsi [sic], René Ménil, Simone Schwartz-Bart [sic], René Depestre, Alex Roy Camille, Bernard Zadi Zaourou, Jacques-Stephen Alexis, etc. » Je conclus que cette tactique, qui n'est en fait qu'une tactique d'évitement, est inefficace, car elle ne fait que reproduire le silence qui pèse sur ses écrits, le mystère qui entoure sa personne, et maintenir closes les portes de la critique littéraire à l'apport de Suzanne Césaire.

C'est aussi cette photographie sépia que choisit Pacquit comme ouverture de son documentaire. Il est diffusé dans la série *Anti Kosé* d'ATV (Antilles Télévision) en 2004 et s'inscrit dans le cadre d'un hommage à Suzanne Césaire organisé par le centre culturel de Fonds Saint-Jacques, à Sainte-Marie en Martinique. Au moment où la photographie apparaît à l'écran par le biais d'un plan moyen, des voix off s'interrogent sur Suzanne Césaire, déclarent ne pas la connaître ou ne la situent pas correctement dans le paysage littéraire martiniquais. Par le choix d'une telle technique de présentation, Pacquit souligne en effet toute la dimension de mystère et de silence qui l'entoure et qui se reflète d'ailleurs dans la dynamique de packaging éditorial que j'ai examiné plus haut.

C'est encore cette photographie que l'on trouve dans la section réservée à Suzanne Césaire à la page 23 de l'introduction de Daniel Maximin au catalogue de l'exposition *Wifredo Lam, L'oiseau du possible, Œuvres de 1930 à 1978* à la Galerie Boulakia, du 25 mai au 31 juillet 2004. Cette photographie apparaît également

sur la première de couverture de l'édition Points/Seuil de son deuxième roman, *Souffrières*. C'est toujours cette même photographie que réutilise Euzhan Palcy dans la première partie – « L'île veilleuse » – de son documentaire *Aimé Césaire une voix pour l'histoire*, lorsque Joseph Zobel et René Suvélor parlent respectivement de l'importance de *Tropiques* dans le paysage politique et littéraire martiniquais en 1941, et de Suzanne Césaire comme « l'âme de *Tropiques* ».

Suzanne Césaire, « l'Eurydice⁶ ramenée au grand air vif » de Daniel Maximin

Les deux premiers romans de Maximin sont gouvernés par un même élan esthétique au sein duquel Suzanne Césaire occupe une place fondamentale. Il déclare d'ailleurs :

« Suzanne Césaire – avec la bien vive et vivante sœur d'élection Hélène Cixous – a été via sa féminine et universelle vision une compagne essentielle des *préparatifs* de ma venue à l'écriture. [...] »

Paradoxalement, en mon cœur et mon esprit, seule la grande absente de ma réalité, notre Suzanne Césaire jamais rencontrée, jamais sujet d'échange, aperçue tardivement sur de rares photos, a pris pour moi chair et cœur dans le roman à travers le personnage de Siméa (la mère de mon héroïne), comme une Eurydice que j'aurais rêvé de ramener au grand air vif, en son temps du roman, mais aussi en notre ici et maintenant, en musique et poésie, en veillant attentivement pour

6. J'utilise cette métaphore à la suite de Maximin dans *Aimé Césaire, frère volcan*, p. 147. Dans la mythologie grecque la dryade Eurydice, déesse de la forêt, est mortellement mordue par un serpent alors qu'elle tente de fuir les avances du berger Aristée. Orphée, son amoureux, fou de chagrin et de désespoir descend aux enfers pour la ramener à la vie. Il va alors envoûter de sa musique les Euménides, les juges des morts, Cerbère, le chien à trois têtes, et obtient d'Hadès, le Dieu des Morts, l'autorisation de ramener Eurydice sa bien-aimée au royaume des vivants à condition qu'Orphée ne se retourne pas avant qu'Eurydice ne soit arrivée en pleine lumière du soleil au royaume des vivants. Mais, se méfiant d'Hadès, malgré sa promesse, Orphée se retourne pour regarder Eurydice avant sa sortie du royaume des morts. Elle disparaît alors définitivement dans les ténébres.



Fig. 3: *Soufrières* de Daniel Maximin, © Éditions du Seuil, 1987 ; Points, 1995.



Fig. 4: *L'Isolé Soleil* de Daniel Maximin, © Éditions du Seuil, 1981 ; Points, 2001.

qu'elle revive enfin dans l'oasis de ma fiction » (Maximin, 2013a : 102, 147).

La photographie de Suzanne Césaire reprise par Maximin campe son roman *Soufrières* dans une sorte d'exégèse fictionnelle des véritables tissages qui se sont articulés dans la Caraïbe et plus particulièrement en Guadeloupe dans les années 1950, entre diverses générations littéraires et artistiques ; et c'est à Suzanne Césaire que Maximin confie le rôle de gardienne observant avec acuité ce tissage intergénérationnel. Chez Maximin, elle est donc icône, gardienne et initiatrice de l'émergence de paroles, de créations artistiques, ainsi que de positionnements sociopolitiques dans la Caraïbe. Le regard de cette photographie sépia sur la couverture de *Soufrières* est à la fois intense, interrogateur, clairvoyant, et l'iris de l'œil droit se dérochant un peu plus que celui de l'œil gauche semble disséquer et analyser aussi bien l'objectif de l'appareil photo, le photographe, que l'environnement qui lui fait face. C'est la profondeur de cet œil panoramique, la perspicacité et l'amplitude du regard de Suzanne Césaire qui autorisent Maximin, en

apposant cette photographie sur la couverture de *Soufrières*, à lui confier la protection d'une généalogie critique féminine. En effet, dans son analyse de *L'Isolé Soleil*, Lydie Moudileno souligne qu'en rendant justice aux autres voix de la négritude, Maximin fait éclater la figure d'Aimé Césaire et redonne une voix à Suzanne en lui confiant la dynamique de l'imaginaire et de l'Histoire dans *L'Isolé Soleil* (Moudileno, 1997 : 48). En tant que signifié doublé d'un signifiant, cette photographie sépia rappelle d'une part l'intention romanesque de Maximin, qui consiste à dialoguer avec Suzanne Césaire par le biais des personnages de *L'Isolé Soleil* et de *Soufrières*; c'est une photographie qui relie les deux romans, mais qui relate aussi un silence qu'il se propose de briser. D'autre part, l'importance du rôle de Suzanne Césaire au sein du mouvement *Tropiques* est matérialisée par cette photographie dont le regard puissant et lucide rappelle bien cette « lucidité totale » que réclame Suzanne pour bien voir et écrire la Caraïbe : « Et maintenant lucidité totale. Mon regard par-delà ces formes et ces couleurs parfaites, surprend, sur le très beau visage antillais, ses tourments intérieurs » (S. Césaire, 1945 : 269).

Le contexte de *Soufrières* est celui de l'éruption annoncée en 1976 du volcan la Soufrière et à laquelle les Guadeloupéens se préparent. Les personnages-artistes principaux du roman, Elisa la jeune muette, Marie-Gabriel l'écrivaine, Antoine et Inès respectivement professeurs de musique et de français en lycée, Toussaint le rebelle professeur de philosophie, Adrien l'écrivain et dramaturge velléitaire qui vit en France, le couple d'agriculteurs Rosan et Gerty et leur fille nouvelle-née, retissent leur amour, leur amitié, leur mobilité, leurs complicités musicales, théâtrales, littéraires et idéologiques à partir de leur invention d'un quotidien, d'un art de faire, d'une manière d'être buissonnière en plein contexte de cataclysme et d'injonction d'évacuation. Reprenant à mon compte le terme de Michel de Certeau, la poïétique (1990 : xxxvii) de ce groupe de jeunes, c'est-à-dire leur manière de créer, d'inventer, ou de générer (*ibid.* : 303), s'écarte d'un ordre établi et d'un contrôle organisé de la mobilité des Guadeloupéens en raison de l'éruption. C'est par leur parole à la fois sereine mais aussi explosive comme le volcan, par leur rapport étroit à la nature, à leurs traditions

culinaires et culturelles guadeloupéennes que personnifie la vieille et sage Man Yaya, « contrariée que l'ordre d'évacuation fût tombé un dimanche comme celui-ci, parce qu'elle avait un bon colombo sur le feu, avec la viande bien fraîche d'un cochon du voisinage qui avait eu juste la veille son dernier samedi » (Maximin, [1987] 1995 : 191), qu'ils ne contrôlent pas le temps et s'enracinent dans leur île. D'autres personnages, loin d'être passagers dans le roman, communient avec ce groupe de jeunes pour que s'enchevêtrent intense désir et création littéraire et musicale, chaos des cendres du volcan, récupérations politiques de l'éruption par les autorités françaises, et d'autres désordres sismiques planétaires se produisant en même temps que l'éruption de la Soufrière (le plus grand séisme de l'histoire des Philippines, une éruption volcanique en Équateur, séismes catastrophiques en Chine). Ces personnages sont Jadreuse le jeune Haïtien élève d'Antoine et d'Inès, Angela traumatisée par les événements liés à la période de la dissidence, Elisa muette et handicapée à cause des violences de l'émeute de mai 1967 à Pointe-à-Pitre et au cours de laquelle son jeune frère est tué. Il y a aussi Noria la jeune immigrée dominicaine sauvée par Rosan et Man Yaya d'un trafic d'immigrées venues de Sainte-Lucie et de Dominique, Ariel l'épouse de Toussaint et Manuel leur fils, ou encore Man Nono dont la voix douce chantant une comptine créole (*ibid.* : 267) clôt le roman. De plus, pour Maximin, les personnages féminins « femmes-volcans » (*ibid.* : 226) ont des « prénoms d'ancrages et de dérive, d'avenir et de souvenir, collier de désirades au cou de la mère-Caraïbe » (*ibid.* : 113).

Mais c'est le personnage d'Adrienne Roussy qui doit nous intriguer par la proximité de son nom avec celui de la vraie Suzanne Césaire née Roussi, par la dimension symbolique des actes et paroles qu'elle pose, ainsi que du cadrage historique et littéraire par lequel on la fait évoluer dans le roman. Vieille professeure de musique dont le fils, Toussaint-Tison, a été tué en 1943 durant les répressions des autorités pétainistes en Guadeloupe contrôlées par Saurin, elle revient de France, où elle a vécu plus de trente ans, pour disperser les cendres de son fils au pied du volcan avant l'éruption. Elle demande à Adrien (l'un des personnages-artistes) qu'elle a rencontré dans l'avion qui les ramène en Guadeloupe,

de l'accompagner dans ce périple hautement symbolique sur le volcan. Par la dispersion des cendres de Toussaint-Tison, le volcan est ici personnage-témoin d'une période douloureuse de l'occupation pétainiste de la Guadeloupe, et Adrienne Roussy dialogue avec ce volcan-personnage à propos des cataclysmes terrestres, émotionnels et historiques. C'est en ce sens que la vieille Adrienne Roussy déclenche cet autre geste symbolique d'Adrien qui «recueille dans une boîte d'allumettes des cendres volcaniques bien fraîches au creux d'une souche à ses pieds» (*ibid.* : 200). Il va les ramener à Paris afin de perpétuer son rituel de l'offrande de cendres de la Soufrière pour le cadeau d'anniversaire du père. Lorsque la vieille Roussy, au cours de son offrande des cendres de son fils au volcan, pose par hasard le pied sur une «pierre [...] que les premiers esclaves appelaient Souffrière, avec deux f», «espèce de galet noir [...] qui leur servait à dérouiller leurs ferrements» (*ibid.* : 203), elle parfait la symbiose entre séisme volcanique et séisme historique.

Adrienne Roussy est aussi «cette femme, très belle au volant d'une belle Traction noire qui roulait de nuit sur une mer bien tranquille» (*ibid.* : 184) et qu'Inès a vue en rêve, voyageant avec Adrien de Paris à la Guadeloupe. Par ailleurs, l'évocation du jardin secret d'Adrienne Roussy dans sa maison de Saint-Claude est «fascinant[e] comme une photo ancienne qui n'aurait pas jauni» (*ibid.* : 195). La mission qui est confiée à la vieille Roussy est de transmettre ce que j'appelle une conscience du morne à Adrien ainsi qu'à Marie-Gabriel, dont elle a lu dans l'avion le manuscrit qui lui a «dérouillé ses vieux ferrements» (*ibid.* : 204). Mon analyse de la pensée de Suzanne Césaire déclenche ma fabrication de ce concept de conscience du morne. En effet dans «Misère d'une poésie», s'interrogeant sur le «merveilleux du morne, son aura maléfique, sa dure promesse, et la dynamite du morne» (S. Césaire, 1942a : 50), elle propose une nouvelle écriture antillaise qui va développer une géographie du Nous et une conscience mémorielle où la nature et l'Histoire sont en symbiose. Pour ce faire, en effet, elle déconstruit l'habitus doudouiste par lequel des poètes français et créoles ont magnifié les paysages antillais : «volcans», «hauteurs», «matins de satin bleu», «soirs mauves»

dans leur écrin de « charmes de la vie créole, de langueur, douceur, mièvrerie aussi » (*ibid.* : 48). Puis, déclarant que la « vraie poésie est ailleurs », et disant « zut à l'hibiscus, à la frangipane et aux bougainvilliers », elle « décrèt[e] la mort de la littérature doudou » (*ibid.* : 50). Cette conscience du morne, autrement dit cette lucidité de l'histoire douloureuse de la Caraïbe imprégnée dans les paysages, doit créer une intuition historique et idéologique chez les personnages de Maximin, et c'est l'acquisition de cette conscience du morne qui leur permet de déclarer que « La Soufrière, c'est encore nous, notre feu bien caché dans le sien... » (Maximin, [1987] 1995 : 187).

Par la lecture du manuscrit de Marie-Gabriel, Adrienne Roussy dit qu'elle a « dérouillé ses vieux ferrements ». Elle a donc allié le galet noir « Soufrière » de l'esclavage trouvé sur le volcan, la violence fondatrice de l'esclavage, les cendres de son fils, au manuscrit de Marie-Gabriel pour enlever la rouille de ses ferrements, c'est-à-dire soigner et libérer son corps souffrant des traumatismes causés par la mort de son fils, revigorer sa lucidité du paysage du Nous. Elle va aussi s'inscrire peu avant sa mort au sein de cette Soufrière du Nous que composent les jeunes personnages du roman *Soufrières* puisqu'elle va charger Adrien de transmettre à Marie-Gabriel le dernier message – un bout de poème surréaliste codé – inscrit sur une carte postale retrouvée sur le cadavre de son fils et qu'Adrienne Roussy a conservé comme un talisman.

Je vois dans le choix de ces gestes qui ne sont pas anodins, ces transmissions, ces mobilités, ces entrelacements de voix, et ce lacs de personnages dans *L'Isolé Soleil* et *Soufrières*, une manière pour Maximin de façonner des polyphonies créoles. À la suite de *Martinique charmeuse de serpents*, du « Dialogue créole » entre Breton et André Masson, et de l'effervescence esthétique et idéologique créée par *Tropiques*, Maximin réunit par le biais d'une photo, celle de Suzanne Césaire, et du célèbre tableau de Wifredo Lam, *La Jungle*, les deux pôles essentiels d'une reconstruction identitaire et esthétique, le paysage caribéen et son empreinte mémorielle chez Lam, et l'audace et la lucidité créatrices que représente Suzanne Césaire. Lam peint le tableau en 1942 à son retour à Cuba, après sa rencontre avec les Césaire en Martinique.

Maximin prolonge ainsi, par les discours du tableau et de la photographie, les réflexions articulées à partir de 1941 par Breton, Masson, Lam et le groupe de *Tropiques*. Dans *Martinique charmeuse de serpents*, Breton et Masson sont ébahis par le «délire végétal» (1948 : 17) qu'ils «touchent» et auquel ils «participent» (*ibid.* : 17) dans la forêt d'Absalon en Martinique. Ils sont épris de «la fleur du balisier belle comme la circulation du sang» (*ibid.* : 32) et éprouvent le besoin d'ébaucher dans leur dialogue créole une réflexion sur l'exotisme dont ils pensent être accusés. En effet, bien qu'ils se défendent de faire de l'exotisme, ils le revendiquent en tant qu'artiste et poète ouverts sur les géographies du monde et libres de les reproduire.

Suzanne Césaire, pour sa part, fustige le «tourisme littéraire. Guide bleu et CGT», théorise la légitimité de «la mort de la littérature doudou» et la naissance d'une «poésie martiniquaise cannibale» (S. Césaire, 1942a : 50). Dans «Malaise d'une civilisation», elle sent que la «troublante époque va faire éclater ici un fruit mûr irrésistiblement appelé par l'ardeur solaire à disperser au vent ses forces créatrices» (S. Césaire, 1942b : 43).

Dans ce tableau de Lam⁷, cannes à sucre, soleils, masques, feuilles, arbres sont enchevêtrés. Corps et sexes féminins et masculins, hommes-plantes, femmes-plantes sont entremêlés mais aussi disloqués et déchiquetés par la violence de l'esclavage symbolisée par les ciseaux placés en haut et à droite du tableau. Selon moi, les poignées des ciseaux⁸ dont les deux anneaux ont la forme de deux yeux panoptiques – en référence à la surveillance carcérale sur l'habitation – participent au désontologisme (Curtius, 2006 : 27-87) des corps souffrants du tableau. Je vois donc comment

7. [<https://www.moma.org/collection/works/34666>]

8. Toutefois pour Wifredo Lam : «*La Jungle* exprime la revanche d'un petit pays de la Caraïbe comme Cuba contre les colonisateurs. J'ai mis les ciseaux afin qu'ils symbolisent la coupure nécessaire avec toute forme de colonisation et d'imposition étrangère à Cuba. Nous étions déjà adultes et pouvions être indépendants. Voilà les ciseaux» [*En La Jungla se plasma la revancha que se impone un pequeño país del Caribe, Cuba contra los colonizadores. Puse las tijeras como símbolos de un corte necesario contra toda imposición extranjera en Cuba, contra todo coloniaje. Ya éramos grandes y podíamos marchar solos. He ahí las tijeras*], Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, Éditions Polígrafa, Barcelone, 1989.

les ferrements plats des ciseaux du tableau de Lam, leurs yeux panoptiques et les cannes à sucre transperçant les corps-plantes représentent toute la logistique de la blessure-punition-mutilation de l'esclave. On se souvient des ferrements des esclaves évoqués par Adrienne Roussy qui porte le masque de Suzanne Césaire lors de son pèlerinage sur le volcan la Soufrière pour y disperser les cendres de son fils. Lorsque j'analyse la dynamique interdiscursive et intertextuelle que Maximin veut créer entre les romans *L'Isolé Soleil*, *Soufrières* et *La Jungle* de Lam, et ce afin de marquer selon lui comment la rencontre avec le couple Césaire est le prélude du tableau, je perçois comment la corrélation entre les romans et le tableau ainsi que la coprésence de Lam et Suzanne Césaire s'articulent à travers les ferrements. Les ferrements des ciseaux du tableau et les ferrements qu'évoque Adrienne Roussy, pour donner une substance historique à son hommage à son fils et au volcan, s'inscrivent dans cette même violence fondatrice de la colonisation. Le tableau de Lam intègre aussi la perspective de l'agentivité de corps réontologisés (Curtius, 2006 : 27-87) par une force végétale et une spiritualité caribéennes. Dans la même veine que cette agentivité des corps, le regard intense et lucide qui se dégage de la photographie de Suzanne Césaire évoque bien la « lucidité totale » qu'elle revendique pour bien *voir* et *écrire* (c'est moi qui souligne) la Caraïbe et « retrouver notre valeur de métal, notre tranchant d'acier, nos communions insolites » (S. Césaire, 1943 : 18). Ainsi, son regard lucide et interrogateur sur la couverture de *Soufrières* vient ébranler et fragiliser le regard panoptique des ciseaux de *La Jungle*. En outre, en rejoignant la dimension anthropomorphique de *La Jungle* de Lam et la déclaration anthropologique de Suzanne Césaire selon laquelle le Martiniquais est fondamentalement homme-plante, Maximin, à travers les deux couvertures de ses romans, confie à Suzanne Césaire une performance au sein de laquelle elle orchestre les polyphonies de *L'Isolé Soleil* et de *Soufrières*.

Lorsque mon projet d'ouvrage sur Suzanne Césaire n'était qu'à l'état d'ébauche, au cours d'une de mes entrevues avec Maximin, je lui ai demandé pourquoi il n'avait pas choisi la photographie énigmatique de Suzanne Césaire pour figurer sur

la couverture de l'édition de poche de *L'Isolé Soleil* qui est le dialogue qu'il établit entre elle, lui, ses personnages féminins et des intellectuelles antillaises qui ont marqué le paysage politique, littéraire et artistique des années 1940. Cette photographie aurait été pertinente d'autant plus que plusieurs passages de *L'Isolé Soleil* reprennent des extraits des essais de Suzanne qui participe à la narration en tant que personnage fictif. Maximin m'a alors informée⁹ que la photographie emblématique de Suzanne Césaire n'a pas été mise sur la couverture de l'édition de poche de *L'Isolé Soleil* car à l'époque de sa publication il ne la connaissait pas. C'est donc le tableau de Lam qui y figure. La découverte par Maximin de la photographie énigmatique de Suzanne est un choc¹⁰ qu'il va alors exprimer par son choix de cette photographie pour la couverture de l'édition de poche de *Soufrières*. Lorsque je lui demandai d'expliquer comment son choix de la photographie pour la couverture de *Soufrières* et la représentation d'une Suzanne fictive dans *L'Isolé Soleil* et *Soufrières* la sortaient de l'anonymat et contribuaient à la reconnaissance de l'importance de sa pensée, il précisa :

« C'est dans l'édition de poche de 1995 que la photo de Suzanne Césaire apparaît sur la première de couverture de *Soufrières*. Avant c'était l'édition centrale sans la photo de Suzanne. Cette photo est aussi anonyme, elle représente un personnage abstrait, ce n'est pas Suzanne Césaire, personne ne sait qui c'est, c'est une femme. C'est la représentation de la femme antillaise à travers une photo qui n'est pas clairement identifiée, sauf si on l'écrit. C'est une inconnue. C'est un peu comme le soldat inconnu qui représente plein de choses. C'est la photo inconnue, sauf que c'est la photo de Suzanne Césaire. Donc c'est encore mieux. C'est une vieille photo sépia abîmée presque abstraite, avec une tête hors du temps, de l'espace, hors d'une signification. C'est une photo qu'on ne

9. Entrevue avec Daniel Maximin le 9 septembre 2008 à Paris.

10. Lors de sa conférence du 13 novembre 2015 à l'université Lyon II, Maximin a souligné cet effet de choc qu'il a ressenti, et a déclaré que beaucoup de gens ont sursauté à la vue de cette photo.

voudrait pas utiliser parce qu'entre guillemets, elle est abîmée, mais justement il ressort un visage, des yeux, une expression hors d'espace, hors de temps. Cela aurait pu être comme un tableau. C'est une espèce d'apparition. C'est aussi la beauté de la force et la force de la beauté. Avec cette intensité de feu dans le regard, c'est un intérieur qui ressort.

Cette expression pour moi correspond à celles de certaines femmes aux Antilles et la puissance qu'elles ont. C'est mon héroïne Siméa mais en même temps je croise quelqu'un qui s'appelle Suzanne Césaire et qui est exactement comme ça. C'est pour ça que j'ai eu envie de mettre sa photo à elle, mais qui en même temps n'est pas une photo de Suzanne Césaire. C'est par surcroît. Si c'était trop une photo de Suzanne Césaire, je ne l'aurais pas mise. Cette photo peut être Siméa ou Marie-Gabrielle, et la tête qu'elles pourraient avoir. C'est un jeu complexe, puisqu'on met une photo vraie de quelqu'un qu'on peut identifier en écrivant tout petit que c'est une photo de Suzanne Césaire, puisque c'est la vérité, mais ce n'est pas ça. Donc il y a une ressemblance. Cette ressemblance vient de l'abstraction de la photo qui fait qu'elle peut être plusieurs personnes. C'est une intensité et non pas une représentation réaliste de quelqu'un d'identifié.

Je ne pouvais pas parler de Suzanne Césaire en vrai, qui est une personne qui existe, dans un roman que j'invente et qui se passe en Guadeloupe et à Paris. Le modèle est Suzanne Césaire. À la manière de Suzanne Césaire, le personnage de Siméa a une forte personnalité, elle est créatrice, artiste, maîtresse d'elle-même, femme engagée comme Gerty Archimède qui est amie de Siméa et qui connaît Suzanne Césaire dans la réalité, parce qu'elles se fréquentaient à Paris. Mais il n'y a pas que Suzanne Césaire, dont on peut lire les vrais écrits, qui est ainsi. Ce sont toutes ces femmes poto mitan de cette époque, y compris Lucie Thésée de *Tropiques*, femme libre, poète. Pour rendre hommage à Suzanne Césaire, Adrienne Roussy est aussi un clin d'œil pour ceux qui la connaissent.

Le projet global de *Soufrières* et *L'Isolé Soleil* est le portrait des générations qui ont fait les Antilles, la nôtre, la mienne, celle des aînés, ou celle d'avant. C'est la question qui est posée dans *L'Isolé*, c'est la genèse de la création féminine, de l'écriture féminine, et le rapport à l'écriture des hommes, pas masculine, mais des hommes

qui auraient tendance à utiliser la femme comme muse et pas comme égale productrice elle-même de son propre texte, de son propre art » (Maximin, 2008, entrevue précitée).

Dans ce jeu-clin-d'œil-hommage, Maximin cherche à camper Suzanne Césaire dans les univers du vrai, du fictif et de l'abstrait où les personnages évoluent à travers elle et avec son souvenir tout en gardant leurs propres caractéristiques, mais ces caractéristiques sont tout de même déterminées selon le profil de la vraie potomitan intellectuelle et créatrice antillaise que Suzanne Césaire représente. Une inscription sur la quatrième de couverture de *Soufrières* indique bel et bien que la photographie de la première de couverture est celle de Suzanne Césaire, ce qui confond aussi bien les lecteurs néophytes qui découvrent que dans cette déclaration Maximin revendique les notions d'apparition, d'anonymat, d'intensité et d'abstraction. Quelle serait donc l'efficacité de ce jeu-clin-d'œil-hommage qui par son opacité ne peut qu'interpeller les lecteurs regardant l'édition de poche de *Soufrières* ? Relèverait-il de la dialectique silence-évitement-reconnaissance que j'analyse plus haut et dans l'introduction ? Maximin me fait cette déclaration en 2008, année de la mort d'Aimé Césaire, et une dizaine d'années après la sortie en poche de *Soufrières*. Y aurait-il donc chez lui une rhétorique de la réserve, un besoin inconscient d'interpréter sa représentation de Suzanne Césaire sous l'angle du jeu-clin-d'œil-hommage complexe, afin de ne pas discréditer l'impact de la poésie, du théâtre, des essais et de l'action politique d'Aimé Césaire ? Quelle est la portée de cette construction d'un personnage comme Adrienne Roussy dans l'opacité d'une Suzanne Césaire qui est selon Maximin « apparition » et « flamme du souvenir » ?

Dans *L'Isolé Soleil* qui est un enchevêtrement d'époques, de violences de l'esclavage, de rébellions contemporaines, de géographies, de musiques, de chants, de rites, de proverbes, de cahiers d'écriture, de journaux, de lettres, Maximin crée une harmonie intergénérationnelle et mémorielle à partir d'une polyphonie entre quatre protagonistes principaux, Marie-Gabriel, Adrien, Antoine et Eve, des artistes et écrivains ayant réellement existé, et de nombreux personnages secondaires. Siméa, la mère de Marie-Gabriel,

écrit à Suzanne Césaire, et au couple indissociable Suzy-Aimé (Maximin, [1981] 2001 : 159), elle lit *Tropiques* et est correspondante en Guadeloupe de *Tropiques*. Les annotations par Siméa en marge des écrits de Suzanne Césaire constituent l'un des substrats sur lequel repose le roman. D'ailleurs, la lecture d'un des articles de Suzanne Césaire suscite les réactions des protagonistes :

« Un article l'attire, celui de Suzanne Césaire [...] "Suzanne, tu cherches au plus profond notre essence noire, et c'est chez un ethnologue blanc ! [...] Et puis, quelle manie de parler du Martiniquais (prétention ou modestie) ? Tous les Antillais ne forment-ils pas une même civilisation ?" » (*ibid.* : 192).

Il faut aussi noter que dans *Soufrières* la fille de Rosan et Gerty, les agriculteurs, née au cœur même du chaos de l'éruption annoncée, s'appelle Siméa, et par cette re-naissance Maximin maintient la généalogie de femme-fleur, femme-fruit, herbe-femme (Maximin, [1987] 1995 : 221) et de femmes-volcans (*ibid.* : 226). Enfin, j'émetts l'hypothèse que les acteurs de la pièce introuvable de Suzanne Césaire, *Aurore de la liberté*, se seraient métamorphosés en ces jeunes personnages (Antoine, Marie-Gabriel, Adrien, Inès, Toussaint, Elisa, Gerty, Rosan, Ariel et Jadreuse) qui évoluent dans *L'Isolé Soleil* et *Soufrières* autour de la musique, de l'écriture et du théâtre.

Quand il écrit *L'Isolé Soleil* et *Soufrières*, Maximin devine l'importance de Suzanne Césaire à travers ses écrits, dont « Le grand camouflage » qui est, comme il me l'a dit dans l'entrevue précitée, « un texte prophétique, et un des plus grands textes sur le Tiers Monde qui va naître ». Par ailleurs, il ne sait pas ce qu'elle représente pour Aimé Césaire, et il ignore à cette époque qu'il y a des non-dits autour d'elle en raison de la douleur familiale liée à son souvenir. Le silence et l'oubli de Suzanne Césaire dont Maximin est conscient deviennent donc une matrice pour la structure narrative de *L'Isolé Soleil* et *Soufrières* où l'urgence de la reconnaissance prend la forme d'une filiation-fraternisation-relation. Maximin me précise à cet effet que dans *Soufrières* il y a les mots frères et sœurs.

D'après Jennifer Wilks dans son essai *Race, Gender and Comparative Black Modernism*, puisque selon Damas la négritude est composée d'une Trinité¹¹ masculine dont le père est Senghor, le fils Césaire, et le Saint-Esprit lui-même, Damas, il conviendrait, pour Wilks, de décentrer cette structure figée que propose Damas, en faisant de Suzanne Césaire la Madone de la négritude à laquelle elle participe, mais dont elle se démarque par sa singulière présence féminine (Wilks, 2008 : 109). Mais chez Maximin, elle n'est pas une Vierge à l'Enfant. Elle est une force motrice qui donne naissance à une parole moderniste dès 1941 et c'est précisément à la dislocation de cette Trinité masculine que l'on assiste dans sa conception et son interprétation des premières de couverture de *Souffrières* et de *L'Isolé Soleil*. Il y a une intersémiotique révélatrice entre les couvertures de l'édition de *Tropiques* de 1978 (révélant la photographie de Suzanne, mais aussi celles de Lam, Breton, Ménéil et Aimé Césaire) et celles que choisit Maximin pour les éditions poche de ses deux romans. Comme je le dis plus haut, par cette intersémiotique, Maximin se

11. Il est opportun de situer dans son contexte cette déclaration souvent citée. Dans une entrevue que Damas accorde à Keith Warner en juillet 1972, il précise que lors d'une conférence dans le Vermont sur la littérature francophone noire, on lui a demandé de s'exprimer sur la paternité de la négritude ; il a alors déclaré : « *I said, "I'm fed up of all that. I don't understand why negritude needs so many fathers." Anyway I recalled an African proverb. I said that in Africa we don't know our fathers, we know our mothers. Now, the man who coined the word "Negritude" was Aimé Césaire, and Senghor had been obliged to admit this. But for many reasons, Senghor is first now, the father of negritude. In Vermont they asked me who I was among the three. I said, "Perhaps, I'm the Holy Spirit."* » (Warner, 1998 : 24).

[« J'ai dit : "J'en ai marre de tout cela. Je ne comprends pas pourquoi la négritude a besoin de tant de pères." Bref, je me suis souvenu d'un proverbe africain. J'ai dit qu'en Afrique on ne connaît pas nos pères, on connaît nos mères. Donc, celui qui a inventé le mot "négritude" est Aimé Césaire et Senghor avait été obligé de l'admettre. Mais pour plusieurs raisons, Senghor est maintenant le premier, le père de la négritude. Au Vermont, on m'a demandé qui j'étais parmi les trois. J'ai répondu : "Peut-être que je suis le Saint Esprit." »]

De toute évidence par ces propos Damas révèle comment il a subi, lui aussi, une forme de silence. René Ménéil rappelle : « les noms de DAMAS, SENGHOR et CÉSAIRE sont associés, désignant "les trois pères fondateurs de la négritude". Mais s'il faut dire lequel est parti le premier dans cette aventure du renouveau poétique, c'est DAMAS avec "PIGMENTS" que l'histoire des dates retiendra » (Ménéil, 2008 : 147).

charge de documenter la période de *Tropiques*, de dévoiler la force esthétique et idéologique de la revue, de révéler un lien essentiel entre *La Jungle* de Lam et les écrits de Suzanne Césaire.

Toutefois, je perçois une contradiction chez Maximin dans sa manière de magnifier Suzanne Césaire et d'exalter son immanence énigmatique tout en la reconnaissant comme créatrice de son propre texte, de son propre art, et d'une nouvelle poétique (dans le sens de Certeau) au sein de *Tropiques*. Par cette flamme du souvenir qu'elle attise, à l'instar de celle allumée pour le soldat inconnu qu'évoque plus haut Maximin, Suzanne est intégrée à un rituel que Maximin invite désormais tout lecteur à performer. Il y a donc quelque chose de beaucoup plus complexe dans la représentation de Suzanne Césaire par Maximin qui englobe la dialectique silence-évitement-reconnaissance tout en la dépassant. Rappelons que cette dialectique consiste à reconnaître le silence qui est fait autour d'elle, mais le désir de la sortir de l'oubli se réalise par une rhétorique de l'ellipse, de la réserve, ou de l'opacité pour ne pas bousculer l'importance d'Aimé Césaire. Cette dimension complexe de la représentation par Maximin brouille notre réflexion analytique car elle est de l'ordre de ce que Barthes appelle ce troisième sens qui «vient en trop, et que l'intellection ne parvient pas bien à absorber». Le troisième sens de cette photographie énigmatique de Suzanne ritualisée, manipulée et interprétée par Maximin ouvre, comme le dit Barthes, «le champ du sens totalement», et parce que ce troisième sens «ouvre à l'infini du langage», il brouille notre raison analytique. Par sa manipulation de la photographie, Maximin nous propose donc «ce carnaval» du sens qui selon Barthes détermine la particularité du troisième sens (Barthes, 1982 : 45-46). Précisément, par cette photographie énigmatique Maximin appelle le lecteur et le critique à synthétiser Suzanne Césaire en trois singularités, chacune, paradoxalement, complétant et annulant l'autre. Suzanne Césaire est donc la créatrice lucide poto mitan oubliée d'une pensée critique prophétique. Elle est aussi icône abstraite et énigmatique diluée dans l'univers de la fiction de Maximin en femme-plante pseudo-réelle fournissant les méthodes nécessaires pour visualiser récits mémoriels et arbres généalogiques de l'histoire littéraire antillaise.

C'est ainsi que ce carnaval du sens que produit Maximin dans son interprétation de sa propre représentation visuelle et imaginaire de Suzanne finit par intriguer les lecteurs et les critiques. Il interpelle aussi les critiques sur la méthodologie à adopter lorsqu'il s'agit d'écrire sur une telle figure intellectuelle longtemps ignorée et mise à la lumière depuis la mort d'Aimé Césaire. Il y a une tension entre l'objectif recherché par Maximin, faire jaillir la pensée de Suzanne Césaire hors du silence, et son interprétation des procédés visuels et imaginaires qu'il a utilisés pour ce faire. L'analyse par Maximin de la photographie énigmatique comme « force de la beauté et beauté de la force » synthétise et traduit cette tension et cet effritement du sens qu'il veut donner à la pleine reconnaissance de Suzanne Césaire. On est donc en présence de ce que j'appelle une épiphanie camouflée et que j'expose au début du chapitre introductif comme un processus de visualité évanescence ou s'entremêlent hantises, anamnèses, ou lambeaux du souvenir.

Suzanne Césaire vue par Euzhan Palcy et Ronnie Scharfman

C'est cette même photographie sépia énigmatique qu'Euzhan Palcy réutilise à son tour en tant qu'archive-photogramme¹² pour sortir Suzanne Césaire de l'oubli, et pour matérialiser cette dimension de protestation et de révolte de *Tropiques* que Joseph Zobel révèle et que Roland Suvélor analyse en soulignant le sens du concept camouflage dans « Le grand camouflage » de Suzanne Césaire. Dans « L'île vieillue », premier volet de la trilogie documentaire *Aimé Césaire. Une parole pour le XXI^e siècle* (aussi intitulé *Aimé Césaire. Une voix pour l'histoire* pour la version VHS de 1994), Zobel observe :

« L'instauration de ce régime après la défaite de la France avait créé un état d'esprit et une situation assez angoissante même, dans le

12. J'utilise ici « photogramme » dans le sens d'une photographie insérée dans un film (Karen Beckman et Jean Ma, 2008 : 11-13).

pays, parce qu'on ne savait pas du tout où on en était, et on voyait les représentants militaires et civils de Vichy se comporter d'une façon assez arrogante et qui ne cachait même pas le racisme. Et puis un beau jour voilà qu'apparaît une revue, un fascicule, *Tropiques*. C'était écrit dans une langue qu'on n'avait jamais entendue si j'ose dire, parce que c'était une revue littéraire, une revue poétique. Ces poèmes étaient signés Aimé Césaire, Suzanne Césaire, René Ménil, Gilbert Gratiant, des gens que nous connaissions, et nous sentions, tout de suite, alors ça d'instinct, que c'étaient des poèmes de protestation, voire de révolte » (Palcy, « L'île veilleuse »).

Roland Suvélor poursuit :

« Mais *Tropiques* a concrétisé et précisé par l'écrit que le monde n'était pas uniquement limité à l'Europe et a par conséquent fait que ce que nous avons un petit peu commencé d'apercevoir sur des points ponctuels, je veux parler de la musique de jazz, des ouvrages d'auteurs noirs-américains, que cela s'étendait à tout un continent. Donc il y avait Suzanne Césaire, qui était, je crois que c'était le pôle, le pôle essentiel, elle était un petit peu comme l'âme de ce mouvement et elle n'en a pas été seulement l'âme parce qu'elle l'a traduit dans ses écrits, en particulier un texte qui s'appelle "Le grand camouflage" si ma mémoire est bonne, où elle tend à expliquer comment il y a eu à travers l'histoire, une sorte de camouflage véritablement, de dissimulation de notre univers géographique réel, c'est-à-dire de ces îles de la Caraïbe qui sont autour de nous » (Palcy, « L'île veilleuse »).

Palcy choisit un très gros plan pour immobiliser à l'écran l'intensité du regard de Suzanne Césaire puis prolonge progressivement ce plan afin d'isoler et fixer son regard pendant quatorze secondes en plein milieu de l'écran au moment où Suvélor déclare qu'elle a été l'âme de *Tropiques*. N'ayant pu obtenir l'autorisation de reproduire cette image du film de Palcy, j'invite les lecteurs à la retrouver dans Aimé Césaire. *Une parole pour le XXI^e siècle*, « L'île veilleuse » [10 : 01 min]. On peut aussi considérer la photographie de Suzanne Césaire reproduite en fig. 1 ainsi que la première de couverture de *Soufrières* reproduite en fig. 3.

En créant ainsi une coalescence entre photographie, caméra, parole et texte, Palcy invite les spectateurs à pénétrer la force de l'expression d'un visage, écouter les propos de Suvélor, puis découvrir l'essai « Le grand camouflage » dont la première page apparaît en gros plan juste après le très gros plan sur le regard de Suzanne Césaire. Pour approfondir la spécificité de la dynamique photo-cinéma que Palcy met en œuvre par l'entrecroisement de ces plans, je propose, à la suite de Deleuze dans ses réflexions sur l'image-affection dans *L'Image mouvement*, que les gros plans de Palcy sont « subjectifs, objectifs, et dialectiques » (1983 : 130-131). Ils sont subjectifs car ils concernent les positions de visionnement des spectateurs et leur gestion de la sensibilité que dégage la mise à l'écran de cette photographie. Ses plans sont objectifs et dialectiques car ils permettent à Palcy de produire un discours de puissance et de qualité dans sa manipulation d'un matériau hybride, la photographie sépia abîmée devenue archive et l'objectif d'une caméra grossissant et donnant un sens à ce visage. Deleuze remarque pourtant que « le gros plan n'est pas un grossissement et, s'il implique un changement de dimension, c'est un changement absolu » (*ibid.* : 136). À cet effet, Deleuze remarque qu'« il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect et l'image-affection » (*ibid.* : 126). Ce qui me fait observer que Palcy comprend que l'expression d'envoûtement et d'interrogation qui se dégage du visage est précisément ce qui donne une puissance et une qualité au geste technique de grossissement et de profondeur de champ qu'elle réalise. En d'autres termes la puissance de ce regard est déjà en elle-même un gros plan que Palcy va magnifier techniquement en faisant co-exister l'idéalisme de l'image-affection et le réalisme de l'image-action. Son visage devient, comme le propose Deleuze, la « hylé » (*ibid.* : 147), c'est-à-dire le pur matériau de l'affect à partir duquel Palcy construit son propre récit de la ressouvenance de Suzanne Césaire. Dans sa composition interne du gros plan, c'est-à-dire dans le cadrage, le découpage horizontal du regard interrogateur de Suzanne dialoguant avec les propos de Suvélor et le montage, et dans sa composition externe (le rapport entre

le gros plan sur la photographie du visage et le prochain gros plan sur la première page du « Grand camouflage »), Palcy saisit un espace-temps problématique. Cet espace-temps correspond aux quarante-neuf ans qui séparent la publication en 1945 du dernier numéro de *Tropiques*, la progressive tombée dans l'oubli de la pensée de Suzanne Césaire camouflée, et sa réapparition dans son documentaire sorti en 1994. Par le biais de la caméra, Palcy s'immisce dans l'espace-temps d'une histoire littéraire antillaise et de la géopolitique de l'occupation pétainiste des Antilles françaises, et les fait resurgir par l'acuité du regard de Suzanne Césaire qu'amplifie le gros plan de la caméra. Le très gros plan ne se fait pas certes sur son vrai visage, mais sur le souvenir qu'évoque ce visage matérialisé par la photographie d'archive. Le gros plan de la caméra de Palcy anime donc la photographie de Suzanne Césaire qui sort de la catégorie d'archive abîmée pour passer à celle de support essentiel d'une période clé. Par le montage, la photographie ravivée et les témoignages renforcent son souvenir et permettent à Palcy de rassembler des traces du passé en déconstruisant la dimension de l'oubli. Comme témoin et actrice d'une opposition idéologique et esthétique au régime de l'amiral Robert, Suzanne Césaire devient, dans l'univers mental des spectateurs, le maillon du récit que la caméra de Palcy écrit. En donnant vie à cette photographie d'archive, Palcy articule ce récit de telle sorte qu'elle peut recomposer un climat d'époque par lequel les spectateurs peuvent situer la période dans leur univers mental et créer de l'affect par rapport à Suzanne Césaire. Par sa manipulation du gros plan, où elle amplifie progressivement le visage, les yeux, le nez et la bouche, Palcy soumet les spectateurs au regard saisissant de Suzanne Césaire, qui de toute évidence bouscule leur affect et leur intellect. Puisque cette photographie sépia n'est pas traitée comme une fioriture, elle est inscrite dans l'album de l'histoire littéraire antillaise jusqu'alors incomplet, et elle s'impose librement dans le récit de ressouvenance et de reconnaissance de Palcy.

Cette photographie sépia est aussi inscrite dans l'album de ressouvenance d'Ina Césaire dans la mesure où elle occupait une place prédominante sur une bibliothèque dans le salon de son

appartement. En effet, tout au long du documentaire d'Arlette Pacquit, cette photographie est visible totalement ou partiellement comme si Pacquit avait voulu que Suzanne Césaire participe à l'entrevue, avec son regard perçant et son oreille attentive (certains plans de la photographie ne dévoilent en effet que l'oreille), scrutant et veillant sur sa fille et Pacquit elle-même.

Dans le documentaire de Palcy, les témoignages de Zobel et Suvélor guident certes les spectateurs dans leur interprétation de cette photographie et leur gestion de l'affect qu'elle génère, et ils leur fournissent les éléments que la photographie ne peut pas révéler. La voix off de Suvélor est maintenue pendant le gros plan, elle l'accompagne pour ainsi dire. Toutefois, par l'architecture de son gros plan, Palcy parvient à autoriser la photographie de Suzanne Césaire à s'affranchir du témoignage de Suvélor. Par la puissance de son regard direct et inquisiteur, on voit que Suzanne Césaire ne cherche pas à plaire, elle interroge directement le photographe qui a pris cette photographie et par le truchement de la caméra de Palcy elle bouscule la sensibilité du spectateur. C'est ainsi que son regard construit une image-affection qui dégage une force inhérente.

C'est en ce sens que le *studium* et le *punctum* proposés par Barthes dans *La chambre claire* sont pertinents et viennent compléter les propositions de Deleuze sur l'image-affection et l'image-action. En effet, en ce qui a trait à cette manière d'appréhender les déterritorialisations de cette image sépia-archive, la photographie de Suzanne Césaire, telle qu'elle existe et qu'on peut la découvrir sur la couverture de l'édition de 1978 de *Tropiques*, est *studium*. Elle est donc reçue comme témoin essentiel d'un espace-temps culturel et politique. Elle passe au niveau du *punctum* lorsqu'en tant qu'image-action sous la manipulation de Palcy, elle « scande », « dérange » le *studium*, « part de la scène de la photographie pour venir percer le spectateur comme une flèche » (Barthes, 1980 : 48-49). En lui faisant subir un rapt, en l'enlevant du monde du silence, de l'oubli et de l'immobilité de la photographie, Palcy projette Suzanne de la sphère de la mort à celle d'une pseudo-rennaissance par l'écran et la caméra. Ainsi, par le traitement de l'intersémiotique qui est à l'œuvre

dans ce gros plan, c'est-à-dire le *punctum* du regard immobile mais intense de la photo et le *punctum* du regard perçant animé par la caméra, Palcy articule la ressouvenance de Suzanne en s'inscrivant dans ce que Barthes appelle l'énigme fascinante et funèbre pour parler de l'énigme de la photographie (Barthes, 1990 : 76). Les couples conceptuels de Barthes, obvie/obtus et *studium/punctum* pour théoriser le troisième sens, sont significatifs ici pour comprendre comment cette performance de Palcy, sa manipulation cinématographique du regard de Suzanne Césaire, décale le spectateur de ce qui est déjà vu, le *studium* et l'obvie du regard. Et, par un effet de *punctum*, le regard sort de sa fixité, sort du cadre de la photographie abîmée, pour créer « une sorte de hors-champ subtil » (Barthes, 1980 : 93). Inscrits dans un rapport de palimpseste non hiérarchique, archive-photogramme Suzanne Césaire et film de Palcy sur Aimé Césaire sont interdépendants ; l'archive-photogramme n'est alors pas un simple sous-produit du film et le mouvement de la caméra devient ce que Barthes appelle « l'armature d'un déploiement permutatif » (Barthes, 1982 : 59, 60). Sous la manipulation de la photographie et de ce regard perçant et troublant, et par un effet de palimpseste où la caméra tente de gommer l'immobilité de la photographie pour dévoiler un autre visage renaissant, Palcy sollicite une lecture du troisième sens du gros plan et cherche dans l'intellect et l'affect des spectateurs, créé par l'effet de *punctum*, à problématiser Suzanne Césaire en tant qu'épiphanie camouflée.

Dans le deuxième volet du documentaire de Palcy « Au rendez-vous de la conquête », trois plans qui s'entrecroisent méritent notre attention. Il s'agit d'un plan rapproché sur la première de couverture rouge du numéro 20 de la revue *Volontés*, et la première page de l'édition Bordas de 1947 du *Cahier* suivie d'un gros plan sur Suzanne Césaire, puis d'un autre gros plan sur une photographie d'Aimé Césaire. La narration qui accompagne cet effet visuel indique :

« En août 1939, le *Cahier d'un retour au pays natal* est publié dans la revue *Volontés*. Aimé Césaire rentre en Martinique accompagné



Fig. 5 : Suzanne Césaire. Euzhan Palcy, *Aimé Césaire. Une parole pour le XXI^e siècle*, «Au rendez-vous de la conquête» [22 : 45 min].
© Succession Césaire

de son épouse Suzanne Roussi, brillante intellectuelle martiniquaise. C'est pour le normalien-poète, le retour effectif au pays natal » [22 : 34-22 : 55].

Une autre photographie sépia de Suzanne, qui est sans doute une photographie d'identité, est présentée de telle sorte qu'elle occupe pleinement tout l'espace de l'écran¹³ et convoque une lecture significative. Un regard intense et curieux – apaisé par les lignes délicates du visage, un sourire caché et une discrète mélancolie ravivée par les teintes brunes nuancées du sépia – scrute le spectateur qui ne peut que s'interroger sur cette femme présentée comme une « brillante intellectuelle martiniquaise ». Tout au long de ce documentaire, Palcy, par le truchement d'Annick Thébia-Melsan que l'on voit de temps à autre interviewer Aimé Césaire,

13. La photographie d'Aimé Césaire qui suit celle de Suzanne est plus limitée dans l'espace de l'écran.

ne cherche pas à le questionner sur l'importante contribution de Suzanne Césaire à la revue *Tropiques* et à l'édification de l'histoire littéraire antillaise. C'est à la narratrice du documentaire ainsi qu'à Roland Suvélor et Joseph Zobel dans le premier volet, « L'île veilleuse », que revient la tâche d'inscrire Suzanne, pour le spectateur, comme personne-clé au sein de cette communauté d'intellectuels.

Une deuxième photographie¹⁴, prise chez Pierre Matisse en 1945 avec le groupe des surréalistes en exil à New York, est mise à l'écran en trois plans distincts. Tandis que le premier plan dévoile Aimé Césaire, Teeny Matisse et Roberto Matta, le deuxième plan révèle le groupe au complet, dont André Breton et le couple Césaire, Suzanne assise aux côtés d'André Breton à gauche de la photographie et Césaire à l'extrême droite.

Puis, au moment où Roger Garaudy, philosophe et ancien député, commente dans le documentaire de Palcy l'importance du surréalisme dans la poésie d'Aimé, un agencement significatif de cette photographie du groupe présente d'abord la silhouette de Suzanne aux côtés de Jackie Matisse comme pour camper Suzanne dans cette dynamique intellectuelle surréaliste et la faire exister dans les propos de Garaudy. Puis une extraction de Breton et Suzanne hors du groupe, en plan moyen, vient achever cette série d'interventions de Palcy sur cette photographie. Garaudy déclare :

« La révolte surréaliste était une chose extrêmement positive à un moment où l'on mettait en cause au lendemain de la Première Guerre mondiale toutes les valeurs entre guillemets sur lesquelles le monde occidental prétendait se fonder. Il y avait une révolte qui était parfaitement légitime mais qui souvent était nihiliste. Si bien qu'en se révoltant contre tout, on n'agissait sur rien. Alors que chez Césaire, il y avait un dépassement de cette attitude, la volonté au

14. Il est indiqué au dos de la photographie qu'elle est prise lors d'une « réception donnée à New York le 20 novembre 1945 en l'honneur du poète Aimé Césaire, et député de la Martinique, se rendant à Paris ». [<https://www.andrebreton.fr/work/56600100834860>]



Fig. 6 : Photographie d'une soirée réunissant de nombreux membres du groupe surréaliste chez le marchand d'art Pierre Matisse à New York en 1945. De gauche à droite : André Breton, Esteban Frances, Suzanne Césaire, Jackie Matisse, Denis de Rougemont, Elisa Breton, Sonia Sekula, Lolita Calas, Yves Tanguy, Nicolas Calas, Marcel Duchamp, Patricia Matta, Matta, Teeny Matisse, Aimé Césaire. © Association Atelier André Breton

contraire de s'emparer de cette puissance de la poésie pour en faire une arme au service de la libération humaine » (« L'île veilleuse » [40: 00-40: 35]).

À ce moment du documentaire, Césaire confirme son amitié pour Breton et explique sa liberté de penser et d'écrire une poésie surréaliste selon sa propre perspective, et sa liberté de choisir d'échanger avec Breton ainsi que les intellectuels noirs de *Présence Africaine* au moment où Aragon tentait de faire peser un dictat sur la poésie surréaliste/communiste. La caméra de Palcy se faufile alors dans un chapitre-clé de la rencontre de trois conditionnements surréalistes, celui de Suzanne¹⁵, celui de Césaire et celui de Breton. Le plan moyen Suzanne-Breton que Palcy extrait habilement de

15. Sa perspective sur le surréalisme est largement développée dans ses articles « André Breton poète... » et « 1943 : Le Surréalisme et nous ».

la photographie du groupe, harmonise cinématographiquement la rencontre entre Suzanne Césaire et Breton que le découpage fusionnel de leurs vêtements sur la photographie noir et blanc révèle. Par ailleurs Palcy met en évidence une dynamique plus complexe où fascination, éblouissement et inspiration permettent mutuellement un contact esthétique, subjectif et existentiel entre André Breton et le couple Suzanne et Aimé Césaire. Partant de la première photographie décrite ci-dessus, où l'identité de Suzanne nous est révélée, Palcy poursuit son exploration de cette identité. Mais cette fois, elle inclut Suzanne Césaire dans une histoire littéraire antillaise qui propose de nouveaux angles esthétiques en 1941, mais aussi dès le XIX^e siècle (Couti, 2016). En effet, après la voix off du documentaire révélant au spectateur qu'elle est une brillante intellectuelle, Palcy semble vouloir compléter ces propos, en l'inscrivant au sein d'une dynamique de dissidence et de résistance d'un groupe d'intellectuels surréalistes fuyant le nazisme. Cependant, c'est le surréalisme d'Aimé Césaire qui est commenté par Garaudy, ce qui est normal puisque le documentaire de Palcy a pour objectif d'inscrire la voix d'Aimé Césaire dans l'histoire (titre de l'édition de 1994 du documentaire) et de disséminer sa parole dans le XXI^e siècle (titre de la deuxième édition de 2006). En découplant le profil de Suzanne Césaire et Breton sur l'écran, Palcy semblerait dialoguer par caméra interposée avec ses essais sur le surréalisme et sur André Breton. Toutefois elle ne mentionne pas ses écrits par le biais d'un gros plan comme elle le fait par exemple avec « Le grand camouflage » dans « L'île veilleuse ». Au lieu de renseigner le spectateur sur la participation de Suzanne au décentrage et au remodelage du surréalisme comme une exploration et une prise de conscience d'un Moi antillais, Palcy préfère représenter visuellement une intersémiotique entre signifié et signifiant photographique et cinématographique. N'ayant pu obtenir l'autorisation de reproduire cette image du film de Palcy, je renvoie les lecteurs à Aimé Césaire. *Une parole pour le XXI^e siècle*, « Au rendez-vous de la conquête » [40 : 56 min]. Cette image est très proche de celle de Scharfman reproduite en fig. 7, toutefois chez Palcy, seuls Breton, Suzanne Césaire et une partie du corps de Jackie Matisse sont présents. Dans cette intersémiotique, la « brillante

intellectuelle martiniquaise » n'est alors réduite qu'à la dynamique d'un regard croisé avec celui de Breton, dans l'espace discursif de Palcy. A-t-elle voulu plutôt aborder cet autre sujet de la fascination physique, exotique et pseudo-surréaliste de Breton pour Suzanne Césaire ? Cette question m'amène à effectuer un lien entre cette possible intention de Palcy et celle de Ronnie Scharfman.

En effet par le biais de l'utilisation de cette même photographie de la rencontre des surréalistes chez Matisse et du montage visuel éloquent qu'elle en fait, Scharfman configure un patchwork qu'elle appelle une fiction historico-littéraire. La photographie tout entière occupe la première page de l'article de Scharfman et précède ce « texte inventé » :

« Le personnage de Suzanne Césaire fascine [...] Son silence fascine aussi. Silence qui ressemble plutôt à ceux des femmes empêchées d'écrire par les tâches du quotidien. [...] Dans ce texte, je lui donne la parole, l'imaginant encore vivante aujourd'hui, bien qu'elle soit morte dans les années 60. Il y a quelques anachronismes dans cette version inventée mais, pour paraphraser le poète Ralph Waldo Emerson, "*chronology is the hobgoblin of petty minds*¹⁶". Toutes les citations de Suzanne Césaire viennent de ses écrits dans *Tropiques*. La documentation historique et littéraire est tirée d'autres archives, telles les textes de Breton et de Masson, recueillis sous le titre *Martinique charmeuse de serpents*. J'en fais un collage, un tissage, un patchwork. Mais la voix, et sa version de cette rencontre intense et féconde, où une espèce d'amour fou semble circuler, cette voix est inventée. J'aimerais croire que Suzanne s'y reconnaîtrait. J'espère, en tous cas, partager avec ceux qui ne connaissent pas ses contributions vitales à la revue *Tropiques* le désir de la lire, et de combler les silences » (Scharfman, 1995 : 231).

Puis, sur la dernière page de l'article, telle une post-conclusion, une mise en scène photographique révèle une réduction des dimensions de la photographie prise chez Matisse pour ne laisser

16. La chronologie est la marotte, la petite bête des esprits étroits.



Fig. 7 : Suzanne Césaire et André Breton, montage photographique de Ronnie Scharfman. © Ronnie Scharfman

apparaître que quatre personnes : Suzanne Césaire, André Breton, Jackie Matisse et Elisa Breton. Chacune de ces photographies balise le récit de Scharfman et constitue un des deux pôles de deux espaces-temps, l'un réel¹⁷, l'autre imaginé, sur lesquels repose cette fiction historico-littéraire. D'une part, le premier espace-temps réel est révélé par la vraie photographie qui témoigne de la rencontre de la communauté de surréalistes où Suzanne Césaire est présente. D'autre part, le deuxième espace-temps imaginé est le découpage photographique qui renferme la traduction visuelle de ce que la Suzanne Césaire imaginée de Scharfman pense de la rencontre chez Matisse :

« Je chérirai toujours la photo prise de nous chez Pierre Matisse à New York. André est à genoux à côté de moi. Nos habits sombres se confondent, comme si nous étions tissés de la même étoffe, métissés de la même chair. Nos gestes, nos regards sont identiques. Pendant ce bref moment, nous sommes unis, nos identités dilatées jusqu'à la fusion » (Scharfman, 1995 : 239).

17. Un groupe de surréalistes fuyant le nazisme et le couple Césaire invités à New York chez Matisse.

Par ces propos de la Suzanne imaginée et ce montage-découpage visuel, Scharfman effectue un plan rapproché sur Breton et Suzanne Césaire. Jackie Matisse et Elisa Breton ne sont présentes sur ce découpage que pour permettre au spectateur de mieux découvrir le corps de Suzanne Césaire. Ôter Jackie Matisse et Elisa Breton (qui sont très proches de Suzanne sur la photographie) du décor signifierait rapetisser visuellement Suzanne Césaire, ce qui n'est pas l'objectif de Scharfman par ce montage. Ce plan photographique rapproché, tel le *punctum* de Barthes, ponctue et accentue cette idée de tissage, métissage et d'identités dilatées qui cadence les propos de la Suzanne imaginée. Ce texte de Scharfman figure dans un recueil¹⁸ où les auteurs étaient appelés à réfléchir aux questions d'altérité et de Nouveau Monde d'un point de vue esthétique, thématique et théorique, et il interpelle par l'originalité du geste féministe par lequel Scharfman imagine donner vie à Suzanne en inventant un texte qu'elle-même n'aurait pas écrit puisqu'elle le signe *Suzanne Césaire*. Ainsi, Scharfman ne déroge pas à la tradition de l'expression d'une critique féministe en inscrivant son texte dans la résistance subversive à des normes établies, par de la polyphonie, de l'humour, ou un positionnement alternatif. Comme elle le dit par ailleurs dans son prélude, elle fait dissidence face à la chronologie et est infidèle aux traditions d'écriture. En enchevêtrant les perspectives dans lesquelles il est inscrit – l'espace-temps réel de l'écriture, l'imaginaire et la tactique féministe de déconstruction du silence – ce texte est et n'est pas celui de Ronnie Scharfman. Par ailleurs, il est et n'est pas celui de Suzanne Césaire. Cette tactique n'est pas sans rappeler le jeu énigmatique de Maximin dans la composition de ses romans et de leurs premières de couverture, et sa propre interprétation de cette composition. On se souvient que Maximin observe que la photographie sur *Soufrières* est et n'est pas Suzanne Césaire. Comme je l'ai déjà montré dans l'introduction, la voix de Suzanne Césaire que Scharfman veut rendre audible est trop voilée par la figure

18. Actes d'un colloque international organisé en 1993 par le groupe de recherche du CNRS « Champ des activités surréalistes », et qui réunissait des spécialistes du surréalisme français et des avant-gardes latino-américaines.

omniprésente de Breton qui a libéré Suzanne de son insularité, lui a permis de trouver son engagement et une voix militante. En effet, la Suzanne imaginée le voit comme « un lion, dans tous les sens de ce mot. Non seulement sa crinière copieuse, ses traits ciselés, son regard intense, sa présence, sa parole poétique. C'est qu'il était baigné d'une espèce d'aura, et d'un certain magnétisme animal » (Scharfman, 1995 : 231).

Ce magnétisme est palpable tout au long de l'essai puisque la Suzanne de Scharfman déclare être sous « l'ensorcellement du charisme » de Breton tout comme Aimé Césaire l'était lui aussi (*ibid.* : 235). En somme, cet ensorcellement est libérateur comme elle l'affirme elle-même :

« Il m'a libérée de mon insularité, au sens propre, bloquée comme je l'étais dans mon île, et au sens figuré, figée comme je l'étais dans ma tour d'ivoire. Après avoir écrit sur Breton, j'ai trouvé mon propre engagement, ma voix est devenue plus militante [...] Dans le texte dont je suis la plus fière, le tout dernier de *Tropiques* qui s'appelle "Le grand camouflage", ma voix a sonné prophétique, violente. Je suis arrivée à excorier les ravages du colonialisme en même temps que j'ai rendu hommage à André comme maître penseur » (*ibid.* : 237-238).

La Suzanne imaginée regrette cependant qu'elle ne soit pas mentionnée comme cofondatrice de *Tropiques* dans l'essai de Breton « Un grand poète noir » :

« Je comprends l'intensité de leur rencontre d'âmes sœurs et, certes, moi-même je ne suis pas poète, mais André parle, dans ce même essai, de Ménil comme étant, avec Aimé, l'animateur principal de *Tropiques*. Pas un mot sur moi, dans ce contexte-là, alors que nous formions un véritable triumvirat qui travaillait à pied d'égalité » (*ibid.* : 234).

Toutefois, remarquant qu'il la mentionne bel et bien dans « Un grand poète noir », elle s'interroge sur le sens profond du langage métaphorique utilisé par Breton à cet effet.

« Il a, en effet, parlé de moi dans sa présentation du “Grand poète noir”. [...] Il m’avait qualifiée de “belle comme la flamme du punch”. Je n’avais pas à attendre la publication de son texte dans notre numéro de mai 1944 pour savoir qu’André me voyait sous cet œil-là, ni pour contempler le sens profond d’une métaphore aussi ambiguë, polyvalente. Je sais ce que diraient les critiques féministes Xavière Gauthier et Whitney Chadwick dans les années à venir, à propos d’un Breton phallocrate et de sa vision eurocentrique des tropiques et de *Tropiques*. Mais j’essaie ici de reconstituer cette toute première rencontre, d’en donner ma propre version comme une sorte de coup de foudre à trois, qui m’aura transformée à jamais, et peut-être devrais-je élaborer ma propre analyse de la prédisposition d’André envers la Martinique et ses femmes » (*ibid.* : 235).

En somme, la rhétorique de Scharfman, son intention créatrice et le jeu énigmatique qu’elle articule entre elle, la Suzanne inventée et les lecteurs, maintiennent finalement l’identité écrivante de Suzanne Césaire dans le paradoxe d’une épiphanie camouflée que j’ai problématisée plus haut dans mon analyse de la tactique de Palcy.

Scharfman rejoint effectivement Palcy dans l’invention d’un discours autour du regard phallocrate, eurocentrique et surréaliste de Breton sur Suzanne Césaire et de l’attraction entre eux. L’extraction de Breton et Suzanne hors du groupe des surréalistes dans le plan moyen de Palcy, et le découpage-close-up photographique isolant Breton et Suzanne à la fin de l’essai de Scharfman créent une grammaire visuelle déterminant des codes et des signes par lesquels, sans avoir collaboré, Palcy et Scharfman proposent aux lecteurs et aux spectateurs de percer le mystère de l’attraction mutuelle entre André Breton et Suzanne Césaire, attraction à propos de laquelle elles n’ont pas de preuve tangible. Il est évident qu’il y a une proximité marquante entre ce que Palcy crée cinématographiquement et ce que Scharfman crée par sa construction-reconstruction historico-littéraire et son jeu photographique. Cette intertextualité (l’enchevêtrement de leurs discours) et cette intersémiotique visuelle (l’enchevêtrement de leurs signes photographiques et cinématographiques) sont fort significatives et elles

leur permettent de contourner le mystère tout en le révélant et en l'interprétant avec une circonspection elliptique et une certaine audace. La circonspection est elliptique chez Palcy car elle ne transgresse pas l'objectif principal de son documentaire, qui est de rendre hommage à Aimé Césaire. Quant à Scharfman, c'est l'audace de son écriture et la subversion des normes et des chronologies établies qui lui permettent de visualiser Breton et Suzanne Césaire par le tissage de l'étoffe de leurs habits, dans le métissage de leur chair, la similarité de leurs gestes et de leurs regards et la fusion de leurs identités dilatées (*ibid.* : 239).

Il va sans dire que c'est la déclaration de Breton comparant la beauté de Suzanne Césaire à celle «de la flamme du punch» et le poème de ce dernier «Pour Madame Suzanne Césaire» qui constituent le *punctum* de ces mises en scène visuelles et textuelles à propos du rapport André Breton-Suzanne Césaire. Pour resituer la chronologie des écrits de Breton à propos de Suzanne Césaire, il faut noter qu'en avril 1941, tombé sous le charme de ses rencontres avec les Césaire et en extase face à la végétation tropicale martiniquaise qu'il vient de découvrir, Breton compose en août un poème pour Suzanne Césaire qui est publié sous deux titres différents. Il est d'abord intitulé «Pour Madame***» et apparaît dans le numéro 3 de *Tropiques* d'octobre 1941. Puis il est réintitulé «Pour Madame Suzanne Césaire» et apparaît dans *Martinique charmeuse de serpents* de Masson et Breton (1948) et dans *Signe ascendant* de Breton (1949). Quant à la comparaison de la beauté de Suzanne Césaire à celle «de la flamme du punch» elle apparaît dans «Un grand poète noir¹⁹».

Dans «Pour Madame Suzanne Césaire», Breton exprime son émerveillement pour les Martiniquaises ; feignant d'analyser la spécificité de cette beauté féminine qu'il découvre pour la première fois, il s'adresse indirectement à Suzanne Césaire et fait part

19. Ce texte écrit à New York en 1943 figure dans le numéro 11 de *Tropiques*, de mai 1944, puis dans *Martinique charmeuse de serpents* de Masson et Breton (1948). Il constitue aussi la préface à l'édition Bordas de 1947 du *Cahier d'un retour au pays natal*, à la première édition bilingue du *Cahier* traduite par Lionel Abel et Ivan Goll (Brentano's, 1947) et à la deuxième édition bilingue traduite par Émile Snyder (Présence Africaine, 1971).

au lecteur de sa double fascination pour les « chabines²⁰ » et plus particulièrement pour Suzanne elle-même. Il déploie alors tout un éventail de métaphores qui sont synthétisées plus tard dans cette comparaison solennelle : « Suzanne Césaire, belle comme la flamme du punch ». On peut lire alors dans « Pour Madame Suzanne Césaire » :

« Puis les cloches de l'école essaient aux quatre coins les petites Chabines rieuses souvent plus claires de cheveux que de teint. On cherche, parmi les essences natives, de quel bois se chauffent ces belles chairs d'ombre prismée : cacaoyer, caféier, vanille dont les feuillages imprimés parent d'un mystère persistant le papier des sacs de café dans lequel va se blottir le désir inconnu de l'enfance » (Breton, 1948 : 41).

Par cette idéalisation de la chabine à la « belle chair d'ombre prismée » exaltée par l'oxymore « visage de cendre blanche et de braises » pour faire référence à celui de Suzanne Césaire, Breton montre aussi qu'il est à la recherche de cette muse unique qui va redonner une épaisseur à son esthétique surréaliste. Le contexte dans lequel se façonne l'écriture de *Martinique charmeuse de serpents* est particulièrement riche²¹ et donne lieu à la rencontre de trois esthétiques : le surréalisme de Breton bousculé par l'exotisme et l'empreinte historique du paysage ; celui d'Aimé Césaire qui constitue une odyssée vers une prise de conscience des forces qui peuvent émaner d'un rapport non traumatique à une matrice

20. *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* est le résultat d'une enquête confiée à Michel Leiris par le programme de l'UNESCO en 1952 sur « l'inventaire critique des méthodes et techniques employées pour faciliter l'intégration sociale des groupes qui ne participent pas pleinement à la vie de la communauté nationale, du fait de leurs caractéristiques ethniques et culturelles » (p. 5). Il remarque donc que « la dénomination de "chabins" ou "chabines" ne désigne pas une catégorie mais des individus qui semblent présenter, au lieu d'un amalgame, une combinaison paradoxale de traits des races noire et blanche » (p. 161). Ces remarques de Leiris sur les types physiques, les généalogies et les classes feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans le chapitre suivant.

21. Le chapitre 2 analyse *Martinique charmeuse de serpents* ainsi que l'impact de la rencontre avec les Césaire et la végétation tropicale sur André Breton et André Masson.

africaine effilochée mais fortement présente dans la Caraïbe ; celui de Suzanne Césaire qui vise à dépasser la pensée manichéenne de la colonisation, à briser l'armure de la pensée antinomique de la mission civilisatrice « blancs-noirs, européens-africains, civilisés-sauvages » et à puiser dans les matrices anthropologiques des peuples antillais, les lucidités qui peuvent reconfigurer et consolider leurs identités. Pour Breton de passage en Martinique en avril 1941 comme rescapé de la chasse aux intellectuels sous l'Occupation, *Martinique charmeuse de serpents* est aussi le résultat d'une sorte d'osmose entre fascination, voire hypnose, par un Ailleurs tropical et envoûtement et séduction par une certaine sensualité féminine que l'on retrouve précisément dans l'extrait de *Martinique charmeuse de serpents* précité. Les « essences natives » de la chabine, « ses belles chairs d'ombre prismée », le « dosage » et « l'équilibre » de son ethnicité relèvent, pour Breton, d'un mystère généalogique à élucider. Le décryptage de cette nature mystérieuse des chabines ne peut s'effectuer que s'il y a fusion et confusion de deux éléments, chabine et île tropicale, qui sont objets de menace et d'interrogation puisqu'il ignore « de quel bois se chauffent ces belles chairs d'ombre prismée ».

Puis en 1943 lorsqu'il publie « Un grand poète noir », Breton nous dit que Suzanne Césaire est belle comme la flamme du punch et qu'elle achevait d'enchanter les réunions que Breton avait avec les Césaire sur leur terrasse en 1941 (Breton, 1948 : 93). N'ignorant pas cette dimension scopophilique du regard de Breton souvent citée dans le récit de cette rencontre avec les Césaire, Palcy et Scharfman s'interrogent et créent précisément leur univers narratif et visuel autour de cette dimension du regard de Breton, de l'interprétation qui en a été faite, de la rumeur de l'attention séductrice de Breton pour Suzanne Césaire et de l'essai à tonalité panégyrique « André Breton poète... » de Suzanne Césaire. Il va sans dire que le titre de l'article de Scharfman « De grands poètes noirs : Breton rencontre les Césaire » est révélateur dans la mesure où en modifiant le titre de l'article de Breton « Un grand poète noir », il invite les lecteurs à comprendre la logique de déstabilisation et de réorientation, de transfert du regard de Breton par la prise de parole de Suzanne Césaire. Néanmoins, comme je l'ai indiqué

plus haut, Scharfman passe en quelque sorte à côté de son objectif principal, puisque la figure omniprésente de Breton qui se dégage du texte décale sa perspective de réorientation du regard. De surcroît alors que l'objectif de Scharfman est de donner la parole à Suzanne Césaire, « l'imaginant encore vivante », et de « combler les silences » qui l'entourent, le titre de sa fiction historico-littéraire ne reflète nullement cet objectif. Il met plutôt en évidence « de grands poètes noirs », et re-camoufle ainsi Suzanne Césaire.

*Suzanne Césaire au premier Congrès des écrivains
et artistes noirs (1956)*

À la différence du premier volet du documentaire de Palcy, « L'île veilleuse » où elle est nommée d'abord par Joseph Zobel, puis est présentée par Roland Suvélor comme « le pôle essentiel », « l'âme de *Tropiques* », la deuxième partie du documentaire, « Au rendez-vous de la conquête », articule la présence-absence de Suzanne Césaire autour d'Aimé, Breton et les surréalistes. Il est intéressant de noter que quatre minutes après la « mise en code des procédés de connotation photographique » (Barthes, 1961 : 14) autour du découpage de Breton et de Suzanne Césaire à l'écran, elle apparaît à nouveau en photo au milieu d'un large public, assistant à l'amphithéâtre Descartes de la Sorbonne, au premier Congrès des écrivains et artistes noirs, organisé par Présence Africaine du 19 au 22 septembre 1956. Le procédé cinématographique utilisé par Palcy pour informer le spectateur sur cette conférence mérite notre attention. À partir d'un zoom qui dévoile d'abord le visage de Suzanne Césaire entouré de celui de huit hommes assistant au congrès, on obtient un gros plan sur son visage et un plan rapproché sur celui des huit personnes. Ce travelling optique va changer le cadrage et on découvre graduellement un plus large public composé presque essentiellement d'hommes ; son visage orienté légèrement de profil se rapetisse peu à peu sous l'effet du travelling mais demeure au centre de l'image révélant donc d'autres visages attentifs de participants. Ici elle est à la fois centre d'intérêt de Palcy et prétexte de parler de cette conférence pour la cinéaste. Ceci m'amène

donc à me demander si, comme le suggère Deleuze à la suite d'Epstein, par l'effet de ce gros plan, les mises en relief progressives du visage de Suzanne Césaire et les mouvements de la caméra pour détacher son visage des participants de la conférence à la Sorbonne, ont pour objectif de créer une dimension d'affect où la signification de l'expression du visage n'a aucun lien avec l'espace qui devient un lieu quelconque. En d'autres termes est-ce que par l'isolement de son visage, la sensation de l'espace de l'amphithéâtre de la Sorbonne est abolie pour le spectateur qui va désormais construire essentiellement une dynamique d'image-affection autour de sa personne ? Le cadrage affectif élaboré par Palcy entrelace des images-affections-actions, pour reprendre des concepts deleuziens, afin de structurer le regard du spectateur sur Suzanne Césaire à la jonction d'affects l'idéalisant dans un espace-temps particulier, et de réactions interrogeant activement les conditions de sa présence et de son silence dans cet espace-temps. Pour ma part, dans cette mise à l'écran de Suzanne Césaire, je ne la dissocie pas de ce cadre spatio-temporel, car c'est lui qui détermine ma lecture critique de cette séquence du documentaire. Je la vois ici présente au sein d'une diaspora noire intellectuelle à Paris, soucieuse de redéfinir les paradigmes esthétiques et idéologiques des littératures africaines et antillaises. Elle est silencieuse et anonyme au milieu de ce public, ne participant pas directement à ce qui se dit, mais sentant avec acuité éclore sous ses yeux les autres épisodes d'un débat qu'elle initie dès avril 1941 avec sa première prise de parole dans *Tropiques*, intitulée « Leo Frobenius et le problème des civilisations ».

Suzanne Césaire illusionniste de sa propre photographie

Pour poursuivre mes réflexions à propos de ce que j'appellerai désormais l'énigme de la rencontre entre Breton et Suzanne Césaire, j'observe une autre photographie qu'elle fait envoyer par Aimé Césaire à Breton à la demande de ce dernier. C'est d'ailleurs

celle qui est maintenant le plus souvent utilisée à l'occasion de récentes manifestations autour de Suzanne Césaire. Cet échange entre les Césaire et Breton se déroule durant le séjour du couple Césaire en Haïti en 1944. Césaire est encore à Port-au-Prince, et il écrit à Breton qui réside à New York : « Je vous mets ce mot et ce poème à tout hasard. Je ne sais pas si vous recevez mes lettres. Je suis encore à Port-au-Prince pour près de deux mois. Ma femme est partie pour la Martinique. Elle vous envoie la photographie demandée²². » Ce regard de Suzanne envoyé à Breton rappelle le commentaire surréalo-exotique de Breton émerveillé par une Suzanne « belle comme la flamme du punch ». Il y a dans la demande et l'envoi de la photographie, l'établissement d'une complicité entre elle et Breton à laquelle participe Aimé Césaire puisque c'est lui qui, le 28 octobre 1944, se charge de transmettre à Breton cette photographie qui lui est confiée. Au dos de la photographie prise le 18 octobre 1944 à Port-au-Prince, elle écrit : « Cher André. Bon pour une lettre. Suzanne²³. »



Fig. 8 : Suzanne Césaire
à Port-au-Prince.
© Succession Césaire

Dans une lettre adressée à Breton le 20 mai 1944 de Port-au-Prince, elle évoque « le délicieux sentiment d'attente à l'idée [qu'elle, Aimé et André] sont peut-être proches d'un revoir » pour lui raconter des événements majeurs qui se seraient produits entre mars et avril 1944.

22. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds André Breton (BRT.C.455).

23. J'ai pu voir cette photographie de Suzanne Césaire dans les archives de Breton à la bibliothèque Sainte-Genève.

« Il y a tant à vous dire André ! Jamais vous n'avez été si présent que pendant ces deux derniers mois où nous avons joué – vous ne le savez pas encore – la plus terrible partie de notre vie. Et comme il faut que les signes les plus éclatants viennent de vous, au moment où dans l'angoisse nous cherchions à voir le nouveau visage de l'amour, vous avez écrit en parlant du prochain numéro de *VVV* : l'amour, la liberté. [...] Cher André, écrivez. Il m'est difficile de vous en dire davantage, mais il est aussi impossible de vous dire quel magnifique ami vous avez été pour Aimé et moi depuis ce Dimanche de pâques [...] »

La lettre est signée : « Vous avez toute notre affection, Suzy. »

Le 26 mai 1944, Aimé Césaire écrit aussi à Breton de Port-au-Prince : « Très net sentiment que ma vie est à un tournant décisif. Deux mois pleins de désarroi et de solitude. J'aurais aimé pouvoir vous expliquer tout cela verbalement²⁴. »

Dans cet entrelacement de perspectives, d'attentes, de révélations, le tout articulé par une rhétorique en ellipse, il est difficile d'interpréter les allusions au désarroi et à la solitude de Césaire et les allusions de Suzanne Césaire à ce qui semble être une instabilité conjugale pour le couple Césaire, de même que cette « présence » de Breton, l'identité du « nous », la nature de l'angoisse, et ce qui sous-tend ce nouvel élan d'amour et de liberté dont Breton semble être l'annonciateur dans *VVV*. Cette lettre aux messages elliptiques mise en parallèle avec l'échange triangulaire (Suzanne-Aimé-André) de la photographie de Suzanne envoyée de Port-au-Prince à New York, la comparaison à la flamme du punch, la fascination réciproque entre Suzanne Césaire et Breton m'invitent à formuler l'hypothèse d'un rapport énigmatique de séduction entre eux au sein duquel Aimé Césaire est présent à ce moment de l'échange de la photographie. Si cette fascination est réciproque, elle opère selon des modalités différentes, dans la mesure où celle de Breton serait essentiellement scopophilique tandis que celle de Suzanne Césaire se tisserait à la lisière d'une séduction maîtrisée et d'une

24. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds André Breton (BRT.C.451).

fascination intellectuelle expansive²⁵. On doit aussi souligner le rapport spécifique²⁶ de Breton à la photographie et sa tendance à s'approprier²⁷ celles qu'il demande.

Selon moi, le rapport Suzanne-Breton est à situer au-delà d'une simple attirance physique et d'une possible relation amoureuse. C'est le rapport à Aimé Césaire qui vient ajouter une dimension énigmatique puisqu'il y a aussi émerveillement réciproque d'un autre type entre Césaire et Breton. Césaire est fasciné par Breton «qui incarne pour lui la poésie, ce sens qu'il a du merveilleux, de l'éblouissement et dont la rencontre a influencé son destin²⁸». Dans sa lettre²⁹ du 17 janvier 1944 à Breton, il lui envoie sa photographie : «P.S. Je vous envoie par le même courrier une photo de moi ; un poème (à joindre aux poèmes déjà expédiés) ; et enfin quelques

25. Dans «André Breton poète...», elle écrit : «André Breton le plus riche, le plus pur». Dans «1943 : Le Surréalisme et nous» le ton est plus modéré et objectif puisque son intention est d'aller puiser dans le surréalisme les clés d'une libération esthétique, idéologique et politique sous le gouvernement oppressif de l'amiral Robert.

26. Pour Michel Poivert, Breton utilise stratégiquement la photographie, «notamment lorsqu'il se préoccupe de défendre sa théorie de l'automatisme dans les années 1930». Poivert remarque qu'alors que «les figures de l'automatisme psychique, l'éclair et la photographie étaient tout entières contenues dans les métaphores littéraires», elles se sont «muées en métaphores visuelles grâce à l'image photographique», et ont opéré «dans la stratégie surréaliste tout entière engagée dans une concrétisation de la pensée abstraite» (Poivert, 2000 : 1, 3).

27. Dans l'essai biographique *Vies de Charlotte Dufrène. À l'ombre de Raymond Roussel et de Michel Leiris*, les auteurs Renaud De Putter et Guy Bordin incluent deux lettres de Charlotte Dufrène, de son vrai nom Charlotte Fredez, à Leiris qui renseignent sur les stratégies de Breton par rapport aux photographies. Roussel est un dramaturge et poète français, et De Putter et Bordin, qui ont pour objectif de sortir Charlotte Dufrène de l'ombre, s'interrogent sur le fait qu'elle ait été emportée dans le champ magnétique de Roussel au cours de son «compagnonnage platonique» avec ce dernier. En effet, dans ses lettres Dufrène demande à Leiris d'intervenir auprès de Breton pour qu'il remette à Dufrène une photo de Raymond Roussel à laquelle elle tient particulièrement, car c'est «la seule qu'elle possède, et sa perte lui ferait un gros chagrin» (p. 232). Elle précise dans une deuxième lettre à Leiris : «Je n'ose vous dire que je n'ai toujours pas reçu la photo de Raymond parce que je sais que vous allez en être très contrarié. [...] Vous avez agi pour le mieux. Seulement je suis désolée car à présent il faut envisager la perte de cette photo. Je vais tout de même écrire à Monsieur Breton mais sans grand espoir. Ce n'est pas honnête de sa part car je lui avais tellement expliqué combien j'y tenais» (p. 233). De Putter et Bordin signalent (p. 232) que cette photo se trouve sur le site internet des archives de Breton.

28. Sarah Maldoror, *Aimé Césaire. Le masque des mots*, 49 min., 1987.

29. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds André Breton (BRT.C.448).

pages supplémentaires pour : « Et les chiens se taisaient ». Amitiés de ma femme. » Dans une autre lettre, il ajoute : « Je ne veux pas laisser s'allonger le temps [...] sans vous faire signe et vous répéter que ce qui nous a aidé à *durer* pendant ces années absurdes, ça a été quelques idées infiniment précieuses, comme quelques sentences capitales dont vous avez été le gardien ou le promoteur³⁰. »

Breton est lui-même émerveillé par ce grand poète noir « d'un noir si pur. [...] Par lui, c'est la cuve humaine portée à son point de plus grand bouillonnement, où les connaissances, ici encore de l'ordre le plus élevé, interfèrent avec les dons magiques ». Breton ajoute que l'apparition d'Aimé Césaire « prend la valeur d'un *signe des temps* », que sa poésie est « le premier souffle nouveau, revivifiant, apte à redonner toute confiance [...] ». « C'est un noir qui nous guide aujourd'hui dans l'inexploré [...], qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité, [...] et dont la parole est belle comme l'oxygène naissant » (Breton, 1948 : 91, 92, 93, 107).

Il me semble alors que c'est ce rapport triangulaire énigmatique Breton-Aimé-Suzanne Césaire qu'explorent Palcy et Scharfman qui les amène à ourler leurs cadrages photographiques et plans cinématographiques fusionnels et à leur prêter cette dimension subjective autour des liens qui se sont tissés entre le couple Césaire et Breton. Suzanne Césaire adresse la lettre susmentionnée à Breton de la perspective d'un « nous » qui semble être elle et Aimé, sans que cela soit clairement défini, car l'on perçoit un « je », Suzanne Césaire en l'occurrence, qui ne s'affirme pas complètement et choisit de s'inscrire dans la *connivence* du couple pour s'adresser à Breton. Je perçois également cette tactique de l'évitement et de la retenue dans l'itinéraire de la photographie de Suzanne entre Port-au-Prince et New York car l'instrumentalisation à laquelle elle la soumet, la sollicitation de Breton et son envoi sont déterminés pas trois subjectivités particulières conditionnées par un espace-temps particulier : l'idéologie vichyste et raciste de l'amiral Robert, l'avènement de *Tropiques*, la rencontre des Césaire avec Breton en Martinique, les

30. Lettre d'Aimé Césaire à Breton de Fort-de-France, le 22 août 1945. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds André Breton (BRT.C.457).

fascinations réciproques, l'exotisation de Suzanne, la possible crise conjugale des Césaire, l'enchevêtrement du surréalisme antillais³¹ d'Aimé Césaire et du surréalisme parisien de Breton, l'exil salvateur de Breton à New York.

La découverte pour Aimé Césaire de l'inconscient ancestral, c'est-à-dire l'Afrique, grâce au surréalisme de Breton, la libération de la parole et de l'écriture, et ce par le biais d'une rhétorique où les discours sur l'amour et la liberté coalescent chez Suzanne Césaire, sont infiltrées dans le discours elliptique de sa lettre et transposées dans le traitement de sa photographie prise à Port-au-Prince et dans le message figurant au verso. Veut-elle poursuivre la dynamique de l'enchantement qui opère chez Breton depuis les rencontres d'avril 1941 en Martinique, contrôlant ainsi par détour le jeu de séduction de Breton ? Il faut noter que l'on apprend que c'est Breton qui lui demande la photographie dans la note qu'adresse Aimé Césaire à ce dernier. Si on observe bien la mention « bon pour une lettre », on peut aussi émettre l'hypothèse qu'elle choisit d'articuler ici une dynamique d'interversion entre l'épistolaire et le visuel, dans le but de créer un pont entre l'énigme de sa beauté pour Breton et son choix d'une rhétorique ambiguë et télégraphique que l'on retrouve cinq mois auparavant, dans sa lettre du 20 mai 1944, où amitié, amour et liberté occupent une place importante. En outre, pour Suzanne Césaire qui a adressé plusieurs lettres à Breton, la communication doit aussi être maintenue avec lui par le biais de son regard, qui par sa lucidité aiguisée convie Breton à la reconsidérer par-delà le mystère de « la flamme du punch » et « des chabines rieuses aux belles chairs d'ombre prismée ». Au moment où elle fait envoyer cette photographie à Breton en octobre 1944, elle a lu « Pour Madame*** » qui paraît dans le numéro d'octobre 1941 de

31. Dans *Le masque des mots*, Aimé Césaire déclare : « Je n'ai pas du tout apprécié le Surréalisme comme une sorte de mode littéraire, autrement dit comme d'autres avant moi avaient fait du Symbolisme ou du Parnasse. La leçon que j'ai retenue du Surréalisme était avant tout une leçon de liberté ; ça nous permettait de briser le carcan de la langue, et Dieu sait s'il pesait, non pas sur les Français, mais sur les Francophones que nous sommes. Il y avait dans le Surréalisme une chose qui compte énormément pour moi, qui pour moi est fondamentale, il y avait par-delà la raison discursive, il y avait l'appel aux forces profondes de l'Homme, il y avait la descente en nous-mêmes. »

Tropiques, et où le mystère de sa beauté est associé à l'énigme des chabines martiniquaises. Elle trouve par ailleurs ce poème «déli-cat et très beau», l'en remercie et, comme je l'ai remarqué dans l'introduction, elle précise que «dans *Tropiques* 3, il paraît comme illustration de [s]on article en même temps que “Vigilance” et “La mort rose”». Elle a aussi lu «Un grand poète noir» de Breton qui est publié pour la première fois dans le numéro de mai 1944 de *Tropiques*. Ainsi, l'expression d'une agentivité par Suzanne Césaire prend une dimension unique puisqu'elle consiste à dévier des stratégies de séduction, créer des effets d'illusion par le biais de la manipulation de sa propre photographie.

**Suzanne, Ina et Michèle Césaire
dans l'anthologie d'écrits de femmes surréalistes,
*Scandaleusement d'elles***

Je veux m'attarder maintenant sur la représentation de Suzanne Césaire dans la première anthologie littéraire en français d'écrits de trente-quatre femmes surréalistes réalisée par Georgiana Colvile. Colvile souligne que le «volume réunit des femmes qui, à un moment ou l'autre se sont intégrées au groupe de Breton et ont participé un tant soit peu aux activités des Surréalistes, quitte à s'éloigner d'eux par la suite» (Colvile, 1999 : 21). Ainsi, dans ce volume que je perçois comme une anthologie-musée bousculant les codes et les discours établis sur le surréalisme, Colvile opte pour une photographie de Suzanne, assise à côté de ses deux filles, Ina, adolescente, et Michèle, enfant, toutes les deux debout. Par une symbiose corporelle le dos et l'arrière de la tête de Suzanne se fondent dans les robes, épaules, bras, cheveux, menton et lèvres de ses filles. Cette symbiose dévoile de toute évidence la silhouette d'une femme à trois têtes que celui ou celle qui cadre cette photo, prise chez Michel Leiris, cherche à traduire en théâtralisation surréaliste. Les interventions du ou de la photographe qui a pris cette photographie sont probantes, car par le choix de la mise en scène, du cadrage et de la distance, elles appartiennent selon Barthes «au plan de connotation» par lequel on dispose sur la photographie,



Fig. 9 : Suzanne, Ina et Michèle Césaire chez Michel Leiris.
© Jean Jamin – Chancellerie des universités de Paris, bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

« grâce à certaines techniques, les signes issus du code culturel » (Barthes, 1982 : 35).

Observons de plus près cette symbiose corporelle. La fusion du col blanc de la robe d'Ina avec la chevelure de Suzanne révèle une image singulière dans la mesure où le col se transforme en ruban blanc dans une tresse de Suzanne et nimbe ainsi partiellement le côté gauche de la tête. Par ailleurs, le profil de la chevelure d'Ina est indéfini. Il s'agit soit de sa chevelure, soit d'une fusion de cette chevelure avec ce qu'on peut imaginer comme un masque africain accroché au mur, ce qui ajouterait une dimension surréaliste de l'Atlantique noir à ce tableau césairien au féminin. Pour l'anthologie surréaliste de Colvile, cette photographie est on ne peut plus appropriée vu l'iconographie surréaliste qui la caractérise et la force discursive dont elle est empreinte : féminité, maternité, protection, impulsion intellectuelle, douceur bienfaisante, sagesse, dialogue mère-filles.

Ainsi, Colvile s'approprie un matériau photographique né d'une intervention et de l'imagination du ou de la photographe,

et autour desquelles se construit tout un réseau de connotations, celle du ou de la photographe, de Colville, la mienne, et celles du spectateur. Réfléchissant à la conjonction entre surréalisme et photographie, et à la théâtralisation du réel, Susan Sontag précise que le surréalisme est au cœur de l'entreprise photographique dans sa manière de dupliquer un monde et de créer une réalité au second degré, de la rendre plus étroite mais plus dramatique que celle que l'on perçoit naturellement (Sontag, 1977 : 51-52). En me greffant sur la perspective critique de Sontag et celle de Barthes sur la rhétorique de l'image, je propose que nous sommes, face à cette photographie de Suzanne, Ina et Michèle Césaire, dans un état théâtral du sens (Barthes, 1982 : 39).

Dans l'optique d'une lecture critique de cette photographie, j'oserai même un parallèle entre ce profil théâtralisé de la femme césairienne tricéphale (Ina-Suzanne-Michèle) et la représentation iconographique de la Triade lunaire, céleste, terrestre et maritime Hécate-Artémis-Séléné dans la mythologie grecque. Hécate symbolisant la fertilité, la richesse matérielle et spirituelle, l'honneur et la sagesse, est aussi déesse de la nature. Tout en étant protectrice de la prospérité de l'enfance, conductrice des âmes, gardienne des carrefours ciel-terre-mer, elle est aussi déesse maléfique de l'ombre, de la mort, et de la magie. Artémis, quant à elle, représente la pleine lune qui symbolise la naissance tandis que Séléné incarne le croissant de lune qui exprime la maturité dans le cycle de la vie. Hécate est tricéphale de par son pouvoir à régner sur les trois sphères, ciel, terre et mer, mais aussi à harmoniser les trois cycles de la lune. Dans la représentation iconographique d'Hécate-Artémis-Séléné, chacune regarde dans une direction différente, mais dans la mise en scène qui est à l'œuvre dans le recueil de Colville, tandis que les filles regardent dans une même direction, le regard songeur de la mère est posé sur l'au-delà d'une autre direction. Toutefois leurs regards sont synchrétiques dans la mesure où ils se diffusent dans une vision symbiotique de la construction d'une dramaturgie féminine antillaise à venir. Lorsque l'on replace la photographie dans l'espace-temps de sa mise en scène, les années 1950 à Paris, Suzanne Césaire a déjà écrit, mis en scène et présenté en Martinique sa pièce *Aurore de*

la liberté. Puis, la pièce *Mémoires d'Isles. Maman N. et Maman F.* d'Ina Césaire sera publiée en 1985, et celle de Michèle Césaire, *La Nef*, en 1992. Considérant la profondeur théorique et anthropologique des écrits de Suzanne Césaire, le caractère visionnaire de sa pensée et le silence qui entoure sa présence intellectuelle, je saisis dans cette photographie la gestation d'une dramaturgie césairienne tricéphale. Après sa mort prématurée, elle revit par le flambeau théâtral qu'elle a légué à Ina et Michèle, qui annulent la mise au silence de leur mère et la font renaître en prolongeant par leurs propres écrits, pièces et activités dramaturgiques diverses, la dimension théâtrale qui caractérise un aspect de l'écriture de Suzanne avec sa pièce *Aurore de la liberté*. Cette circularité tricéphale mère-filles évoquée dans la photographie est balisée par les symboliques de la fécondation, la fertilité, la naissance, la maturité, la croissance, la protection spirituelle de la triade Hécate-Artémis-Séléné, et se déploie dans une ressouvenance et une actualisation littéraire de Suzanne par ses filles.

Il va sans dire que je suis consciente que je me positionne à l'intersection de la mythologie grecque³², de l'espace-temps réel de la photographie, de sa reproduction par Colville dans ce recueil sur les femmes surréalistes et des productions théâtrales de Suzanne, Ina et Michèle Césaire. En effet, pour préciser ce parallèle entre la Suzanne de la photographie théâtralisée et Hécate, je fais appel à un aspect particulier de *La Théogonie* d'Hésiode où Hécate est dépeinte comme la divinité favorisée par Zeus entre toutes les divinités. Zeus l'honore et la comble d'honneurs sur la terre, la mer et dans le ciel. Comme elle accumule les honneurs qu'elle a acquis auprès des Titans et ceux qu'elle reçoit de Zeus, elle est vue comme «l'unique de sa race». Hésiode précise :

«Elle peut, comme elle le veut, prêter son aide puissante aux humains : à son gré, elle leur accorde l'empire dans les assemblées des peuples [...]. Dans les jugements elle s'assied auprès des rois, sur leur auguste tribunal [...]. C'est elle qui préside aux courses de chars,

32. Les lecteurs pourraient poursuivre cette réflexion en puisant dans les iconographies du panthéon hindou ou de ceux d'Afrique subsaharienne.

aux travaux de la mer orageuse. Les matelots l'invoquent ainsi que le dieu qui ébranle à grand bruit la terre [...]. Elle peut, à sa volonté, envoyer au chasseur une riche proie, ou la lui ravir. Ainsi, quoique seule de sa race [...], elle a part à tous les honneurs des dieux. [...] Le fils de Cronos confia en outre à ses soins les premières années de tous les hommes qui après elle ouvriraient les yeux à la lumière de l'éclatante Aurore ; elle dut être dès l'origine leur nourrice et leur mère » (Hésiode, 1872 : 16-17).

Ces diverses manifestations symboliques autour de la puissance d'Hécate, et son rôle symbolique comme nourricière, gardienne des carrefours terre-mer-ciel, source de lumière, aident à penser Suzanne Césaire, figure majeure de cette circularité féminine tri-céphale césairienne, comme une Hécate, une femme *poto mitan* ou femme-Legba, tandis qu'Ina et Michèle seraient des Artémis et Séléné lunaires. Ceci rappelle singulièrement les profils et espaces dramaturgiques choisis par Ina Césaire dans *Mémoires d'Isles* et par Michèle Césaire dans *La Nef*.

Dans *Mémoires d'Isles*, c'est la véranda antillaise, lieu ouvert sur diverses temporalités et spatialités qui fluidifient une oralité antillaise et une parole poétique féminine, et qui dynamisent une pluralité de mémoires (individuelle, sociale, politique, culturelle). Cette parole poétique est la manifestation d'un *lakou* féminin où, comme le propose Monchoachi, on « accueille, éprouve, prolonge toute exploration originale et féconde » (Monchoachi, 2007 : 5). Par ailleurs, chacun des personnages féminins est inscrit dans un paysage particulier qui le définit : la grand-mère mulâtresse, d'origine humble et campagnarde, Aure, cultivée et ancienne institutrice est associée à la mer étale du sud caraïbe de la Martinique, tandis que la grand-mère Hermance, dite Man Cia, négresse d'origine prolétarienne et urbaine, est associée à la mer déchaînée du Nord atlantique de la Martinique. Dans *Mémoires d'Isles* tout comme dans le récit-échanges de paroles *Moi Cyralia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, Ina Césaire entrelace récits mémoriels, authenticités, curiosité exotique de voyageur, lucidité féminine, légendes et contes pour faire du corps féminin, à la fois fragmenté et solide, le dépositaire d'histoires et de régénérations.

On remarque que dans *Moi Cyrilia*, Ina Césaire ne fait pas référence³³ à la libre adaptation de *Youma* de Lafcadio Hearn que met en place Suzanne Césaire dans sa pièce *Aurore de la liberté*. Ceci pourrait s'expliquer par le besoin de préserver son identité d'écrivaine et d'ethnologue, ainsi que la dimension fortement originale de cette prise de parole de la gouvernante de Lafcadio Hearn qu'elle invente dans *Moi Cyrilia*. Toutefois, quelles que soient les hypothèses que l'on peut émettre, il est important de noter qu'Ina Césaire s'inscrit dans la même mouvance que celle de sa mère, qui consiste à bousculer les regards ethnographique et ethnocentrique de Lafcadio Hearn. Ainsi, par une stratégie esthétique subtile, les tactiques d'agentivité que donne sa mère aux femmes du peuple et aux paysannes dans ses textes, sont tissées dans la prise de parole péremptoire et sarcastique de Cyrilia. Ina Césaire associe aussi l'énergie créatrice de sa mère à son talent de conteuse, et valorise la rhétorique du *milan*³⁴ pour mettre en scène un échange de paroles au sein duquel la position hégémonique de l'observateur-questionneur étranger est annulée par l'observée. C'est en devenant à son tour observatrice et questionneuse que la gouvernante Cyrilia rééquilibre l'échange avec Hearn et articule une pleine agentivité en gommant la perspective du voyageur Hearn, et en bousculant la vision masculiniste de la créolisation et de la créolité.

Dans *La Nef*, ce sont les espaces du bateau et d'une mer maléfiques qui déterminent la singularité de cette pièce campée dans le vodou et le grotesque de la fête. Michèle Césaire choisit de décentrer et de « déseuropéaniser » (M. Césaire, 1992 : 6) le thème de la

33. Il serait trop facile de conclure qu'Ina, elle aussi, réduit sa mère au silence en incluant le poème de son père, « Statue de Lafcadio Hearn », à la fin de *Moi Cyrilia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, et en ne signalant pas que sa mère a elle aussi participé théâtralement à une réflexion sur le voyage de Lafcadio Hearn en Martinique de 1887 à 1889. Le rapport d'Aimé, Ina et Suzanne Césaire avec l'œuvre de Hearn est une riche dynamique palimpsestique. Comme le dit fort justement Valérie Loichot, « [they] in their own way honored, ingested, or played with Lafcadio Hearn [ils ont chacun à leur façon honoré, avalé, ou jonglé avec Lafcadio Hearn] » (Loichot, 2012 : 15).

34. Le *milan* est le terme en Martinique par lequel on désigne cette activité de bavardage, de commérage et de médisance entre amies. On aime à croire que seules les femmes s'adonnent à cette activité.

nef des fous pour lui donner une dimension historique caribéenne, celle de la traite négrière. Pour donner une visualité dramaturgique à l'empreinte violente de l'ontologie transocéanique dans l'imaginaire des Caribéens, elle pénètre dans la résurgence de la blessure originelle de la traversée forcée dans l'univers déshumanisant de la cale du bateau négrier. En retraçant les séquelles de « la rupture violente entre l'homme et sa terre et son ancienne liberté » (*ibid.* : 5), elle décrypte ainsi la crainte superstitieuse, dans l'imaginaire caribéen, de la mer hostile si peu représentée dans la tradition orale antillaise.

Le regard visionnaire syncrétique mère-fille de la photographie tricéphale que j'ai analysée à partir de la perspective mythologique grecque Hécate-Artémis-Séléné se concrétise dans toute sa plénitude lorsque je considère le vrai dialogue dramaturgique Suzanne-Ina-Michèle qui est à l'œuvre entre mère et filles. Les écrits des filles restent en effet en profonde synergie avec l'œuvre de la mère dans la mesure où ils s'enrichissent à la jonction de l'oral et de l'écrit, bousculent la hiérarchie occidentale de l'archive pour donner naissance à des espaces hybrides de performances où se construisent des épistémologies mémorielles, et où les corps caribéens deviennent archives. Ina et Michèle Césaire proposent ainsi des esthétiques alternatives, et prennent en charge et mettent en scène les problématiques qui constituent la trame de la pensée de leur mère. Cette pensée de Suzanne Césaire s'articule selon les axes de réflexions suivants : disséquer « l'inquiétude ancestrale » caribéenne et la matrice socio-anthropologique de « l'homme plante » martiniquais, articuler un cannibalisme littéraire salvateur pour rompre l'habitus réducteur du doudouisme idyllique, examiner les « possibilités insoupçonnées d'un art nouveau et d'une poésie de l'étrange et du merveilleux », exprimer littérairement « l'être antillais » dans sa souffrance et ses sensibilités, mesurer « l'aventure mécanique » d'une jeunesse ouvrière antillaise en quête de modernité, construire une poétique lucide du paysage terrestre et maritime caribéen, sonder la conscience historique de la danse *bèlè* et diffuser les « effluves » transocéaniques dans tout art-performance à venir.

Suzanne Césaire dans *L'Éthiopie Martinique* de Marcel Bourgade

Sur cette rare photographie, son visage est émacié et vieilli, les traits sont fatigués et, malgré le net contraste avec l'éclat des regards dans les photographies analysées auparavant, ce regard lointain, mélancolique, dévoile une rare intensité. Elle est placée au début de l'essai de Marcel Bourgade *L'Éthiopie Martinique* et accompagnée de la mention « Suzanne Césaire en 1963 (trois ans avant son décès) ». Elle est précédée d'une autre photographie prise en France alors qu'elle est étudiante. On la voit poser, le regard radieux et souriant³⁵. En dessous de cette photographie, Marcel Bourgade écrit :

« Suzi, étudiante en France, loin de son pays.

Hommage à Suzanne ROUSSI

pour ses précieux conseils donnés à ma mère,

sa petite-cousine germaine qu'elle a guidée dans l'école de la vie. »

Il faut rappeler que la photographie prise trois ans avant son décès n'a été présentée que dans cet ouvrage de Bourgade. Ainsi, deux tranches de sa vie sont captées par Bourgade qui, dans sa dédicace en créole martiniquais et en français, inscrit Suzanne Césaire aux côtés de deux chantres de la musique et de la peinture martiniquaises.

« An gloryé ba sa ki lévé gawoulé ba Libété,

ba moun ka mété nou djòk atè Matnik,

Ba Sizan ROUSSI mayé épi Aimé CÉSAIRE,

ba Ejenn MONA,

ba Khokho RENÉ CORAIL

À la gloire et la mémoire des combattants de la Liberté,

à ceux et celles qui fortifient

35. Cette photographie apparaît également dans le documentaire d'Arlette Pacquit.

Fig. 10: Suzanne Roussi
à Paris, extrait de *L'Éthiopie
Martinique*.
© Marcel Bourgade



Fig. 11. Suzanne Césaire
en 1963 (trois ans avant
son décès) [tel est le texte qui
figure sous cette photographie
dans l'ouvrage de Bourgade].
© Marcel Bourgade



notre conscience martiniquaise,
à Suzanne ROUSSI épouse d'Aimé CÉSAIRE,
à Eugène MONA³⁶,
à Khokho RENÉ CORAIL³⁷ » (Bourgade, 1999 : 3).

Bourgade choisit ces deux photographies pour encadrer son univers réflexif par lequel il va non seulement rendre hommage à une communauté d'intellectuels et d'artistes martiniquais dont Suzanne Césaire fait partie, mais aussi très précisément puiser dans ses propositions anthropologiques sur le caractère « typiquement éthiopien du Martiniquais » (« Malaise d'une civilisation ») les fondements d'hypothèses et d'analyses anthropologiques et écopolitiques. La rhétorique de l'essai de Bourgade est aussi imprégnée d'une idéologie écologique et souveraine, et c'est en tant que militant de l'Assaupamar (Association pour la sauvegarde du patrimoine martiniquais) et du Modemas (Mouvement des démocrates et des écologistes pour une Martinique souveraine) et maintenant président du CD2S (Centre caribéen du développement durable et solidaire) qu'il décrypte « l'identité du peuple martiniquais ».

Son essai constitue sans doute la première étude qui analyse des phénomènes socio-anthropologiques, linguistiques, écologiques et culturels martiniquais à partir d'une perspective exclusivement ancrée dans la pensée de Suzanne Césaire. En effet dans son avant-propos, Bourgade observe qu'il est opportun de baser ses analyses sur la pensée de Suzanne Roussi car ses « approches qui qualifient l'identité du peuple martiniquais sont profondes » (Bourgade, 1999 : 17). Il cite à cet effet « Malaise d'une civilisation » de Suzanne Césaire : « Le Martiniquais est typiquement éthiopien, c'est un homme-plante qui se trouve en échec dans le monde. » Il ajoute qu'elle « aborde la présence africaine,

36. Célèbre chanteur et flûtiste martiniquais (1943-1991), fer de lance d'une autre matrice musicale issue des mornes, d'une philosophie éco-militante et d'un éveil de conscience pour une souveraineté martiniquaise.

37. Célèbre plasticien martiniquais (1932-1998) dont les expressions avant-gardistes du paysage, de la culture et de l'identité martiniquais ont sensiblement marqué l'univers de la peinture en Martinique.

le référent substantiel et majoritaire mélando-martiniquais en des termes très évocateurs » et qu'il « cherche à préciser sans être linguiste, la justesse de l'analyse de Madame Césaire en exposant des faits linguistiques à partir de la langue dite Kréyol parlée en Martinique explorée au travers de langues africaines vivantes et anciennes » (*ibid.*). Les photographies de Mona et René-Corail à qui son livre est aussi dédié ne figurent pas dans l'ouvrage de Bourgade ; seules celles de Suzanne Césaire sont nécessaires pour marquer et accompagner le projet théorique de Bourgade. Par-delà le fait que la pensée de Suzanne Césaire constitue la matrice de son angle théorique, il y a dans la reproduction des deux photographies d'elle, reflétant des moments charnières – jeunesse, gaieté et épanouissement intellectuel, d'un côté, et tristesse, peur et maladie, de l'autre – une charge émotive. Le sens obtus nous dit Barthes « porte une certaine émotion [...] qui désigne ce qu'on aime, ce qu'on veut défendre, c'est une émotion-valeur, une évaluation » (Barthes, 1982 : 51). Dans la tactique de Bourgade, on n'est pas dans l'optique de l'hommage-clin d'œil de Daniel Maximin, de l'épiphanie camouflée de Palcy ou de Scharfman. On n'est pas non plus dans celle de l'adaptation sur-réaliste de la photographie Suzanne-Ina-Michèle Césaire dans l'anthologie-musée de Georgiana Colvile. En effet, « l'émotion-valeur³⁸ » de Bourgade est disséminée dans son ouvrage par l'utilisation des deux photographies, par le texte qu'il choisit d'inscrire sous les photos, et son utilisation du surnom « Suzy » pour faire référence aux propos de Suzanne Césaire, qui est à la fois sa cousine germaine et l'intellectuelle dont la pensée irrigue ses propositions théoriques sur l'Éthiopie-Martinique. Par les deux regards qu'il soumet à notre intellection et notre évaluation (dans le sens de Barthes), il nous invite à nous investir dans la performance de la quête du troisième sens qu'il a lui-même performée auparavant dans son choix des photos les plus pertinentes, selon lui, pour circonscrire le parcours intellectuel de Suzanne Césaire. Par la pose frontale, Suzanne Césaire regarde l'objectif, ne nous

38. Monique William me dit que lorsque son fils Marcel Bourgade a apporté son livre à Aimé Césaire, ce dernier a embrassé les photographies de Suzanne Césaire.

voit pas mais, comme le propose Barthes, «retient vers le dedans» (Barthes, 1980 : 175) sa gaieté, son insouciance, sa peur, sa maladie. Ce sont deux regards qui par leur insistance et leur durée «traversent le Temps» (*ibid.*) et nous laissent nous spectateurs de ces photographies avec ce que Barthes qualifie d'«énigme fascinante et funèbre» (Barthes, 1990 : 77) puisqu'il y a absence de contact avec le moment durant lequel une photographie est prise, et parce qu'elle est le témoin de ce qui n'est plus.

À la fin de ce chapitre on doit se demander ce que révèlent globalement ces interventions, ces performances sur les photographies analysées. À partir du regard intense, interrogateur et clairvoyant de la photographie sépia de *Tropiques*, du montage d'une perspective fusionnelle des vêtements de Suzanne Césaire et d'André Breton exposée par le mouvement elliptique de la caméra de Palcy et le découpage de Scharfman, de la manipulation triangulaire (Suzanne-Aimé-Breton) de la photographie de Port-au-Prince, de l'adaptation surréaliste de la photographie Suzanne-Ina-Michèle Césaire, je propose qu'il y a dans le traitement des photographies de Suzanne Césaire, d'une part l'habitus surréaliste scopophilique de Breton et la constance d'une altérité et d'une exogénéité stéréotypées, et, d'autre part, une tension entre l'objectif recherché par Maximin, Palcy et Scharfman, celui de rétablir une vérité et réparer l'injustice du silence, et la méthode utilisée pour ce faire. Palcy, Scharfman et Maximin, acteurs d'un autre discours sur Suzanne Césaire, se démarquent de la position discursive de Breton, utilisent un matériau photographique, le seul dont ils disposent, pour construire leur démythification de Suzanne. Mais, tout en voulant combattre l'exotisme et l'oubli dans lesquels elle est enfermée, on perçoit une insistance à ne vouloir cerner l'énigme-Suzanne qu'à travers sa beauté. C'est là où la notion d'épiphanie camouflée est significative.

Maximin, Palcy et Scharfman se basent sur un document probant, la photographie, mais que fait la photographie dans la conscience et le *punctum* des spectateurs et des lecteurs ? Dans leur désir de démythifier, n'y aurait-il pas ravivage du mythe, par la construction d'une certaine *fiction* ? Que devient vraiment la Suzanne exotisée en 1941 par Breton, sur la première de

couverture de *Soufrières* de Maximin ? Il la veut certes gardienne et protectrice d'une histoire littéraire à disséminer. Que fait alors le spectateur de ce traitement de l'image, dans l'affect qui sous-tend la démarche de Maximin ? Le traitement du silence et de l'énigme autour de Suzanne par la caméra elliptique de Palcy et par la reconstruction historico-littéraire de Scharfman est-il à comprendre sous l'angle d'une *fiction* ? Lorsque trop de vides restent encore à combler sur le parcours intellectuel de Suzanne Césaire, lorsque trop de silences ont pesé sur les consciences, la fiction peut-elle être le seul recours ?

Toutefois la performance de récupération et de reproduction de photos par Colville et Bourgade est révélatrice. Ce sont les intentions et les interventions du ou de la photographe pour la photographie Suzanne-Ina-Michèle et les connotations qu'elles déclenchent qui vont inspirer Colville. Elle soumet à l'intellection des lecteurs une photo qui m'inspire à mon tour dans ma lecture de la transmission mère-fille, transmission qui prend une tout autre dimension avec le geste de Bourgade dont l'unique objectif est de faire entendre la singularité de la voix anthropologique de Suzanne Césaire.

Ce chapitre-ci m'a permis de problématiser la construction de Suzanne Césaire en tant que fiction et en tant qu'archive, et ce à partir des quelques rares supports visuels qui existent encore d'elle. Reconfigurées par des jeux énigmatiques, dupliquées, manipulées, mythifiées, magnifiées, ces rares photographies d'elle s'inscrivent moins dans un néo-exotisme ou néo-orientalisme comme je l'ai dit ailleurs (Curtius, 2016) mais plutôt dans ce que j'appelle le paradoxe d'une épiphanie camouflée. L'objectif principal des performances autour de la photographie de Suzanne Césaire est de capter la force de sa pensée dans une intensité temporelle et de brouiller la vision évanescence dans laquelle elle est enfermée. Néanmoins, hormis sa propre photographie qu'elle fait envoyer par Aimé Césaire à Breton de Port-au-Prince, et à l'exception des tactiques de Colville et de Bourgade, les manipulations photographiques, les agencements cinématographiques et textuels l'enferment dans un univers encore changeant parce qu'encore à découvrir.

Considérant que la reconnaissance du *studium* signifie rencontrer les intentions des photographes, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, les comprendre et les discuter en soi-même, Barthes a vu ce *studium* comme une sorte d'éducation qui permet au *spectator* de retrouver l'*operator* et de lire dans la photographie les mythes du photographe (Barthes, 1980 : 50-51). Barthes ne choisit pas de creuser cette question de la performance dans l'acte de la photographie, de la performance du photographe et du rapport *operator/spectator* qui est à l'œuvre dans le *studium*. Il préfère ainsi reléguer le *studium* à un champ qui ne suscite « ni jouissance, ni douleur » et qui ne « mobilise qu'un désir nonchalant » (*ibid.*). Toutefois, contrairement à Barthes, c'est justement cette pluralité de performances autour des photographies de Suzanne Césaire que je trouve capitale et qu'il est important de creuser pour examiner la complexité de la ressouvenance. Le temps de ces photographies est certes trop lointain pour permettre d'analyser avec assurance les intentions et interventions des photographes, mais l'objectif même de la ressouvenance, les pratiques qu'elle génère, les reproductions de la photo que Suzanne Césaire a elle-même fait envoyer à Breton d'Haïti en échange d'une lettre, sont autant de performances, autant d'écosystèmes polysémiques de comportements qui doivent stimuler l'intellection.

Le chapitre qui suit ne prend plus appui sur la photographie et le cinéma. C'est la poésie qui fournit un cadre révélateur pour observer comment procèdent André Breton, Michel Leiris et René Étiemble pour tracer une perspective avisée qu'ils croient non exotique de Suzanne Césaire. Analysant la façon dont les surréalistes, notamment Breton et Masson, ont parlé de la Caraïbe, Mireille Rosello observe dans son article « *Martinique charmeuse de serpents* : "Changer la vue" sous les Tropiques », que le surréalisme « éprouve de réelles difficultés à parler de l'autre, de l'ailleurs, autrement que grâce à des codes littéraires alors dominants (le "doudouisme", l'exotisme et l'orientalisme) » (Rosello, 1996 : 64). C'est à partir de deux de ces trois habitus littéraires, le doudouisme et l'exotisme, que ce chapitre examinera

les perspectives de Leiris, Breton, Masson³⁹ et Étiemble. En revanche, l'écrivain guadeloupéen Ernest Pépin et le géographe et poète québécois Jean Morisset célèbrent Suzanne Césaire. Tandis que Pépin articule son hommage poétique sous l'angle de sa compréhension et de son intuition de l'époque de *Tropiques*, et de ce que cette revue et ses fondateurs et collaborateurs représentent pour lui et dans l'histoire intellectuelle antillaise, Jean Morisset crée un patchwork où des extraits des articles « Malaise d'une civilisation » et « Le grand camouflage » sont enchevêtrés aux propres réflexions poétiques de Morisset. Enfin, c'est par la parole féministe et poétique d'Ina Césaire que je choisis de clore mon exploration de cet hommage poétique masculin à Suzanne Césaire.

39. Masson ne fait pas directement référence à Suzanne Césaire dans son texte et son dessin que j'analyse dans le chapitre suivant. C'est plutôt son optique sur l'exotisme en général qui retiendra mon attention.

Dissonances et consonances poétiques autour de Suzanne Césaire :

**Michel Leiris, André Breton, René Étiemble,
Ernest Pépin, Jean Morisset et Ina Césaire**

« Mme Césaire, qui a la couleur de l'or et se situe
aux confins les plus extrêmes de la finesse et de la sauvagerie ;
on a plaisir à être devant elle, comme devant un merveilleux
paysage qui serait intelligent » (Michel Leiris, 1946).

« Les réunions sur la terrasse de [la] maison qu'achevait d'enchanter
la présence de Suzanne Césaire, belle comme la flamme du punch »
(André Breton, 1943).

« Ce "quelque chose de barbare", [...] vous l'avez en vous ;
ce feu qui parfois incendie le vert de vos prunelles, illumine vos
orbites, resplendit sur votre visage
La beauté sera barbare, oui :
née de la barbarie ; mais formée par des lois.
Barbare de nature, mais barbare civilisée » (René Étiemble, 1981).

« Femme bourdonnante
Lustrale d'aimer l'inaispaisable
Qui dira
Ta trace
Ta griffe
La haute balise des balisiers que l'on sculpte »
(Ernest Pépin, 2011).

« Suzanne Césaire ou la belle lame verte de la Caraïbe
 L'homme plante. Plante piétinée mais vivace, morte mais
 renaissante, libre silencieuse et fière »
 (Jean Morisset, 1990).

« Ma mère militante avide de liberté, sensible à toutes les douleurs
 des opprimés, rebelle à toutes les injustices,
 éprise de littérature et férue d'histoire, [...]
 Ma mère active féministe avant la lettre,
 attentive à chaque progrès de la libération des femmes.
 Ma mère qui croyait plus aux luttes qu'aux larmes » (Ina Césaire, 2009).

Il m'est difficile d'identifier d'autres intellectuelles caribéennes qui aient été autant l'objet, en poésie, d'une crise de la représentation¹. La notion de crise est importante car comme on le verra dans le cas des écrivains français dont les textes sont ici analysés, la personne de Suzanne Césaire intrigue et les paradigmes associés à la beauté féminine autochtone et au paysage tropical, et par lesquels elle est catégorisée et mise au silence, s'entrechoquent constamment pour révéler ce que j'appelle un malentendu exotique et dévoiler un imbroglio esthétique chez Breton, Masson, Leiris et Étiemble. C'est la proximité intellectuelle avec Suzanne Césaire qui cause cette crise esthétique. Elle écrit et publie dans *Tropiques* et articule la charpente théorique du projet esthétique et idéologique de la revue. C'est aussi la présence d'Aimé Césaire, sommité politique et littéraire, qui exacerbe cette crise de la représentation de son épouse par d'autres écrivains. De surcroît, elle est

1. Le cas de Mayotte Capécia est bien différent de celui de Suzanne Césaire, et risquer une comparaison entre elles serait très problématique. Lucette Cérans-Combette publie sous le pseudonyme de Mayotte Capécia des romans, dont *Je suis martiniquaise*, qu'elle n'a pas écrits. Comme le remarquent Christiane Makward (1999) et James Arnold (2002, 2003), l'illettrisme de Capécia, le doudouisme exacerbé en contexte de propagande coloniale, l'attente folklorique de la part du milieu éditorial parisien, duperie, emprunts, supercherie littéraire et débrouillardise sont à l'œuvre dans la publication de ses romans.

belle et, à l'époque de *Tropiques*, on est en pleine effervescence doudouiste.

Ce chapitre est donc une exploration des dissonances et consonances poétiques autour de Suzanne Césaire et autour de la féminisation, de l'idyllisme et de la subjugation poétique du paysage antillais, autrement connu sous le nom de littérature doudou, qu'elle va elle-même rejeter avec virulence en réclamant dans son programme esthétique et théorique que la « poésie martiniquaise » s'émancipe et soit « cannibale ». À travers le doudouisme, le regard de poètes métropolitains de la fin du XIX^e siècle, relayé par celui des premiers écrivains antillais de la même époque, est façonné par une idéologie exotique où érotisme, sensualité, paternalisme, douceur et mystère du paysage fixent le rapport et la différence entre colonie et métropole, entre hommes blancs, négresses, capresses, chabines ou mulâtresses martiniquaises, ou encore entre symétrie de la nature européenne et fulgurance et foisonnement du paysage tropical. Ce chapitre observe comment cet habitus esthétique colonial du doudouisme a précisément servi à planter Suzanne Césaire dans un paysage tropical colonial féminisé, sexualisé et idéalisé. Les principaux attributs du discours patriarcal colonial tels que la beauté sauvage et enivrante de la native des îles, les fantasmes sexuels, l'énigme et le danger que génère l'idée même de l'altérité raciale sont présents pour renforcer, paradoxalement, le silence et l'oubli dont est victime Suzanne Césaire à travers ce regard doudouisant. Cependant, elle n'est pas une autochtone doudou silencieuse, mais une intellectuelle, cofondatrice et collaboratrice d'une revue, et qui affiche son anticolonialisme « avec véhémence », comme me le dit René Depestre², et ce de manière beaucoup plus prononcée qu'Aimé Césaire. Elle était, poursuit Depestre, « aussi importante que Ménil, Maugée et les autres collaborateurs de la revue et était parmi les premières femmes de cette génération à s'affirmer. Elle était intelligente, vive, moi je pensais qu'elle allait écrire tôt ou tard ». En ce sens, elle dérange donc tous les schémas d'exotisme

2. Entrevue téléphonique entre Paris, où je me trouvais, et Lézignan-Corbières, où se trouvait René Depestre, en septembre 2008.

sexuel instillés dans les discours de propagande coloniale que Breton, Masson, Leiris et Étiemble dénoncent, mais qui ont tout de même abreuvé au moins leur inconscient.

Ainsi *Martinique charmeuse de serpents* de Breton et Masson qui transtextualisent³ d'autres poèmes et textes de Baudelaire et Lafcadio Hearn, *Journal 1922-1989* et *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe* de Leiris, des cartes postales ainsi que « Sur deux fleurs de balisier » dans *Trois femmes de race* d'Étiemble vont servir à articuler le premier mouvement de ce chapitre. Contrairement aux textes de Leiris et de Breton où Suzanne Césaire est nommée, ce n'est pas le cas dans « Sur deux fleurs de balisier » d'Étiemble, qui est en fait un essai-dialogue fictif entre Étiemble et une femme. Toutefois, ce sont les propres révélations d'Étiemble gardées secrètement dans un coffre sur l'identité de Suzanne Césaire dans ce texte qui en rendent l'analyse fort significative.

En revanche d'autres productions poétiques reconfigurées selon d'autres paramètres que la subjugation et l'idéalisation du paysage antillais articulent un contre-doudouisme pour sortir Suzanne Césaire de cette impasse du silence. Ainsi, le deuxième mouvement de ce chapitre sera marqué par le contre-doudouisme poétique d'Ernest Pépin, de Jean Morisset et d'Ina Césaire.

Suzanne Césaire, le « merveilleux paysage qui serait intelligent » de Leiris

En dehors de la brève correspondance de Suzanne Césaire avec les Leiris, il faut signaler que c'est aussi à travers *Journal* et *Contacts de civilisations* que la parole de Suzanne Césaire, en dehors de ses

3. Comme le propose Genette dans *Palimpsestes*, la transtextualité ou transcendance textuelle du texte est tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes (1982 : 7). Dans le contexte des textes que j'analyse ici, on est effectivement en présence d'un phénomène constant de circulation qui se matérialise par des mécanismes d'intertitralité, d'intertextualité, d'hypertextualité, c'est-à-dire d'allusions, d'influences, de commentaires, d'emprunts, de greffes, de transformations (*ibid.* : 8-14).

essais critiques, est portée à la connaissance du lecteur. Dans sa présentation de *Journal*, l'anthropologue Jean Jamin, exécuteur testamentaire de Leiris, indique que cet ouvrage était en quelque sorte un « *work in progress* » et qu'il ne devait être publié qu'à titre posthume (Leiris, 1992a : 21). Toujours selon Jamin, Leiris attribue la nature particulière de ce journal et son « ton pessimiste » au fait que « c'est principalement pendant [s]es périodes de dépression qu'[il] éprouve le besoin de s'épancher ainsi auprès d'un interlocuteur futur (partenaire presque imaginaire) à travers ces feuillets manuscrits d'un journal qui ne sera pas publié ni même lu de [s]on vivant ». Il précise que le journal constituera seulement, d'une manière posthume, le dernier signe qu'[il aura] adressé à ceux des [siens] qui [lui] survivront » (*ibid.* : 22). Enfin, pour Leiris ce journal contient les éléments nécessaires à la composition d'un portrait, le sien sans doute, et Jean Jamin souligne dans sa présentation que ce journal, écrit entre septembre 1922 et achevé la nuit du 29 au 30 mai 1957 au cours de laquelle Leiris tenta de se suicider, est de loin le plus dense des cahiers qui composent *Journal* (*ibid.* : 23).

Il est nécessaire de rappeler les circonstances dans lesquelles Leiris écrit dans son journal, en février 1946, cette entrée sur Suzanne Césaire citée en exergue, et les deux autres entrées de 1947 et 1949 afin de mieux baliser les analyses que je vais en faire. Sous la plume de l'ethnographe⁴ en désaccord avec le surréalisme tel que Breton l'édicteait, devenu historiographe célèbre de la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933) avec *L'Afrique fantôme* (1934), Suzanne Césaire est décrite en 1946 dans son journal par le biais de paramètres qui la figent dans un univers insondable : elle est à la fois finesse et sauvagerie, silence, enfermement et liberté, intelligence flottante et mystère, merveille du règne végétal et de l'espèce humaine, géographie indomptable et contrôlée.

Leiris, rappelons-le, est l'ami des Césaire, il héberge leur fils Francis en 1956 (Leiris, 1992a : 492), il est parrain de Michèle

4. Leiris remarque qu'au cours de la mission Dakar-Djibouti, il s'était « initié au métier d'ethnographe » ([1934] 1981 : 7).

Césaire ; il est aussi responsable d'une mission effectuée pour le compte de l'UNESCO, subventionnée par le Service universitaire des relations avec l'étranger, la Direction générale des relations culturelles et le ministère de l'Éducation nationale à l'occasion du centenaire de l'abolition de l'esclavage en 1848. Dans le cadre de cette mission, Aimé Césaire joue un rôle important puisqu'il est l'instigateur de projets culturels, dont la mission de Leiris, afin de commémorer l'abolition de l'esclavage⁵. Entre 1934, année de la première publication de *L'Afrique fantôme*, texte hybride prenant la forme d'un carnet de voyage, d'un journal intime et d'une analyse, 1946, année de la description de Suzanne Césaire dans *Journal*, et 1952⁶, fin de sa mission aux Antilles, le regard de Leiris change. Il avait espéré que son voyage en Afrique et l'observation scientifique d'univers géographiques et culturels nouveaux lui permettraient d'établir un véritable contact avec les Africains, et le guériraient de ses obsessions et de son égocentrisme (Leiris, [1934] 1981 : 7). Dans *Journal* qui est une sorte de thérapie, une manière de dialoguer avec un interlocuteur anonyme, Leiris nous révèle toute la complexité de son rapport à son objet d'étude, les Antilles. En effet, il déclare le 30 octobre 1949, donc un an après son premier voyage aux Antilles :

« Toute mon activité reste accrochée aux Antilles et, plus spécialement, à la Martinique, sorte de lieu géométrique de l'amour et de la morale : faire œuvre utile à une population pour laquelle j'ai de la sympathie. Sauf cette motivation affective, je n'ai aucune raison de m'intéresser au sort des coupeurs de cannes plutôt qu'à celui, par exemple, des dockers de Rouen » (Leiris, 1992a : 473).

5. Leiris explique qu'Aimé Césaire eut l'intention d'organiser une croisière « emmenant, tous ensemble, des Noirs et des Blancs fêtant fraternellement le centenaire de l'abolition de l'esclavage ». Toutefois la croisière n'ayant pas eu lieu, et les fêtes du centenaire ayant été escamotées, l'idée d'une mission mise en place par Césaire lui fut confiée (1992a : 14 juillet 1948, 466-467).

6. Dans le cadre de la mission qui lui est confiée, Leiris effectue un premier travail de terrain aux Antilles de juillet à novembre 1948, puis un deuxième de mars à juillet 1952.

On peut expliquer en partie cette déclaration par le fait que Leiris précise que lorsque Aimé Césaire l'intègre à cette mission en 1948, il lui suggère de prendre contact avec les autorités de l'île (préfet, président du Conseil général, députés) afin d'officialiser son voyage et d'être « dûment introduit côté Blancs », mais aussi comme le spécifie Leiris : « dans l'intérêt même de ces Nègres, avec qui je ne me livrerai à aucune manifestation de fraternité mais sur la situation desquels, au retour, je devrai dire la vérité » (Leiris, 1992a : 14 juillet 1948, 467). L'introduction de *Contacts de civilisations* abonde dans le même sens puisque Leiris y remarque qu'« il était convenu que cette étude purement sociologique ne prendrait pas la forme d'une enquête administrative et serait menée en toute objectivité, abstraction faite de considérations d'ordre politique » (Leiris, 1955 : 9).

Ainsi la vision qu'a Leiris de Suzanne Césaire dans son entrée de journal, en février 1946, est compliquée par des considérations personnelles et évasives liées à la nature pessimiste de son journal, par l'ambiguïté de sa position nouvelle d'ethnographe et d'Occidental, ambiguïté accrue par rapport à ses connaissances précises mais ethnocentriques de l'Afrique, et par une révélation que lui procure sa deuxième mission aux Antilles : « il n'y a pas d'ethnographie ni d'exotisme qui tiennent devant la gravité des questions posées, sur le plan social » (Leiris, [1934] 1981 : 13).

En effet, dans *The Predicament of Culture*, James Clifford observe qu'en 1950 Leiris était sans doute le premier ethnographe professionnel à avoir parlé du colonialisme comme un champ idéologique incontournable, « *an inescapable ideological ground* » (Clifford, 1988 : 173), et à l'avoir analysé. Cette remarque de Clifford s'inscrit dans l'évolution nette du regard de Leiris sur le colonialisme que l'on observe après *L'Afrique fantôme* et avec la publication dans *Les Temps modernes* de « L'ethnographe devant le colonialisme ». Au moment où Leiris publie cet article, il ajoute une introduction à l'édition de 1951 de *L'Afrique fantôme*, dont il convient de citer amplement l'extrait suivant car il va servir aux besoins de mon analyse de sa vision de Suzanne Césaire.

« Il me fallut un nouveau voyage en Afrique (1945) puis en 1948, un voyage aux Antilles (où j'ai fait, comme trouvaille de loin la plus précieuse, celle de l'amitié des Martiniquais qui, sous l'impulsion d'Aimé Césaire, revendiquent aujourd'hui une vie conforme à leur dignité d'hommes), il me fallut ces deux autres voyages en pays coloniaux ou semi-coloniaux – effectués, l'un, dans le cadre d'un colonialisme alors soucieux apparemment de beaucoup s'assouplir, l'autre, sous le signe de la Révolution de 1848 et de l'abolition de l'esclavage [...] pour découvrir qu'il n'y a pas d'ethnographie ni d'exotisme qui tiennent devant la gravité des questions posées, sur le plan social, par l'aménagement du monde moderne et que, si le contact entre hommes nés sous des climats très différents n'est pas un mythe, c'est dans l'exacte mesure où il peut se réaliser par le travail en commun, contre ceux qui dans la société capitaliste de notre XX^e siècle, sont les représentants de l'ancien esclavagisme » (Leiris, [1934] 1981 : 13).

Ce changement de perspective, que Leiris aborde ici sous l'angle d'une confession, est encore plus largement développé dans « L'ethnologue devant le colonialisme », où il exhorte l'ethnologue⁷ à dissiper les mythes de la facilité de vie sous les Tropiques, à ne pas se désintéresser des actes de l'administration coloniale, car ce sont des actes dans lesquels, précise-t-il, « nous avons nécessairement (en tant que citoyens et en tant que missionnés) notre part de responsabilité et dont il ne saurait suffire, si nous les désapprouvons, de nous désolidariser de manière simplement platonique » (Leiris, 1988 : 88).

« Nous, qui faisons métier de *comprendre* les sociétés colonisées auxquelles nous nous sommes attachés pour des motifs souvent

7. « L'ethnologue devant le colonialisme » est une conférence que Leiris fit le 7 mars 1950 à l'Association des travailleurs scientifiques, devant un auditoire composé d'étudiants et de chercheurs en sciences humaines. Leiris spécifie qu'il est important pour l'ethnologue, spécialiste de l'étude de sociétés colonisées mal connues de la plupart des Métropolitains, de saisir les occasions offertes pour s'exprimer ailleurs que dans des publications scientifiques, afin d'assurer aux vérités qu'il a à dire le maximum de diffusion (Leiris, 1988 : 88-89).

étrangers à la stricte curiosité scientifique, il nous revient d'être comme leurs avocats naturels vis-à-vis de la nation colonisatrice à laquelle nous appartenons : dans la mesure où il y a pour nous quelque chance d'être écoutés, nous devons être constamment en posture de défenseurs de ces sociétés et de leurs aspirations, même si de telles aspirations heurtent des intérêts donnés pour nationaux et sont objets de scandale » (*ibid.*).

Voilà donc l'ethnographe Michel Leiris qui campe Suzanne Césaire dans un décor où le mystère, le merveilleux et tout ce qui n'est pas sa « tonalité mentale coutumière » (Segalen, 1978 : 33) vont déterminer son rapport à la femme autochtone des Tropiques. Leiris est piégé par les contradictions⁸ dont il a pourtant invité l'ethnographe à se débarrasser, car ses positions de 1950 sur la dénonciation du colonialisme contrastent avec celles de 1946 et de 1949 sur ses impressions exotiques de l'Autre féminin.

Observant l'enchevêtrement entre colonialisme et exotisme par le biais du concept du Divers, Segalen conclut que « le “colonial” est exotique, mais [que] l'exotisme dépasse puissamment le colonial » (*ibid.* : 83). Ici, Segalen cherche à démontrer que le climat, la faune et la flore constituent la manifestation géographique la plus simple du Divers qui se retrouve « vulgarisé et à la portée de tous ». Segalen poursuit en affirmant que c'est ce Divers vulgarisé qui a mis en place des valeurs fausses et grâce auquel « “colonial” et “exotisme” désignèrent dans un certain rayon de la littérature des valeurs analogues » (*ibid.* : 82). En 1917, en posant comme postulat que le colonial est exotique, mais que l'exotisme dépasse le colonial, Segalen identifie la caractéristique même de l'enchevêtrement conflictuel entre plusieurs conditionnements – l'humain, le géographique, le dissemblable, le contact et le pouvoir. Je retrouve précisément dans les descriptions que fait Leiris

8. Leiris souligne que pour que les ethnographes travaillant sur les sociétés colonisées évitent de se débattre dans leurs contradictions, ils doivent travailler à leur propre libération en participant aux luttes qui sont menées dans leur propre pays, car ils sont eux aussi victimes de la domination de forces économiques. Leiris appelle finalement à une sorte de solidarité entre colonisés et non colonisés pour s'affranchir de cette oppression.

de Suzanne Césaire cette tension qu'il y a à comprendre et gérer le contact avec l'Autre féminin, Suzanne Césaire, dissemblable malgré la relation amicale qui les unit. Ce changement de perspective de Leiris n'est évident que si l'on navigue entre deux textes, l'un, conférence-article publié, l'autre, entrée de journal conservé secrètement et dévoilé aux lecteurs après la mort de Leiris. Il avait souhaité que ce journal soit source de dialogue avec un « interlocuteur futur, un partenaire presque imaginaire ». En me donnant comme objectif dans ce chapitre d'observer comment le silence opère autour de Suzanne Césaire à travers les écrits de Leiris, je m'improviser en interlocutrice critique pour décrypter les nuances de ses réflexions sur Suzanne Césaire.

On perçoit dans les remarques de Leiris à propos d'elle un certain désintéressement, une distance par rapport à ce qu'elle dit et ce qu'elle fait en 1947 et 1949.

« Hier soir, à dîner, Aimé et Suzanne Césaire. De Suzanne Césaire, noté, dans la conversation : 1) l'Afrique a des chances d'être, dans l'avenir, le pays équipé de la façon la plus moderne parce qu'il aura été le dernier à l'être (je suppose qu'elle songe ici à l'U.R.S.S., pays maintenant plus "avancé" que les autres dans la mesure même où le terrain y était plus vierge qu'ailleurs) ; 2) importance énorme que peut acquérir l'Afrique dans notre ère atomique, comme champ de matières premières (idée semblable à celle de Jacques Rabemananjara, qui conclut sa brochure *Un Malgache vous parle*, par un paragraphe sur la présence d'uranium à Madagascar, ce dont il déduit que toutes les grandes puissances devront compter avec son île) » (Leiris, 1992a : 14 juin 1947, 440).

« Suzy Césaire vient nous vendre à la maison ses journaux communistes ainsi qu'elle en a pris l'habitude quand les Maugée habitaient là. Sacrifices que le parti communiste demande à ces militants : employer, par exemple, une bonne partie de ses matinées du dimanche à vendre des journaux quand, par ailleurs, on a plusieurs enfants. De tels sacrifices ne peuvent être demandés qu'à des fanatiques et sans doute est-ce cette nécessité de *fanatiser* le parti qui explique toutes les simplifications, exagérations et falsifications auxquelles

il se livre. Il s'agit d'une religion ; et peut-elle avoir ses martyrs qui n'auraient été imbus, d'abord, d'un catéchisme sommaire ? » (*ibid.* : 6 novembre 1949, 473-474).

Il n'est pas évident que Leiris accorde du poids à l'affirmation politique du sujet-femme Suzanne Césaire et à ses positions sur l'avenir économique du continent africain et sa place dans le monde, car elles sont par deux fois ramenées aux siennes et celles de Rabemananjara. La comparaison lapidaire de Suzanne Césaire au « merveilleux paysage qui serait intelligent » a sans doute déterminé les modalités par lesquelles Leiris balise les propos qui la concernent. Ils ne peuvent exister par eux-mêmes dans leur subtilité et leur originalité, car il faut qu'ils soient réduits aux propos d'autres, lui-même Leiris, ou Rabemananjara dont la parole va cadastrer celle de Suzanne Césaire. L'acuité de l'analyse de Suzanne Césaire est alors évacuée. Pour être validé comme point de vue probant qui retienne l'attention, il faut que son propos soit expliqué (« je suppose qu'elle songe ici ») ou qu'un discours officiel doté d'une épaisseur politique (en l'occurrence la brochure *Un Malgache vous parle* de Rabemananjara) fonctionne en quelque sorte à la manière d'une note de bas de page, qui n'infirme certes pas les propos, mais leur enlève leur force de discernement ; car ce qu'elle dit est « semblable » à ce qui a déjà été dit et a par conséquent peu de poids dans l'acte de persuasion dans la conversation.

De surcroît, deux ans plus tard, cette même affirmation politique est remise en question puisque son choix de distribution de *L'Humanité* est épinglé sous la bannière du fanatisme. Selon Leiris et les institutions patriarcales, la maternité, seul champ d'action normal et convenable pour les femmes, est menacée par Suzanne Césaire qui s'approprie le communisme comme passeport de son agentivité politique. Pour Leiris, maternité et action politique dans l'espace public ne peuvent entrer en symbiose, car la nécessité absolue de la première doit primer sur l'action politique afin qu'une agentivité féminine conventionnelle et satisfaisante puisse opérer. Suzanne Césaire permet justement à cette symbiose d'exister. Elle peut être mère de cinq enfants en 1949, et aussi choisir d'aller distribuer *L'Humanité* le dimanche matin. Alors

que Suzanne, en tant que sujet-femme, reconfigure les forces idéologiques et sociales du patriarcat pour sortir de la condition d'objet conditionné par ces mêmes forces, l'opposition entre son champ d'action dans l'espace public et son champ d'action dans l'espace du foyer maternel et protecteur est nettement mise en avant dans les propos de Leiris comme une incompatibilité. Qui plus est, en tant que fanatique et martyr qui se sacrifie, sa prise de conscience politique est désignée sous l'angle de l'exaltation, et du chauvinisme sectaire de l'adepte, et elle est ainsi dépossédée de toute liberté de choix et de pensée politiques.

Gilles Roussi (fils de Louis Roussi, frère cadet de Suzanne) a vécu quelque temps avec sa tante Suzanne quand elle habitait au Petit-Clamart et il m'indique qu'elle aimait l'emmener lui et ses cousins (enfants Césaire) aux fêtes de l'Humanité organisées dans le quartier par le parti communiste régional. Il souligne que dans ces fêtes où l'ambiance était bon enfant, elle n'était pas la femme distinguée et réservée du député, et qu'elle aimait être avec les camarades communistes du quartier. Il précise par ailleurs, qu'elle a continué à distribuer *L'Humanité* le dimanche même après la démission de Césaire du PCF et sa fameuse lettre à Maurice Thorez.

Le malentendu exotique

Dans l'entrée de *Journal* de 1946, Suzanne Césaire évoque aux yeux de Leiris le plaisir du spectacle que procure une extériorité féminine noyée dans «l'étranger, l'insolite, l'inattendu, le surprenant, le mystérieux, l'amoureux, le surhumain, l'héroïque», termes par lesquels Segalen définit le Divers (Segalen, 1978 : 83). Ces termes sont aussi des oripeaux qui affaiblissent le Divers selon Segalen, dans un contexte d'exotisme colonial de pacotille destructeur qui ne sent pas le Divers et n'en reconnaît pas la beauté. Leiris, qui ne connaît pas encore les Antilles en 1946, est aux prises avec ce que Segalen appelle une «visibilité trop grosse», c'est-à-dire l'insistance par laquelle on se conforte dans l'observation et la conception imaginée de ce qui est différent

de soi. Ici Suzanne Césaire n'est pas un objet d'étude ethnographique à proprement parler, elle appartient au cercle d'amis de Leiris ; ils ont fait connaissance en février 1946. Par conséquent peut-on prétendre que c'est le rapport amical avec elle qui autorise Leiris, dans le contexte d'un journal au ton pessimiste précise-t-il, à l'emmurer dans cette grille d'invisibilité ? Non, je vois plutôt dans la métaphorisation poétique de la femme mystérieuse-paysage lointain et inatteignable un processus de glissement du littéraire à l'ethnographique, à la manière de ce qui se produit chez Leiris lorsqu'il passe en 1931 de l'exclusivement littéraire à la pratique de l'ethnographie, et qui donne naissance à *L'Afrique fantôme*. Pour que Suzanne Césaire existe à ses yeux, il faut qu'il l'associe à une géographie merveilleuse et sensuelle qu'il devine. Il ne s'inscrit pas alors dans la dynamique de distanciation qui est essentielle pour une perception accrue de la différence de l'Autre et de l'impénétrabilité des races selon Segalen.

L'approche philosophique de l'exotisme par Segalen est pertinente pour mon analyse, car sa perception des « dysharmonies du divers » et de ce que j'appelle le malentendu exotique entre l'observateur et l'observé est le prélude de l'angoisse de la pratique ethnographique que vit Leiris au cours de ses voyages africains et antillais. Après *L'Afrique fantôme* et une deuxième mission en 1945 en Côte d'Ivoire, la Suzanne Césaire de Leiris en 1946 est le réceptacle de tensions entre la nouvelle pratique ethnographique, la géographie de cette pratique, et le colonial. Toutefois, je ne propose pas que Segalen ait réussi, par le biais « de la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers » (Segalen, 1978 : 38), à réaliser une coalescence transparente entre la différence de la femme autochtone et lui. Au contraire sa perception du féminin exotique est restée énigmatique et antithétique, car pour Segalen, pour qu'il y ait pleine immersion dans le Divers, il faut condamner « le féminisme qui est une monstrueuse inversion sociale » (*ibid.* : 80) afin d'exalter la femme terre, île, nature vierge, farouche, mystique. C'est à ce titre que « la broussailleuse chevelure éparse d'une belle sauvagesse, le port splendide, les yeux et le grain de peau maori [qui] sont d'inoubliables

leçons⁹» (Segalen, [1929] 1983 : 87) nous permettent d'établir un parallèle singulier avec la Suzanne tableau-paysage de Leiris que l'on a plaisir à contempler.

Pour alimenter la réflexion, je risque un parallèle entre l'ambiguïté rhétorique de Leiris face à l'impénétrabilité raciale de « Mme Césaire, qui a la couleur de l'or » et la description qu'il fait de Michèle Lacrosil¹⁰ et dans laquelle il s'avoue l'ambiguïté de son « aventure ».

« Malgré le grand trou noir consécutif à mon voyage aux Antilles, les choses tendent à s'éclaircir, [...] malgré ce qu'eut de dérisoire mon "aventure" avec Michèle L[acrosil] (ce que je retiens de cette fille de couleur c'est qu'elle n'a existé pour moi que le temps qu'il m'a fallu pour m'apercevoir qu'elle n'avait pas d'autre titre à cette existence que le fait d'être une fille "de couleur") » (Leiris, 1992a : 16 avril 1949, 472).

D'après la rhétorique que Leiris utilise ci-dessus, cette ambiguïté semble s'articuler autour de plusieurs conditionnements en déséquilibre les uns par rapport aux autres, parce que déterminés par ce malentendu exotique, la subjectivité de Leiris, et son pouvoir, en tant qu'ethnographe, de *concevoir* l'Autre féminin colonisé à travers les leurres et les fantasmes d'une mentalité coloniale et raciale. Il est important de noter que Michèle Lacrosil et Suzanne Césaire observent justement avec acuité le problème racial par lequel elles sont cernées dans le *Journal* de Leiris. Dans deux de ses romans, en utilisant le journal comme forme narrative, Lacrosil présente des personnages féminins en proie aux traumatismes de l'aliénation raciale en Guadeloupe et en France dans les années 1950 ; sous cet angle, *Sapotille et le serin d'argile* et *Cajou* dévoilent les mécanismes insidieux par lesquels la situation coloniale en

9. Publié de manière posthume *Équipée* est le récit de voyage que Segalen effectue en Chine et au Tibet. Le passage d'où est extrait cette citation figure dans le chapitre intitulé « La femme, au lit du réel ».

10. Écrivaine guadeloupéenne et auteure de plusieurs romans, elle fut l'informatrice de Leiris lors de ses missions aux Antilles, et plus particulièrement dans la région de Capesterre où il observa les rites des Indo-Guadeloupéens à la divinité Mariémin.

Guadeloupe et une mentalité en apparence anti-raciste en France métropolitaine broient respectivement Sapotille et Cajou, dans une folie paradoxalement salvatrice. Suzanne Césaire quant à elle, dans « Malaise d'une civilisation », observe la question raciale en Martinique à partir de l'analyse de réalités sociales ancrées dans un univers anthropologique précis, l'origine typiquement éthiopienne du Martiniquais-homme-plante ; c'est ainsi qu'elle attribue la « désastreuse confusion : libération égale assimilation » dans l'esprit du Martiniquais à son incapacité et son insouciance à « dire de façon directe son inquiétude ancestrale » (S. Césaire, 1942b : 43-47). Par ailleurs, comme je l'analyse dans le dernier chapitre, sa discussion de cette inquiétude ancestrale est développée dans « Le grand camouflage » par sa déconstruction du paradigme femme-tropicalité édénique-colonie à travers son paradigme du féminin « aux quatre races et aux douzaines de sang » (S. Césaire, 1945 : 268).

On se rend à l'évidence de l'absence d'autorité discursive de la part de Suzanne Césaire dans *Journal* et *Contacts de civilisations* de Leiris. Dans *Journal*, elle n'est pas une intellectuelle à ses yeux, mais plutôt une militante fanatique qui gagnerait à remplir son rôle de mère. *Tropiques* n'est pas mentionné non plus, alors que bien que la revue ait cessé de paraître en 1945, elle est toujours, pour ceux qui la connaissent, un moment phare dans la construction d'une école de pensée aux Antilles. Il faut attendre deux voyages-missions aux Antilles et la rédaction de *Contacts de civilisations* pour obtenir de Leiris un autre regard, peut-être libéré des affects des contacts dans la pratique ethnographique. *Journal* est l'exutoire des affects de l'exotisme commandés par la situation coloniale, tandis que *Contacts de civilisations* est un espace textuel, le résultat d'une enquête ethnographique où Leiris dépasse l'affect exotique pour prendre et faire prendre conscience d'une réalité coloniale insupportable. C'est ainsi qu'on voit un Leiris déclarant en 1949 n'avoir « aucune raison de s'intéresser au sort des coupeurs de cannes plutôt qu'à celui des dockers de Rouen » et un Leiris incitant en 1950 ethnologues avisés et néophytes « faisant métier de *comprendre* les sociétés colonisées à agir comme leurs avocats naturels vis-à-vis de la nation colonisatrice ».

C'est alors par ce glissement de perspective que Suzanne devient son informatrice au cours de ses missions aux Antilles :

« M^{me} Suzanne Césaire me raconte comment, dans sa prime jeunesse à Rivière-Salée (Martinique), elle apportait à son grand-père rentrant des champs l'eau pour se laver les mains alors qu'à une jeune parente pauvre qui vivait dans la famille revenait la fonction plus humble de lui apporter ses chaussons et de lui enlever ses chaussures » (Leiris, 1955 : 34).

Dans la même veine de glissement de perspective, il faut aussi noter que Leiris est le seul à avoir signalé l'existence de la pièce *Aurore de la liberté* de Suzanne Césaire. Commentant les efforts d'éducation populaire que mettent en place les instituteurs martiniquais dans le cadre de la Fédération des œuvres laïques de la Martinique, il observe que Hector Saë, directeur d'école primaire, anime une troupe théâtrale, Scènes et Culture, « qui a monté en 1952 avec beaucoup de conscience et de goût un drame de M^{me} Suzanne Césaire très librement inspiré par la *Youma* de Lafcadio Hearn, *Aurore de la liberté* » (*ibid.* : 88), pièce que j'ai analysée dans le chapitre introductif. Il mentionne aussi que la revue *Tropiques* « constitue jusqu'à ce jour la tentative la plus intéressante émanant d'Antillais français pour créer une littérature exempte d'académisme aussi bien que d'exotisme de commande » et « qu'au premier rang des intellectuels originaires dont la pensée exerce quelque influence sur la génération moderne » figure « un groupe d'animateurs qui [...] relevaient tous des services de l'enseignement : Aimé et Suzanne Césaire, René Ménil, Aristide Maugée, tous quatre professeurs, Lucie Thésée, institutrice, Georges Gratiant, alors économiste du lycée Schœlcher » (*ibid.*).

À ce moment de ma réflexion où je passe du regard de Leiris sur Suzanne Césaire à celui de Breton, avoir observé en premier lieu le regard de Leiris en parallèle à la proposition de Segalen selon laquelle « le "colonial" est exotique, mais l'exotisme dépasse puissamment le colonial » prend tout son sens. Selon le postulat ségalénien, l'entreprise coloniale s'appuie sur un rapport à l'Autre qui est exotique dans sa dimension calculatrice, conflictuelle et

illusoire, en revanche l'exotisme, comme attitude, dépasse le colonial dans ses excès de pouvoir, pour se disséminer indéfiniment en couches complexes dans les mentalités de ceux qui sont observés et ceux qui voyagent et observent. C'est sous cet angle que l'on peut observer comment, dans les imbroglios d'un malentendu exotique, Suzanne Césaire « merveilleux paysage qui serait intelligent », fanatique communiste qui *aurait* une opinion sur l'avenir de l'Afrique, intellectuelle de *Tropiques* et informatrice de *Contacts de civilisations* chez Leiris, devient cette « flamme du punch » qui foudroie le regard de Breton, qui pourtant enjoignait, avec ses camarades surréalistes, à ne pas visiter l'Exposition coloniale de 1931. Selon eux, en tant que fabrique d'une mentalité qui fait étalage de « brigandage colonial », l'Exposition octroie « aux citoyens de la métropole la conscience de propriétaires qu'il leur faudra pour entendre sans broncher l'écho des fusillades lointaines ». Qui plus est, ils soulignent que ce nouveau « concept-escroquerie » qu'est celui de la « Grande France » sert de pilier à l'Exposition qui en tant que « carnaval de squelettes » magnifie et prolonge le discours des affiches de recrutement de l'armée coloniale : « une vie facile, des négresses à gros nénés, le sous-officier très élégant dans son complet de toile, se promène en pousse-pousse, traîné par l'homme du pays – l'aventure, l'avancement¹¹ ».

À ce point de mon analyse, on remarque comment se chevauchent les perspectives de Leiris et de Segalen dans leurs visions du féminin exotique, et dans la section qui va suivre, cette même dynamique d'enchevêtrements de regards, de rencontres, se poursuit de façon significative. Dans *Zébrage*, Leiris analyse *Martinique charmeuse de serpents* comme ce dialogue philosophique qui, comparé à *Esquisses martiniquaises* et aux autres représentations « éblouissantes » de la Martinique et de ses habitants par Lafcadio Hearn, demeure un ouvrage « où la note tragique y est, et nul, quand il l'a lu, ne saurait croire encore au mythe des îles heureuses » (1992b : 88-89). Pour Leiris « le discours comme à bâtons rompus » et les dessins d'André Masson, « tracés en toute

11. « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale » [<http://www.andrebreton.fr/work/56600100711050>].

liberté sans intention naturaliste », sont particulièrement efficaces pour exprimer les traits essentiels d'un pays. Quant au surréalisme¹², auquel Masson, son ami proche, l'introduit, il est d'abord pour Leiris une position anti-colonialiste.

« Basically, we were concerned about the situation of colonized peoples well before we were concerned about the situation of the proletariat. It seems quite likely – this is the aesthetic dimension – that exoticism played a role. We were much more inclined to be solidary with “exotic” oppressed people than with oppressed people living here » (Price et Jamin, 1988 : 159).

[Essentiellement, nous étions préoccupés par la situation des peuples colonisés bien avant que nous soyons préoccupés par celle du prolétariat. De toute évidence il semble – et c'est la dimension esthétique – que l'exotisme ait joué un rôle. Nous étions beaucoup plus enclins à être solidaires avec des peuples “exotiques” et opprimés qu'avec des gens opprimés vivant ici.]

Suzanne Césaire dans « Des épingles tremblantes » d'André Breton

Les paradigmes du « contact » et du « carrefour » (Leiris, 1992b : 67-87), particulièrement significatifs dans l'évolution de l'approche ethnographique de Leiris et de sa perception de l'exotisme en milieu colonial antillais, me sont utiles dans cette section qui analyse le regard de Breton sur Suzanne Césaire par le truchement d'un raisonnement et l'articulation d'une esthétique déterminés par la conviction de *reconnaître* des paysages pourtant *inconnus* mais que l'*imagination* du poète doit capter afin de *fuir* une « végétation européenne indigente ». Comme on le verra dans l'extrait du « Dialogue créole » entre André Masson et André Breton cité

12. Dans une entrevue que Leiris accorde à Sally Price et Jean Jamin, il explique qu'il n'a jamais vraiment rejeté le surréalisme, mais qu'il s'est plutôt rebellé contre la domination qu'exerçait Breton, tel un gourou, sur le mouvement (Price et Jamin, 1988 : 159-160).

ci-dessous, la réaction de défense contre l'éventuelle accusation d'exotisme, la revendication du statut de poète du monde dont le style doit s'inspirer de toutes les géographies, se branchent inéluctablement sur ces mêmes préoccupations chez Segalen et Leiris autour de la phénoménologie du contact avec l'Autre.

«Le dialogue créole» dans *Martinique charmée de serpents* est un exutoire à des tensions causées par un enchevêtrement de contacts occasionnés par la fuite salvatrice de Breton et Masson loin de la France de Vichy, lors de l'escale en Martinique en avril 1941 vers la destination finale de leur exil à New York. Dans «Eaux troubles», Breton raconte le contact brutal avec les affres de la traversée transatlantique sur le navire *Capitaine-Paul-Lemerle*, dont la vie à bord lui offre malaise, indignation, précarité, promiscuité, saleté, «maigre paillasse» et «pitance des moins engageantes». Elle ôte aux Juifs, intellectuels et artistes envoyés en exil forcé sur ce navire, selon Lévi-Strauss, «les aménités de la civilisation» dont ils ont jusque-là bénéficié avant cette traversée. On ajoutera le contact «indigné», toujours selon Lévi-Strauss, «d'une cargaison de boucs émissaires» et d'ennemis de la France de Vichy avec les officiers et fonctionnaires de l'amiral Robert qui exercent sur ces exilés «une agressivité sans limite»¹³. On ajoutera enfin un contact «blessant», selon Breton, avec une Martinique que le commandant du bateau lui a décrite comme «la honte de la France», un contact «follement séduisant» avec des intellectuels martiniquais dont les Césaire, et avec l'aimantation que procure la végétation «idéale et réelle» de la Martinique sur l'esprit.

Observons comment s'exprime ce contact où «l'œil» de Breton et de Masson s'est «divisé» (1948: 7).

«— On peut se demander dans quelle mesure l'indigence de la végétation européenne est responsable de la fuite de l'esprit vers une

13. Lors de l'escale en Martinique en avril 1941, ils sont internés dans l'ancienne léproserie du Lazaret, Lévi-Strauss échappe à cet internement en raison de sa connaissance du commandant qu'il avait rencontré sur un bateau avant la guerre ([1955] 1993: 27).

flore imaginaire. Ce à quoi l'on veut échapper aujourd'hui, est-ce à la perception en général ou seulement à la perception particulière de ce qui tombe sous nos sens quand nous nous retournons dans des lieux moins favorisés ? Certains, d'une manière délibérée, ont quitté l'Europe pour cette seule raison. Il est frappant de penser que Gauguin, entre autres, est passé par la Martinique et a songé à s'y fixer.

– Exotisme, dira-t-on en mauvaise part, exotisme et voilà le grand mot lâché. Mais qu'entendre par exotisme ? La terre tout entière nous appartient. Ce n'est pas une raison parce que je suis né à proximité d'un saule pleureur pour que je doive vouer mon expression à cet attachement un peu court.

– Où que nous soyons condamnés à vivre, nous ne sommes, du reste, pas totalement limités au paysage de notre fenêtre [...] Mais ici le besoin d'autre chose est tout de même moins grand qu'ailleurs, ne trouves-tu pas ? On n'a vraiment rien à ajouter à ce site pour le parfaire. [...]

– [T]u me parlais l'autre jour de *La Charmeuse de serpents*, ce tableau du Louvre si fascinant. Depuis que nous sommes ici, nous la croisons tous les jours sur notre route. Elle n'a rien perdu de son mystère et de son attirance » (*ibid.* : 19-21).

L'importance qu'ils accordent ici au débat que suscite l'exotisme et la nécessaire quête d'une autre « flore imaginaire » par les poètes ou artistes européens en raison de « l'indigence » du paysage européen doivent retenir l'attention, car c'est dans cette conversation que l'on comprend sous quelle perspective Breton va imaginer, poétiser et métaphoriser Suzanne Césaire, et à partir de quel univers Masson va dessiner les « détours du rêve » de Breton à propos de Suzanne Césaire.

En 1941, c'est à Absalon sur les hauteurs de Fort-de-France, sur la Route de la Trace, que les Césaire emmènent Breton, Masson, en escale en Martinique avant de repartir pour New York, mais aussi Wifredo Lam afin de « sentir les poumons de la végétation tropicale ». Exprimant dans « Le dialogue créole » les sentiments qu'ils éprouvent au cours de cette excursion, Breton et Masson voient l'île comme un paysage surréaliste, perçoivent

les fonds et les ravines de la topographie martiniquaise comme des gouffres, et font de l'île un laboratoire qui leur permettra de développer et préciser leurs hypothèses sur un projet esthétique surréaliste à développer dans *Martinique charmeuse de serpents*. Ce titre est évocateur dans la mesure où ils s'inspirent du tableau *La Charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau, qui s'inscrit dans cette thématique chère au peintre, celle des jungles exotiques imaginées¹⁴. Cet effet de réel qui ressort des tableaux du Douanier Rousseau est important pour eux, puisqu'il leur permet de construire un discours qu'ils veulent anti-impérialiste et anti-exotique à propos d'une réalité géographique qu'ils disent reconnaître parce qu'ils l'ont déjà découverte à travers leurs lectures, et l'ont vue au Louvre, dans le tableau *La Charmeuse de serpents*. Par ailleurs l'effet de réel du tableau est un moyen pour Breton et Masson de prouver que les aptitudes « médianimiques » (1948 : 22) qui leur sont si essentielles en tant que surréalistes, doivent guider les poètes et les peintres. Cette passerelle entre point de vue, réalité, fascination et appropriation du lieu exotique par les songes que tissent Breton et Masson avec le Douanier Rousseau, leur permet d'écrire que « [s]i Rousseau n'avait pas bougé de France, il faudrait donc admettre que sa psychologie de primitif lui a découvert des espaces primitifs entiers *conformes à la réalité* » (*ibid.* : 21).

Intertitralité et intertextualité caractérisent « Le dialogue créole » où se lit une obsession pour la justification de la description surréaliste-doudouiste de la géographie luxuriante d'Absalon ainsi que de Suzanne Césaire qui apparaît à travers les « petites Chabines rieuses, [...] les essences natives, [...] les belles chairs d'ombres prismée » dans « Pour Madame Suzanne Césaire », ou encore à travers cette « messagère muette » dans « La porteuse sans fardeau ». L'intertitralité se déploie dans le tissage qu'ils

14. Selon Yann Le Pinchon, pour peindre ses tableaux, Henri Rousseau trouvait son inspiration au Museum d'histoire naturelle, au Jardin des Plantes de Paris, sur des cartes postales ou encore dans des encyclopédies. Breton et Masson en font aussi l'objet de leur conversation sur l'exotisme : « Ici Rousseau est chez lui plus encore peut-être que là-bas. Tu sais que l'on conteste fréquemment qu'il ait vu de ses yeux l'Amérique. C'est là un problème de toute importance, à mon avis » (1948 : 20).

construisent entre le titre du tableau de Rousseau et celui de leur essai, ainsi que le poème « Le serpent qui danse », de Baudelaire, lui-même établissant des rapports dialogiques avec les sonnets « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés » et « À une dame créole ». En outre, une performativité énonciatrice mise en place ici par l'acte du dialogue, inclut au-delà de Breton, Masson, le Douanier Rousseau et Baudelaire, certes les destinataires lecteurs, mais aussi d'autres interlocuteurs, voyageurs et peintres aux prises avec la représentation du réel imaginé. C'est ainsi que *Typee* de Melville, où ce dernier montre « comment on peut s'acclimater dans un éden cannibale par le truchement des femmes, toutes un peu sorcières » (*ibid.* : 25-26), nourrit le langage lyrique de Breton et Masson. En me référant aux observations de Leo Hoek dans *La marque du titre*, je vois comment par les dimensions polyphoniques de ces titres qui font intervenir une multiplicité d'énoncés, par la performativité discursive autour des souvenirs, des intuitions et des sentiments que procurent les peintures et une sorte de bibliothèque générale de l'époque, Breton et Masson construisent un univers narratif dont la dimension intertextuelle va valider leur perception esthétique de la Martinique et des Martiniquais, et l'inscrire dans une époque et un discours artistique et littéraire.

Martinique charmeuse de serpents se compose de l'avant-dire de Breton, du texte « Antille » de Masson – que je considère comme le prélude antillais du « Femme noire » de Senghor – suivi du « Dialogue créole » entre Breton et Masson, de la partie intitulée « Des épingles tremblantes » de Breton qui comprend huit poèmes au sein desquels se trouve « Pour Madame Suzanne Césaire¹⁵ », suivi d'« Eaux troubles » où il raconte son premier contact avec la Martinique de Vichy à l'issue de la traversée transatlantique chaotique, puis « Un grand poète noir » qui relate sa rencontre avec

15. Ce poème est publié sous deux titres : « Pour Madame*** » (*Tropiques*, 1941), puis « Pour Madame Suzanne Césaire » (*Martinique charmeuse de serpents*, 1948, puis dans *Signe ascendant*, [1949] 1999). Le texte de ces trois publications est identique. Puisque *Martinique charmeuse de serpents*, et tout particulièrement la partie « Des épingles tremblantes », dans laquelle apparaît « Pour Madame Suzanne Césaire », inscrit ce poème dans un contexte littéraire et ethnoculturel particulier, je ferai référence, dans les pages qui suivent, à *Martinique charmeuse de serpents*.

la poésie d'Aimé Césaire, et enfin le poème de Breton «Ancien-nement rue de la liberté».

Hormis dans le récit-poème «Histoire de vivre¹⁶» d'Aimé Césaire, publié dans le quatrième numéro de *Tropiques* de janvier 1942, où le poète nomme Suzanne Césaire, «Sur le coi de la nuit pour Suzanne Césaire de papillons sonores», le «Pour Madame Suzanne Césaire» de Breton est le seul poème qui lui est entièrement dédié à cette époque de l'émergence de la revue *Tropiques*. Arrêtons-nous quelques instants sur le choix d'un autre titre, «Des épingles tremblantes», dans lequel le poème pour Suzanne Césaire est inséré. L'épingle comme tige métallique et parure dont la fonction est d'assembler et d'orner des objets souples, ou de fixer en toute sûreté des étoffes et tissus, renvoie aussi à des sens figurés dans les diverses locutions où le mot est employé. Elle évoque l'idée de l'extrême finesse et fragilité d'une chose, la mise en relief avec insistance d'une situation, l'attaque à la fois blessante et anodine, l'esquive habile pour éviter une situation délicate ou dangereuse (tirer son épingle du jeu). Par l'adjectif «tremblante», Breton vient, d'une part, par un effet de pléonasme, souligner le caractère délicat de l'assemblage que réalise l'épingle, donc ses poèmes, qui comme des épingles vont s'accrocher à la complexité des situations qu'il observe. D'autre part, il s'approprie l'épingle tremblante, un des bijoux en or par lequel on orne la tête calendée, c'est-à-dire la coiffe du costume traditionnel martiniquais dotée de plusieurs bouts. Selon Lyne-Rose Beuze et Lois Hayot, qui s'inspirent du travail d'Anca Bertrand, l'épingle tremblante est «formée de trois minces fils d'or, enroulés en ressort de 3 à 4 centimètres, avec au bout un petit godet soudé qui retenait une mèche de cheveux d'un être cher ou la première dent de lait d'un enfant choyé. Les deux autres ressorts se terminaient par une petite boule d'or creuse et légère qui tremblait aux mouvements de celle qui le portait» (Beuze et Hayot, 1999 : 124). Ce bijou était porté par les *das* en Martinique ou la *mabo* en Guadeloupe, c'est-à-dire les nourrices, et la dent de lait était souvent celle de l'enfant

16. Il sera analysé dans le chapitre suivant.

qu'elles avaient élevé. Enfin, l'épingle tremblante est aussi le nom d'une rue du quartier L'Entraide¹⁷ de Fort-de-France que Breton recycle dans son titre. Ainsi, pour les besoins de son expression surréaliste, le titre « Des épingles tremblantes » de Breton est un tissage polyphonique entre la charmeuse de serpents du tableau du Douanier Rousseau qu'il pense « croise[r] tous les jours sur sa route » en Martinique, la géographie péri-urbaine de l'île et l'émotion socio-ontologique de la *da* martiniquaise qui « aimantent » son esprit.

Mireille Rosello, dans une subtile analyse de *Martinique charmeuse de serpents*, s'arrête sur le dernier poème, « La carte de l'île », qui clôt « Des épingles tremblantes » et propose que nommer des lieux de Martinique (« La Jambette, Favorite, Trou-au-chat [...] Morne des Pétrifications [...] Morne Fumée ») sous forme de liste fait de ce poème un « texte troublant parce qu'il est à la fois le moins immédiatement perceptible comme un geste politique et qu'il se révèle, lorsqu'on cherche à prendre l'expérience au sérieux, porteur de toute une série de propositions poétiques » (Rosello, 1996 : 72). Rosello se demande aussi en quoi une liste de noms peut constituer une intervention dans le domaine de la représentation de l'autre, car l'émerveillement exotique est bien présent en raison de l'aspect désordonné de la liste. Elle ajoute que le poème « La carte de l'île » de Breton est en réalité « un ready-made du parcours fléché qui remplace la fascination pour les cocotiers ou les caoutchoucs toujours déjà entachés d'exotisme par des noms de lieux qui sont littéralement inouïs » (*ibid.*). Rosello conclut que *Martinique charmeuse de serpents* se lit « comme cette "Carte" qui ne permet en rien de se situer, si ce n'est dans un monde de sonorités et de résonances inconnues, qu'elle ne sert à rien sauf à jouer à un jeu surréaliste [...] et qu'elle semble suggérer que la découverte d'un pays peut obéir à une double loi apparemment contradictoire : celle du hasard et de l'intertextualité » (*ibid.* : 74-75). La cartographie pour Breton, comme l'anthropologie pour Leiris, est un genre dangereux qui selon Rosello

17. Dans ce quartier, deux autres rues (rue du Grain d'or, rue Collier choux) portent le nom des bijoux qui agrémentent le costume traditionnel.

«risque de transformer l'explorateur en conquérant», ce que je soutiens. Toutefois si, chez Leiris, Suzanne Césaire finit par être reconnue comme un des piliers intellectuels de *Tropiques*, Breton en revanche l'emmure dans un univers cartographique d'où elle ne peut émerger comme intellectuelle ayant participé à l'édification d'une histoire littéraire et, selon Leiris, à «la tentative la plus intéressante pour créer une littérature exempte d'académisme aussi bien que d'exotisme de commande». La Suzanne Césaire de Breton, telle la Jeanne Duval et les vénus noires de Baudelaire, reste ce «merveilleux paysage couleur de l'or que l'on a plaisir à regarder». Cependant en plaçant le poème «La carte de l'île» à la fin du recueil «Des épingles tremblantes», il existe dans la cartographie de Breton, par-delà le désir frénétique de connaître et de faire découvrir au lecteur la mystérieuse essence géographique de l'île à travers tous ces noms de lieux («Île du Loup-Garou, Fénélon, [...] Rivière Salée, Rivière Lézard [...] Rivière Madame»), une dynamique d'intertitralité mise en place par un effet de coda, où «carte de l'île» – géographie insolite d'un lieu – se conjugue avec «épingles tremblantes» qui évoque la géographie péri-urbaine et l'ontologie sociale de la *da* martiniquaise épinglée sur sa tête calendée. Le jeu cartographique de Breton par lequel il articule son lyrisme surréaliste ne fournit aucune piste au lecteur qui est amené à décrypter l'univers insolite qui encadre les poèmes qui composent «Des épingles tremblantes». C'est ainsi que les diverses connotations du terme «épingle» – fragilité, délicatesse, protection, danger, esquivé – que j'ai signalées plus haut font sens, puisqu'il s'agit de faire découvrir un réel que Breton croit reconnaître mais qui lui est en fait totalement étranger, parce que la «terre entière lui appartient» et parce qu'il a vu le tableau *La Charmeuse de serpents*.

Voilà donc l'univers cartographique et de carte postale dans lequel Suzanne Césaire est campée. «Pour Madame Suzanne Césaire», qui paraît pour la première fois dans le troisième numéro d'octobre 1941 de *Tropiques* sous le titre «Pour Madame***», est republié dans *Martinique charmeuse de serpents*. Selon Jacqueline Chénieux-Gendron, le manuscrit des poèmes en prose qui composent «Des épingles tremblantes» a été recopié au dos

d'une série de cartes postales représentant des paysages de la Martinique (1995: 91-95). « Pour Madame Suzanne Césaire » est copié sur une carte postale représentant des blanchisseuses faisant leur lessive à la Rivière Madame¹⁸. Il est intéressant de remarquer que selon Chénieux-Gendron, l'indice, donc le poème en prose, n'est pas la réplique exacte de l'objet représenté ; en d'autres termes, le spectacle exotique que procurent les Tropiques par le biais de l'image qui est celle de la carte postale modifie ou spécifie le poème en prose. Dans le cas de « Pour Madame Suzanne Césaire » il n'est jamais question de lavandières, mais de chabines. La scène que l'on découvre sur la carte postale en haut de laquelle est inscrite l'indication « Martinique – Fort-de-France – Les Blanchisseuses à la Rivière Madame » révèle dans un décor presque bucolique des blanchisseuses posant l'air souriant ou surpris, d'autres affairées à frapper leur lessive sur les rochers de la rivière. L'épaisse végétation en arrière-plan des blanchisseuses et des rochers couvre les flancs d'un morne qui surplombe donc cette atmosphère que Breton juge adéquate pour encadrer sa vision des Martiniquaises, dont celle de Suzanne Césaire. On ignore si Breton a vraiment vu cette scène de lessive, mais comme le souligne justement Chénieux-Gendron, « la rivière Madame, en tant que signifiant, est sous-jacente au texte de célébration de la Dame, Suzanne Césaire » (*ibid.*: 94). Une fois de plus, par le biais des polyphonies qui émanent des dynamiques d'intertitralité et d'inter-textualité mises en œuvre ici, Breton se réapproprie cette force de travail féminin antillais éreintant et le transpose dans l'univers de l'envoûtement que lui procure la beauté des paysages et des chabines, et de l'une d'elles en particulier, Suzanne Césaire. Breton nous propose une palette de générations de Martiniquaises : petites « chabines qu'essaient aux quatre coins les cloches d'une école », blanchisseuses exténuées au travail de la lessive – leur gagne-pain –, Dame-épouse d'un « grand poète noir » dont la présence enflammée

18. La Rivière Madame, à Fort-de-France, que prolonge le canal Levassor qui se jette dans la baie de Fort-de-France, a été nommée en l'honneur de l'épouse de Du Parquet, premier gouverneur de la Martinique. La Rivière Monsieur est nommée en l'honneur de ce dernier.

sait enchanter les discussions intellectuelles sur une terrasse. Le mythe de l'île heureuse que Leiris disait être évacué par la présence de la note tragique dans *Martinique* peine selon moi à jaillir de cet entrelacement de perspectives, où Breton cherche à tout dire sur sa brève escale en avril 1941, à travers Suzanne Césaire.

Le décryptage de la nature mystérieuse¹⁹ de Suzanne Césaire ne peut s'effectuer que s'il y a fusion et confusion de divers éléments – chabine, île tropicale, toponymie créole, blanchisseuses, *das*, bijoux, Rivière Madame dont le nom suggère la révérence biaisée à Suzanne Césaire – tous objets de complexité, d'interrogation, de menace, puisque Breton ignore « de quel bois se chauffent ces belles chairs d'ombre prismée ». L'utilisation du mot « prismée » pour qualifier la couleur de la peau des chabines, donc celle de Suzanne Césaire, est significative, car elle renvoie à l'autre description désormais célèbre que fait Breton d'elle dans « Un grand poète noir » où c'est le rhum de Martinique qui sert de matrice à sa métaphore (« Suzanne Césaire, belle comme la flamme du punch »). Qui plus est, René Depestre qui a connu le couple Césaire en Haïti et à Paris me décrit ainsi Suzanne Césaire en évoquant sa rencontre avec elle en Haïti, et en faisant référence à cette célèbre phrase de Breton qui tient lieu de matrice référentielle :

« Je pense le plus grand bien d'elle parce que j'étais un lecteur de *Tropiques* aussi quand j'étais un collégien. J'allais suivre les séminaires que Césaire faisait en Haïti.

Suzanne était toujours là, elle faisait des conférences aussi. Elle était très présente.

Moi, j'étais un adolescent. J'étais en admiration devant sa beauté, devant sa finesse. Elle était une femme qui avait beaucoup de race, de classe, belle d'ailleurs.

19. Dans l'introduction de son ouvrage, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Georgiana Colville souligne que les écrivains et artistes du mouvement surréaliste « transformaient les femmes en créatures merveilleuses, magiques, mécaniques ou martyres, au gré de leur désir et de leur imagination », et que « l'occultation de la femme familière produisait une créature *unheimliche*, terme antinomique exploité par Freud », c'est-à-dire « familier et incompréhensible ou étrange, donc inquiétant » (1999 : 10).

J'étais très impressionné par elle. J'étais un jeune homme, n'est-ce pas. Elle était belle. Elle avait un rire extraordinaire.

Vous vous souvenez que Breton avait dit d'elle qu'elle était belle comme la flamme d'un punch. C'était ça.

Elle avait des jambes inoubliables, parce qu'elle était grande, elle était très intéressante comme type, elle avait un côté cuivré dans sa chair, n'est-ce pas, une mulâtresse superbe²⁰. »

Dans le documentaire de Jean-François Gonzalez, *La parole d'Aimé Césaire*, « *belle comme l'oxygène naissant* », Depestre déclare : « Suzanne, elle plaisait aux hommes. Elle avait beaucoup de succès. Il y avait quelque chose de cuivré dans sa peau. Elle avait une couleur cuivrée. Elle était une très belle mulâtresse, grande mais qui assurait sa taille avec beaucoup de ferveur étudiante. » L'idée du prisme, présente dans la description de Breton et dont la propriété, en physique optique, est de fragmenter et de dévier la lumière, dialogue parfaitement avec la notion de la flamme²¹ associée au rhum, et dont la haute teneur en alcool a sans doute produit chez Breton cette sensation de déviation d'une onde lumineuse, mais aussi de chaleur se décomposant en effervescence et exaltation. Par ailleurs, le prisme est aussi un spectre, une ombre, et au sens figuré il évoque l'idée de la déformation de la réalité. Ainsi en joignant les divers sens des métaphores « chairs d'ombre prismée » et « belle comme la flamme du punch », on peut voir comment Breton situe son observation à la jonction de deux positionnements. D'une part, la couleur de la peau de la chabine est si mystérieuse, si nouvelle, tellement « plus éclatante » qu'elle rappelle un étrange mélange entre cendre blanche et braises, et déforme et défie la réalité à laquelle il est habitué. D'autre part, Breton voit la petite chabine rieuse – Suzanne Césaire – à travers le prisme de ses propres préjugés, compte tenu des diverses manœuvres esthétiques qu'il a mises en place pour l'appréhender et l'inscrire au sein d'une

20. Comme on le constate dans ces propos de Depestre, on retrouve certains aspects de mon entretien téléphonique de 2008 avec lui, dans l'entrevue qu'il accorde à Jean-François Gonzalez dans son documentaire. Par un heureux hasard, j'ai en effet interviewé Depestre la veille de sa rencontre avec Gonzalez.

21. En créole martiniquais, un ti-punch s'appelle communément *an fé* [un feu].

communauté de femmes martiniquaises de conditions sociales fort diverses, qu'il n'a sans doute pas cherché à comprendre mais auxquelles il fait référence par la carte postale des blanchisseuses et le titre « Des épingles tremblantes ».

La *da* fixant, dans son épingles tremblante à l'avant de sa tête calendée, la dent de lait ou le cheveu de l'enfant dont elle a été la nourrice ou l'une des marraines au baptême, dévoile une agentivité où se mêlent le désir d'enfantement, la quête d'une reconnaissance sociale et l'émotion que lui procure l'enfant des autres, souvent celui des employeurs fortunés. La blanchisseuse, derrière la force physique, la gaieté, le travail dans la bonne humeur, est un maillon essentiel d'une force de travail féminin exploitée mais utile pour les classes sociales aisées. Dans les deux cas, la performance est significative, car le port altier de la tête calendée de la *da* et la fierté de la blanchisseuse exposant sa robustesse au travail sont des mises en scène de soi qui camouflent une âpre réalité historique et sociale que Breton n'a pas vue.

Pour revenir à la pratique d'intertitralité et d'intertextualité de Breton, on voit qu'elle atteint son paroxysme quand on considère que le poème est disséminé sur le support de la carte postale, qui devient alors une « image rhétorique », comme le suggère Chénieux-Gendron, par laquelle Breton fabrique l'existence de destinataires réels ou fictifs. On peut aussi parler de paroxysme quand on voit que les métaphores du serpent et de la danse pour décrire la dame créole de Baudelaire viennent aiguillonner les sens du surréaliste Breton pour épingler, dans son imaginaire, Suzanne Césaire et « les porteuses sans fardeau ». En outre, puisque ce tissage entre intertitralité et intertextualité invite le lecteur – on dira plutôt le supposé destinataire de la carte postale – à lire Suzanne Césaire sous diverses perspectives, on est rapidement amené à s'inscrire dans cette mise en scène intertextuelle et à identifier d'autres titres, d'autres textes auxquels Breton ne fait pas référence, et qui de toute évidence amplifient notre champ d'analyse de la représentation de Suzanne Césaire. « Pour Madame Suzanne Césaire » et la carte postale « Martinique – Fort-de-France – Les Blanchisseuses à la Rivière Madame » sur laquelle est recopié le manuscrit du poème, ainsi que cet autre poème « Porteuse sans

fardeau» dans *Martinique charmeuse de serpents* rappellent de toute évidence «Les blanchisseuses» et «Les porteuses» de Lafcadio Hearn dans le premier livre *Martinique Sketches* [*Esquisses martiniquaises*] du volume original *Two Years in the French West Indies*, ainsi que «Le serpent qui danse», «À une dame créole», «Chevelure» et «Un hémisphère dans une chevelure» de Baudelaire.

Les blanchisseuses ne sont jamais décrites par Breton, mais servent d'ancrage exotique à une démarche beaucoup plus lyrique qu'ethnoculturelle, la description de Suzanne Césaire. Chez Lafcadio Hearn qui les observe à Saint-Pierre, elles offrent «un spectacle d'un labeur primitif» qui est vieux de «presque trois cents ans» et qui fait songer, «même ici dans cette colonie moderne aux civilisations premières». Décodant les particularités de ce métier dans une économie créole²², l'anthropologie du corps des blanchisseuses et les gestus²³ (frotter le linge, le *fesser* contre les rochers et le mettre à *lablanie* [à blanchir] au soleil) qui sont associés à leur travail, Hearn remarque qu'«il y a peu de mulâtresses au teint très clair parmi les blanchisseuses», que «la plupart sont noires, ou bien appartiennent à cette race rouge-sombre qui est peut-être encore supérieure au créole noir comme taille et comme vigueur», par conséquent qu'aucune femme au «teint clair» ne peut exercer un tel métier, que «la tâche de la blanchisseuse est plus dure que celle de toutes les autres travailleuses de la Martinique» et enfin que bien qu'elles gagnent de bons salaires elles finissent par mourir dans l'exercice de ce

22. Dans le film *Rue Cases-Nègres* d'Euzhan Palcy, on se souvient que Man Tine travaille comme blanchisseuse à Fort-de-France afin que son petit-fils puisse aller au lycée. Le film ne souligne pas clairement si elle meurt de son métier de blanchisseuse qu'elle trouve éreintant, de son travail dans les champs de canne à sucre, ou des deux.

23. Je réutilise ce terme dans le sens que lui donne Brecht où le corps au théâtre prend en charge les tensions et les conditionnements sociopolitiques, et les manifeste sur scène. En d'autres termes, le gestus est la puissance de la dialectique entre une gestuelle corporelle, une situation sociopolitique et sa traduction théâtrale pour un public. Ici nous ne sommes pas au théâtre, mais je saisis comment cette gestuelle corporelle théâtralisée entre les blanchisseuses et pour l'observateur, et répétée dans le quotidien de leur profession, incarne l'agentivité économique que ces femmes construisent pour sortir d'une marginalité socio-historique.

dur métier qui provoque la « maladie de l'eau » (1890 : 154-159). Malgré la justesse de la description de Hearn de l'agentivité de ces femmes dans une activité économique de survie, il va sans dire qu'il y a un catalogage et une différenciation pernicieux de ces femmes en fonction de leur morphologie et leur type ethnique, la négresse bête de somme supérieure à la femme au teint clair, fragile et délicate, donc plus attrayante. On assiste précisément à ce que Jacqueline Couti appelle fort justement une « taxonomie essentialiste et coloniale de couleur » (2016 : 135).

Lafcadio Hearn débute ainsi « Les porteuses », premier texte de *Martinique Sketches* par l'examen de cette mentalité de « déjà vu » :

« When you find yourself for the first time, upon some unshadowed day, in the delightful West Indian city of St. Pierre, –supposing that you own the sense of poetry, the recollections of a student,– there is apt to steal upon your fancy an impression of having seen it all before, ever so long ago, –you cannot tell where. The sensation of some happy dream you cannot wholly recall might be compared to this feeling » (Hearn, 1890 : 101).

« Lorsque vous vous trouvez pour la première fois, par un jour sans ombres, à Saint-Pierre, la délicieuse ville des Antilles, pour peu que vous ayez le sens de la poésie et des souvenirs classiques, il se glisera dans votre imagination une impression de “déjà vu” il y a très, très longtemps de cela, vous ne sauriez dire où. Cette sensation est comparable à celle d'un rêve, d'un rêve très heureux, dont vous n'avez gardé qu'un souvenir imprécis » (Logé, 1924 : 7).

Cette mentalité de l'émerveillement du voyageur déjà ressenti et inscrit dans sa mémoire est aussi présente dans le dialogue entre Breton et Masson où ils se demandent si le tableau du Douanier Rousseau « prouve qu'il a connu les tropiques ou qu'il ne les a pas connus ». C'est par cette réflexion sur le sentiment de rêve heureux et d'hallucination que procure le paysage martiniquais et dont le secret est révélé par des illusions délicieuses et des souvenirs lumineux d'autres lieux, que Hearn nous livre des esquisses ethnographiques du travail féminin créole qu'il articule à partir de son

regard d'« *artistic observer* » [artiste observateur] (Hearn, 1890 : 103). Voilà comment il décrit les porteuses créoles munies de leur *trait* ou de leur *toche* et moulées par une gestuelle et une performance langagière toutes intimement liées au port de leurs charges : *châgé moin, souplé, chè ! ; bloucoutoum ! ; déchâgé moin vite, chè, moin lasse ! ; Chien-a, pas mòdé moin, chien-anh ! Moin pa fè ou arien, chien, pou ou mòdé moin ! ; Pas mouillé moin, laplie ! Quitté moin rivé avant mouillé moin*²⁴ !

« Now, the creole porteuse or female carrier is certainly one of the most remarkable physical types in the world; and whatever artistic enthusiasm her graceful port, lithe walk, or half-savage beauty may inspire you with, you can form no idea, if a total stranger, what a really wonderful being she is... Let me tell you something about that highest type of professional female carrier, which is to the charbonnière, or coaling-girl, what the thorough bred racer is to the draught-horse [...] » (Hearn, 1890 : 104).

« Or la porteuse créole est certainement un des types physiques les plus remarquables qui soit. Et, malgré tout l'enthousiasme artistique que vous inspire son port gracieux, sa démarche souple ou sa beauté à demi barbare, si vous êtes absolument étranger au pays, vous n'arriverez jamais à vous former une idée de la créature étonnante qu'elle est véritablement. Laissez-moi vous parler du type le plus élevé de la porteuse professionnelle, qui est, comparée à la charbonnière, ce qu'est un cheval pur sang comparé à un cheval de trait [...] » (Logé, 1924 : 8).

24. J'ai gardé ici l'orthographe adoptée par Hearn.

Charge-moi, ma chère s'il te plaît / *Bloucoutoum* [ce mot est une onomatopée utilisée pour désigner le bruit d'objets qui tombent et se fracassent] / Décharge-moi vite ma chère, je suis fatiguée / Ô chien, ne me mords pas, chien ! Je ne t'ai rien fait, chien, pour que tu me mordes / Ne me mouille pas, pluie ! Laisse-moi arriver avant de me mouiller (ma traduction).

L'onomatopée *Bloucoutoum* rappelle celles qu'utilise Patrick Chamoiseau dans *Chronique des sept misères* (voir « Les cris du djob » en annexe du roman) pour dépeindre le monde masculin des *djobeurs* (équivalent masculin des porteuses) des marchés de Fort-de-France.

En revanche, chez Breton, la porteuse créole sans fardeau lui inspire ce poème :

« Comme un esprit qui reviendrait à intervalles réguliers tant leur maintien est le même et n'appartient qu'à elles et tant elles semblent portées par le même rythme, des jeunes filles de couleur passent souvent seules et chacune est la seule à qui Baudelaire semble avoir pensé tant l'idée qu'il en donne est irremplaçable :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,

Même quand elle marche on croirait qu'elle danse... » (1948 : 45).

Si chez Breton la porteuse sans fardeau est « une messagère muette, dont [...] la cheville et le col lancent plutôt qu'elles ne soutiennent la construction totémique qui dans l'invisible se confond [...] avec le rêve d'un monument aux lois de l'imprégnation », Hearn, par contre, distingue la phénoménologie de l'acte de parole des porteuses : quand elles sont en groupe, bavardages stridents ou silence quand elles sont lasses, ou alors, quand elles voyagent seules, dialogue avec elles-mêmes, avec le paysage, la pluie, le soleil ou les obstacles (un chien par exemple). Dans ce poème « Porteuse sans fardeau » où Suzanne Césaire est indirectement visée, Breton toujours fasciné par cette féminité antillaise n'hésite pas à célébrer le lyrisme baudelairien pour illustrer la beauté féminine antillaise. Le corps témoin d'une histoire et de la socialité de la porteuse chez Hearn est enveloppé chez Breton dans la marche-danse des vénus noires baudelairiennes, dont les ondulations du corps ressemblent aux mouvements des serpents dansant selon la cadence des bâtons des jongleurs, au tangage des vaisseaux (« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés », « Le serpent qui danse »). La cadence nonchalante et rythmée avec laquelle se déplace la porteuse de Breton fait de sa charge indescritiblement légère un monument qui s'unifie au corps même de la porteuse. On retrouve à nouveau une métaphore similaire dans « Le serpent qui danse » où Baudelaire idéalisant sa « chère indolente » écrit : « sous le fardeau de ta paresse, ta tête d'enfant se balance avec la mollesse d'un jeune éléphant ».

Les dernières strophes de «Porteuse sans fardeau» et de «Pour Madame Suzanne Césaire» sont comparables en ce sens que Breton y adopte la même rhétorique de l'interrogation autour de deux mystères qu'il lui est impossible d'élucider, celui de la chabine *unheimliche* et celui de la porteuse sans fardeau-cariatide issue d'une «nuit sans âge et sans poids». De surcroît, dans chaque dernière strophe de ces deux poèmes, Breton adopte un style similaire, à savoir l'absence de verbe principal (comme je l'ai déjà remarqué plus haut) et la rhétorique du questionnement à propos de l'influence qu'exerce le corps de la porteuse ou de la chabine sur sa conscience qui est imprégnée du mystère que chacune dégage. L'absence de verbe principal dans la strophe traduit bien cette absence d'équilibre, cette déstabilisation de Breton devant le mystère de ces femmes et les fantasmes sur l'altérité féminine créole qu'il développe. C'est à ce titre que «Porteuse sans fardeau» et «Pour Madame Suzanne Césaire» se rejoignent dans leur métaphorisation de Suzanne Césaire. Ici il convient de dresser un parallèle entre les positions de Breton et de Leiris à propos de la chabine et du chabin. Comme je l'ai remarqué dans le chapitre précédent, dans *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, Leiris définit la chabine et le chabin comme «des individus qui semblent présenter, au lieu d'un amalgame, une combinaison paradoxale de traits des races noire et blanche» (1955: 161). La note de bas de page qui précise cette remarque est intéressante car en synthétisant les différentes caractéristiques des chabins et chabines «parfois très beaux», mais «aussi qui frappent par leur aspect bizarre», la «méchanceté» et le «caractère impétueux des “chabines”, [...] les “chabins” réputés être “ou tout bons, ou tout mauvais”, [...] et souvent résistants et volontaires», Leiris semble vouloir à partir de «certaines idées qui ont cours sur eux», documenter scientifiquement cette nature mystérieuse qui fait l'objet du poème de Breton. L'emploi du terme «imprégnation» – le dernier mot de «Porteuse sans fardeau» –, qui renvoie aux idées de fusion, de fécondation, d'enchevêtrement, de pénétration d'une substance dans une autre matière, est révélateur, car il traduit plusieurs conditionnements. Il s'applique à l'imprégnation diffuse dans l'esprit du poète Breton de l'ethnicité mystérieuse de

l'Antillaise et des fantasmes sexuels qui en découlent, mais aussi au maintien gracieux de la porteuse, qui se caractérise par l'imprégnation, la fusion de sa cheville dans le haut de son corps dans l'acte de porter son fardeau. « Imprégnation » fait aussi référence au croquis de Masson qui illustre le poème de Breton par le biais d'une fusion et d'une confusion entre fruits, légumes et tête de la porteuse, le tout imprégnant l'invisibilité du ciel.

En effet, dans le dessin de Masson placé sur la page opposée à « Porteuse sans fardeau », les lignes de la nudité d'un corps féminin antillais sont campées dans une hybridité qui se veut harmonieuse et où fesses-seins-cou-bouche-balisier-fruits-légumes-fardeau en symbiose sur un tray²⁵ rappellent le poème « Antille » de Masson placé en ouverture de *Martinique charmeuse de serpents*. En effet, dans « Antille », il s'autorise à confondre le corps d'une femme-pays muette, nue et sensuelle à une végétation tropicale qui attise en ces termes poétiques les fantasmes sexuels d'un observateur : « La grande main caresse le sein du morne à moins que ce ne soit ta croupe Vénus d'anthracite elle irrite le crin des palmes soulève la plume des frondaisons et se glisse sous la toison amoureuse de l'énorme Sylve. [...] Au gazon de tes lèvres la langue arrachée de l'hibiscus. À la chaude campagne de ton ventre les champs de canne en couronne de saveur » (Masson, 1948 : 14). Dans le croquis de la porteuse de Masson, le tray est imaginé ; on le devine dans la forme allongée d'un fruit ou d'un légume se fondant dans la tête de la porteuse, que cette dernière retient d'un bras-branché souple. La note manuscrite qui accompagne le dessin observe : « ... et toujours au soleil la démarche des porteuses – c'est le pied de Gradiva – Oui le sol est vraiment touché – la terre est appuyée ». *Gradiva* est le titre du tableau surréaliste que Masson peint en 1939, où volcan, coquelicots rouges, ainsi que le sexe-coquillage et la grosseur excessive du pied d'une femme désarticulée, sont réinterprétés dans *Martinique charmeuse de serpents* et dans le

25. Plateau en bois utilisé autrefois pour transporter sur la tête, canne à sucre, vêtements, ou encore fruits et légumes que l'on allait vendre au marché. Le tray est aujourd'hui parfois utilisé par certaines marchandes, et est aussi réapproprié dans le mobilier de type antillais.

contexte de la représentation de la porteuse martiniquaise idéalisée par Masson. En idéalisant les lignes corporelles et la démarche de la porteuse martiniquaise, le dessin de Masson et le poème de Breton se recourent pour créer un deuxième dialogue créole qui entrelace poétiquement paysage tropical insulaire et Antillaise énigmatique, et met en scène de façon encore plus révélatrice que dans « Le Dialogue créole » le fantasme autour de l'altérité île-femme, à savoir le corps-tray-fruits-légumes surgissant du dessin de Masson et la « construction totémique qui dans l'invisible se confond [...] avec le rêve d'un monument aux lois de l'imprégnation » dans l'imaginaire poétique de Breton.

La femme majestueuse et stérile de Baudelaire dont les ondulations du corps rappellent la houle des mers et le sable des déserts, la gradiva créole nue de Masson, la messagère muette de Breton, et en structure profonde, la porteuse-cheval pur-sang de Hearn conversant avec les éléments de la nature, ainsi que la vigoureuse blanchisseuse de race rouge sombre, entrent toutes ici en dialogue par le biais de la force végétale du paysage tropical martiniquais dont Breton et Masson sont épris. Cette végétation n'est idéale que pour combler le vide de l'expression auquel ils sont confrontés. Leur cœur, disent-ils, « est au centre de l'enchevêtrement prodigieux » des lianes qui constituent « des échelles pour le rêve » surréaliste, des « arcs tendus pour les flèches de [leurs] pensées » (Breton et Masson, 1948 : 29). Ce délire végétal est palpable lorsqu'ils sont au contact de la végétation parasitaire, qui est une « lie merveilleuse » et libératrice leur permettant de concilier ce qu'ils cherchent entre le « saisissable et l'éperdu, la vie et le rêve » (*ibid.* : 34).

Suzanne Césaire ainsi intercalée dans cet habitus baudelairien²⁶, dans les gestus de la *da* [la nourrice] et de la blanchisseuse, dans les fantasmes que génèrent la chabine et la porteuse nue, muette et vulnérable, dans cette géographie féminine tropicale où des imaginaires surréalistes et des esquisses d'une ethnographie d'un féminin créole subalterne s'entrecroisent, on s'interroge sur

26. Selon Michel Collot, Baudelaire a su mieux que quiconque en France définir les enjeux de la représentation du paysage (2005 : 79).

le discours qu'elle a pu articuler face à la tropicalisation surréaliste et doudouiste de sa personne, puisqu'elle a de toute évidence lu ces textes de Breton dont certains apparaissent pour la première fois dans *Tropiques*. Le dernier chapitre se consacre à explorer les subtilités de ce discours. En outre, toujours en ce qui a trait aux répliques articulées par Suzanne Césaire, si dans le chapitre précédent j'ai identifié la photographie qu'elle envoie à Breton de Port-au-Prince, par le truchement d'Aimé Césaire, comme tactique subtile d'agentivité consistant à dévier des stratégies de séduction par le biais de la manipulation de sa propre photographie par elle-même, je vois dans sa déclaration, « la poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas » (« Misère d'une poésie ») l'articulation d'une réplique magistrale et d'une autre tactique d'agentivité. Ici, il y a chez elle un positionnement intertextuel, qui nous renvoie à celui qui s'articule chez Breton et Masson dans les textes analysés ainsi que dans *Nadja*. C'est Breton qui déclare à la fin de *Nadja* que « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » (1963 : 190) accordant ainsi à l'oisiveté, au désespoir, aux divagations, aux tourments psychologiques et excentricités de *Nadja* une grande valeur, parce qu'ils stimulent de façon positive son esthétique surréaliste ; la pensée et l'expression poétique de Breton se trouvent alors modelées par la rencontre avec *Nadja*, muse sibylline.

Auguste Viatte dans son *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*²⁷ suggère qu'il convient de lire cette reformulation par Suzanne Césaire de la désormais célèbre déclaration de Breton « sur la poésie convulsive », comme une paraphrase de Breton (Viatte, 1954 : 503). Cependant, ce n'est pas sous l'angle de la « paraphrase » que je lis cette reprise. Puisque la phrase de Suzanne Césaire n'aboutit pas à une déclaration dont le contenu est une reformulation et une interprétation explicative de l'énoncé de Breton, il ne peut y avoir paraphrase. Je parlerai plutôt de clin d'œil à Breton car le rapprochement par la reprise de la structure de la phrase de Breton remplace le terme central, « convulsive », par un terme lui-même très fort,

27. Ce commentaire de Viatte sur la pensée de Suzanne Césaire constitue l'une des rares références de l'époque à ses articles.

«cannibale», et fait glisser le terme de «beauté» vers celui de «poésie». La déclaration de Suzanne Césaire concerne également l'édification d'un projet esthétique, certes, mais on conviendra que l'emploi du mot «cannibale» comme support du projet esthétique émancipateur à venir renvoie à un vaste univers historique et anthropologique qui dépasse le cadre d'une tactique d'agentivité articulée autour de la seule personne de l'auteure Suzanne Césaire. Selon moi, réagissant aux descriptions de sa personne par le biais d'un moule exotique réducteur, le paradigme de Caliban devient alors la matrice d'un projet de revanche esthétique, où l'enchaînement comprendre-prendre-détruire que Todorov signale comme étant le paradoxe de la compréhension-qui-tue (1982 : 133) va caractériser le projet esthétique de Suzanne Césaire. Comme je le montre dans le dernier chapitre de cet ouvrage, pour Suzanne Césaire, édifier un projet esthétique pour une nouvelle poésie martiniquaise «cannibale», c'est d'abord reconfigurer les paradigmes problématiques du contact et du regard entre colonisé et colonisateur, si déterminants dans les méditations poétiques qu'articule Breton d'elle. Mais, comme je l'analyse dans le dernier chapitre, à une plus grande échelle, son projet cannibale dépasse la perspective de son discours dans «Le grand camouflage», adressé «aux poètes qui passent» et qui sont subjugués par «la beauté du paysage tropical», pour rejoindre le modèle anthropophagique d'Oswaldo de Andrade.

Reconsidérant le titre de la série «Des épingles tremblantes», l'expression idiomatique «tirer son épingle du jeu» arrête mon attention. En utilisant d'abord le titre «Pour Madame****» (*Tropiques* n° 3, octobre 1941) rappelant le sonnet «À une dame créole» de Baudelaire, puis le titre «Pour Madame Suzanne Césaire» (1948), c'est comme si Breton semblait vouloir se sortir habilement d'une situation délicate en brouillant les pistes de lecture. Sept années séparent les deux publications de ce poème. Si la revue *Tropiques* n'avait pas signalé par le biais d'astérisques apposées à côté du mot «Madame» que la personne apostrophée dans ce poème était Suzanne Césaire, le doute se serait installé dans l'esprit des lecteurs de *Tropiques*, et le poème de Breton aurait alors ressemblé à un pastiche de «À une dame créole»

de Baudelaire. La révélation de l'identité de « Madame » en note de bas de page, dans *Tropiques*, corrige l'élan créateur initial de Breton, celui de ne pas nommer l'innommable. La note, en indiquant « sous-entendu : pour Madame Suzanne Césaire », suggère que l'équivoque, la réticence, la circonspection, la prudence, la réserve ont guidé Breton dans cette ellipse du nom, et propose ainsi le nouveau titre qui sera adopté dans *Martinique charmeuse de serpents*.

Il faut ajouter que ce poème en prose est composé de trois vers, et que le dernier est une interrogation inachevée dans la mesure où le verbe principal qui aurait servi à préciser l'action de saisir le phénomène incompréhensible du dosage ethnique des chabines, donc de Suzanne Césaire, est absent. Ainsi composé sans verbe principal, ce dernier vers est un exemple parfait d'écriture automatique surréaliste où il importe de disséminer dans le vers, après s'être débarrassé des contraintes d'une logique grammaticale, des désirs profonds et la présence d'un inconscient.

« En vue de quel dosage ultime, de quel équilibre durable entre le jour et la nuit – comme on rêve de retenir la seconde exacte où, par temps très calme, le soleil en s'enfonçant dans la mer réalise le phénomène du “diamant vert” – cette recherche, au fond du creuset, de la beauté féminine ici bien plus souvent accomplie qu'ailleurs et qui ne m'est jamais apparue plus éclatante que dans un visage de cendre blanche et de braises ? » (Breton, 1948 : 41 ; Breton, 1941 : 41).

Breton reprend ici le mystère persistant des « essences natives des belles chairs d'ombre prismée » qui est annoncé en ouverture de son poème et compare l'insondable de l'ethnicité des chabines à l'impossibilité de capter le moment où la fusion entre soleil et mer s'exprime par le diamant vert. Selon moi, il s'agit moins de tirer son épingle du jeu, donc de se sortir d'une situation délicate, celle de nommer directement l'épouse du « grand poète noir ». Je vois plutôt l'ellipse²⁸ volontaire du nom de Suzanne Césaire

28. Jean-Claude Blachère souligne que le titre « avec les trois astérisques remplaçant le nom de la femme renvoie aux codes de la galanterie classique sinon

comme l'expression de cette dimension de l'insondable de l'ethnicité du féminin martiniquais qui sous-tend l'élan créateur de ce poème. Cette ellipse volontaire du nom s'harmonise également avec l'ellipse du verbe principal dans la chute finale du poème. Ne pas nommer ce sujet féminin, cette femme-nature, femme-terre, femme-fruit, femme-enfant, femme-astre, femme-insaisissable, voyante – pour emprunter la terminologie de Xavière Gauthier²⁹ –, éviter d'exprimer l'état de la complexité qu'il représente, maintenir cette complexité sous la forme d'une interrogation permanente (la question inachevée qui est articulée à la fin du poème), c'est brouiller les pistes de lecture et faire corps par le titre du poème avec l'intention créatrice – l'insondable ethnicité de la chabine. Lorsque le voile est levé sur l'objet surréaliste – Suzanne Césaire – c'est elle qui oriente et programme la lecture des « belles chairs d'ombre prismée » et impose au lecteur une grille d'analyse des divers énoncés doudouistes-érotiques du poème. Une question inévitable se pose alors : quel est le véritable titre de ce poème ?

« Sur deux fleurs de balisier » de René Étiemble

Dans le deuxième chapitre de *Trois femmes de race*³⁰ Étiemble invite le lecteur à saisir le « plaisir de l'anachronisme » afin d'apprécier son analyse de la problématique du métissage et de l'exotisme et des divers éléments qui les constituent. Ainsi, rejetant le « réalisme socialiste et le réalisme bourgeois », et reléguant sans doute la chronologie au « domaine des esprits étroits », tout comme

médiévale » (1998 : 146-159). Il se demande aussi si la note infra-paginale qui annule l'anonymat est un curieux jeu de cache-cache, une naïve marivauderie, ou une malicieuse façon de faire comprendre qu'il y a des sous-entendus (1998 : 151).

29. Dans *Surréalisme et sexualité*, Xavière Gauthier propose un glossaire fort pertinent des termes qui caractérisent les femmes selon les visions que les écrivains et artistes surréalistes se faisaient d'elles, et à partir desquelles ils construisaient leur perception de l'érotisme révolutionnaire et anti-bourgeois, de la sexualité libre, de l'inconscient, de l'ésotérisme, de la complémentarité (1971 : 71-194).

30. Chaque chapitre de cet ouvrage est articulé autour d'un personnage féminin : Dolores une nonne métisse mexicaine, une mystérieuse Martiniquaise, une énigmatique Asiatique qui revendique la propriété d'un serpent noir.

Ronnie Scharfman le revendique dans sa fiction historico-littéraire analysée dans le premier chapitre, Étiemble nous convie à plonger dans son imaginaire créatif.

Le passage en exergue ci-dessous de « Sur deux fleurs de balisier » est extrait du premier livre des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* de l'auteur grec Longus qui raconte l'histoire d'amour entre Daphnis et Chloé sur l'île de Lesbos et leur mariage. Après les actions malveillantes de Dorcon, le rival de Daphnis, Chloé et Daphnis protégés par les dieux se marient et vivent leur amour dans une nature à la douceur bucolique, qui sert d'ailleurs de moteur au récit. La genèse du roman est annoncée au lecteur dans le prologue, où Longus révèle que chassant dans une forêt à Lesbos, il découvre un tableau représentant une histoire d'amour se déroulant au sein d'une nature merveilleuse qu'il n'avait jamais vue auparavant :

« [...] fleurs n'y manquoient, arbres épais, fraîche fontaine qui nourrissoit et les arbres et les fleurs, mais la peinture, plus plaisante encore que tout le reste étoit d'un sujet amoureux et de merveilleux artifice ; [...] je regardai en si grand plaisir, et les trouvai si belles, qu'il me prit envie de les coucher par écrit. [...] [J']en composai ces quatre livres, que je dédie comme une offrande à Amour [...] espérant que le conte en sera agréable à plusieurs manières de gens, pour ce qu'il peut servir à [...] remettre en mémoire de ses amours celui qui autrefois aura été amoureux, et instruire celui qui ne l'aura encore point été » (Longus, 1926 : 13-14).

Étiemble s'inspire donc de la matrice d'un amour idyllique entre Daphnis et Chloé pour penser « Sur deux fleurs de balisier », et le rattache par ailleurs à un extrait des *Pastorales de Longus* dont la perspective narrative convient parfaitement à ses réflexions sur « des éléments qui manifestent le métissage complexe dont tous [s]es compatriotes, que cela leur plaise ou non, sont aujourd'hui le fruit » (Étiemble, 1981 : 8). Qui plus est, c'est un paysage tropical martiniquais qui sert de support à sa réflexion.

« Sur deux fleurs de balisier » est similaire en de nombreux points à *Martinique charmeuse de serpents*, dans la mesure où

est reproduite cette même dynamique du dialogue entre deux personnes se promenant dans la forêt tropicale d'Absalon, évoquant «Rousseau le douanier» qui est vu comme un «nouveau Bernardin» (de Saint-Pierre) copiant de «son mieux une nature non moins réelle, non moins objective» (*ibid.* : 65), et s'interrogeant sur la perspective qu'il convient d'adopter pour observer le «délire végétal» (Breton Masson, 1948 : 17). Par ailleurs, la similitude avec le poème «Antille» de Masson est frappante puisque la même fusion exotique entre corps féminin, fleur de balisier et sensitive est aussi visible chez Masson : «Fourrure arborescente de la terre éventrée éventail de désir élan de sève oui c'est la roue de lourde feuille dans l'air fruité. Interroge la sensitive elle répond non mais rouge au cœur de l'ombre vaginale règne la fleur charnelle du balisier, le sang s'est coagulé dans la fleur insigne. Lave spermatique il t'a nourri pétrissant le verre banal la main du feu l'irisait de mortelle nacre» (*ibid.* : 13-14). Breton et Masson avaient choisi de décrypter la notion d'exotisme en qualifiant leur dialogue de «créole», ce qui leur a permis de décréter que le spectacle de confrontation de formes, d'exaltation de contrastes, d'enchevêtrement des arbres et l'éclat des couleurs des fleurs comparable à celui «des lampes à acétylène» (*ibid.* : 29) était si saisissant et magique, qu'aucune forme d'art ne saurait le dupliquer.

Dans «Sur deux fleurs de balisier», on est aussi en présence d'un dialogue entre un homme et une femme non identifiés se promenant également dans la vallée d'Absalon.

«La faute en est aux fleurs du balisier. Nous en avons cueilli deux, dans la vallée d'Absalon, où les lianes échevelées descendent en effet caresser les collerettes brodées de la fougère arborescente. Près d'un buisson de ces arbrisseaux à feuilles de velours jaspé que les Martiniquais nomment "tapis monseigneur", nous admirions nos trouvailles. C'est ainsi que nous nous querellâmes.

"Voyez, disais-je, cette fleur : rouge, mais d'un rouge uni, sombre et discret. Déconcertante au premier regard d'un habitué des roseraies, avec tous ces godets qui s'imbriquent l'un dans l'autre, et ces formes lourdes, hiératique, mais rigoureuse, à l'analyse, découpée comme à

l'emporte-pièce, d'une logique de mathématicien, d'une économie de grigou. [...]

Point du tout, répliqua-t-elle ; je vous y prends, à vos manies. Regardez plutôt : rouge ainsi que le sang coagulé sur un bandage, sculpté comme un foie merveilleux de poisson abyssal, déconcertante vous avez dû le reconnaître, avec ces goitres ou becs de pélicans tout ivres encore de leur propres entrailles, cette fleur veut être vue par les amants du songe. Certains surréalistes l'ont senti : un jour que l'un d'eux se promenait en ces lieux, il sut voir et proclamer que réalisme et surréalisme perdaient tout leur sens aux Antilles"» (Étiemble, 1981 : 61-62).

Ainsi sont plantés le décor et le positionnement de ces deux personnes qui se « querellent » nous précise Étiemble à propos de réel, de surréel, d'irréel, de beauté, d'exotisme, de barbarie, de sauvagerie, de l'esclavage, du métissage, de la race, de l'ordre austère de la raison et de l'ordre du balisier. La conjonction entre la fleur de balisier et les yeux de l'interlocutrice d'Étiemble est omniprésente. « Mais s'il vous plaît, revenons à votre fleur de balisier, c'est-à-dire à vos yeux. [...] Aussi vrai que ces fleurs de balisier sont belles, belles comme des fleurs de balisier, et pour les mêmes raisons, pour cette violence domptée que je lis en elles et dans vos yeux, le peintre avait raison » (*ibid.* : 74, 75).

Une furtive sensualité se dégage également de l'effleurement des corps des deux interlocuteurs. Comme on le voit dans la dernière phrase de ce passage, on fait même directement référence à Breton et à sa randonnée à Absalon. Tout comme dans *Martinique charmeuse de serpents*, la souplesse des lianes et leur entrelacement aux autres plantes nourrissent l'imaginaire poétique d'Étiemble ; il y a aussi de l'émerveillement, de la confusion de la part de l'interlocuteur européen, dont les visions sur l'ordre de la beauté et sur l'art sont systématiquement déboutées de manière péremptoire par l'interlocutrice antillaise qui proclame que « l'art sera barbare ou bien ne sera pas » (*ibid.* : 71). On aura remarqué qu'Étiemble utilise ici le même style que la déclaration de Suzanne Césaire « la poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas », de même que celle de Breton « la beauté sera convulsive ou ne

sera pas ». L'interlocutrice du texte d'Étiemble déclare même : « La beauté sera malade ou ne sera pas » (*ibid.* : 83), et plus loin elle remarque encore : « La beauté sera convulsive, érotique-voilée ou ne sera pas » (*ibid.* : 85). Dans leur échange sur la notion de « barbarie » l'interlocutrice se base sur la notion de « saisissement » afin d'étayer son propos sur la barbarie. « Si férues que nous soyons de Frobenius, nous devons avouer qu'il est parfois des Blancs dignes de nous, des Blancs à qui le scientisme ou la vie des cités n'a pas ravi les dons du "saisissement" ... vous savez ce que Frobenius désigne de ce mot ? » (*ibid.* : 83).

Il est utile de remarquer ici que dans le premier article de Suzanne Césaire, qui est aussi le premier article de *Tropiques*, ainsi que dans son autre article « Malaise d'une civilisation », elle amorce une réflexion théorique sur les notions de peuple, culture et civilisation. Elle s'intéresse alors à l'objectif majeur de la recherche de Frobenius : comprendre l'origine des cultures, leurs complexités et l'émergence des civilisations sous l'influence de forces obscures et profondes qu'on ne peut appréhender par une analyse cognitive et intellectuelle du monde en raison de leurs liens profonds avec les plantes, le cosmos et les cycles des saisons. Adoptant la perspective de Frobenius sur la distinction entre la civilisation éthiopienne (le mysticisme primitif lié au cycle de la vie végétative) et la civilisation hamitique (le droit de conquérir et dominer), elle identifie, par exemple, la tradition locale martiniquaise dans les années 1940 d'enterrer le placenta dans les racines du cocotier ou du bananier, ou encore la similitude entre l'architecture de la case martiniquaise de cette époque et celle des huttes des Beni-Maï (domaine du Congo Kassai) comme des éléments du « *sentiment éthiopien* » de la vie. Elle en conclut que le Martiniquais est « typiquement éthiopien, [...] que dans les profondeurs de sa conscience il est l'homme-plante, et s'identifiant à la plante, son désir est de s'abandonner au rythme de la vie (S. Césaire, 1942b : 46).

Je reprends cet aspect important de la pensée écologique de Suzanne Césaire afin de le contraster avec la vision d'Étiemble dans « Sur deux fleurs de balisier ». Alors qu'elle développe un discours philosophique émancipateur et anti-doudouiste qui consiste

à capter dans le lien étroit qui existe entre les communautés antillaises et le milieu organique et végétal qui les entoure, les éléments d'une émancipation civilisationnelle concrète, les réflexions d'Étiemble sur la nature tropicale, la barbarie, la beauté, le métissage et les fantasmes coloniaux sur la féminité, s'embourbent en raison du poids de l'idéologie de l'exotisme qui gouverne certains éléments de langage. Prenant comme point d'appui le sens que donne Diderot à la notion de barbare, un des interlocuteurs, qui tente de distinguer entre la beauté féminine, froide, malade et convulsive, et la beauté de la fleur de balisier, observe :

« Ce "quelque chose de barbare" [...]. Ce quelque chose, vous l'avez en vous ;

ce feu qui parfois incendie le vert de vos prunelles, illumine vos orbites, resplendit sur votre visage

La beauté sera barbare, oui : née de la barbarie ; mais formée par des lois. Barbare de nature, mais barbare civilisée [...]

Et vous voici devant moi, sinon négresse blonde, du moins et parfaitement mulâtresse aux yeux d'"aryenne". Puisque vous vivez, confessez que la beauté puisse, [sic] à la fois, barbare et civilisée... [...]

Avec votre teint de chêne clair, avec vos yeux que nos néo-nazis diraient ou ne diraient pas, les immondes, d'Indo-Européenne, et l'ovale régulier de votre tête vue de face, il semble que vous soyez quelque beauté d'Europe. Mais quel second visage, de profil ! De lignes pures, certes, et savantes ; imprévisible toutefois pour qui ne vous connaît que de vis-à-vis. Courbe convexe très accusée, celle du front ; courbe concave depuis l'attache du nez jusqu'à son léger retroussis ; et, de nouveau, la puissante, la délicate convexité de vos mâchoires africaines. Toutes ces flexions, également nécessaires, pour incompatibles qu'elles devraient être, *a priori*, avec vos yeux verts et votre masque grec » (Étiemble, 1981 : 72, 73, 76, 77).

À la fin de « Sur deux fleurs de balisier » l'interlocutrice d'Étiemble évoque sa maladie et regrette de ne pas être comme une plante grasse, dont la beauté et celle de la fleur du balisier relèvent selon elle de leur hydropisie. La fleur de balisier, qui a servi de moule à

l'argumentation qui est tenue tout au long du texte, prend dans la perspective de cette interlocutrice une dimension philosophique. En effet comme on peut le lire ci-dessous, en se réclamant de l'ordre de la fleur du balisier, elle attribue la guérison de son corps malade à la conscience de la nature qu'elle doit développer et à la force vitale de la fleur de balisier à laquelle elle doit s'accrocher.

« Si nous regagnions la voiture ? Je me sens un peu lasse. Les fleurs du balisier sont fortunées. Arrachées à leur tige, elles tiennent. Tiendrais-je, moi ? Moi qui ne suis nullement plante grasse : voyez mes bras sans deltoïdes, moi dont le squelette affleure un peu partout, hostile aux arpenteurs en quête du nombre d'or : regardez mes pommettes et ces dépressions vers les tempes. [...]

Tiendrais-je aussi longtemps que la fleur du balisier ? [...]

Oui, se répondit-elle dévoilant des yeux incandescents de fièvre ou de joie, je tiendrai. Je ne saurais, n'est-ce pas, être inégale ou infidèle à l'ordre du balisier » (*ibid.* : 87, 88, 89).

Dans sa subtile analyse de l'énigme que représente Lucette Céranus-Combette dite Mayotte Capécia dans la littérature antillaise, et ce depuis le diagnostic d'« éréthisme affectif » et de « lactification » que lui inflige Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, Christiane Makward tente de décrypter les identités de l'auteur principal de *Je suis martiniquaise* et *La Nègresse blanche*. Dans cette perspective, Makward s'interroge également sur une liaison possible entre Étiemble et Capécia, et sur la possibilité que ce dernier ait été l'auteur de ces romans, ce que Makward finit par rejeter comme hypothèse. Spéculant sur l'identité de la mystérieuse interlocutrice d'Étiemble dans « Sur deux fleurs de balisier », et observant que le texte est « un badinage subtil, précieux et sans signification éthico-politique particulière », Makward conclut que le texte « reste illisible au commun des lecteurs » et n'a finalement pas de grande valeur en ce qui concerne « le dépistage du mythe de Capécia » (Makward, 1999 : 141-142).

Lorsque je consultai la lettre que Suzanne Césaire écrivit à Yassu Gaucière d'Haïti en 1944 (lettre à laquelle j'ai déjà fait référence dans l'introduction et dont des extraits sont analysés

dans le dernier chapitre), je remarquai que cette lettre est gardée dans une série de chemises de couleurs différentes qui s'emboîtent comme des matriochkas et dont les inscriptions figurant sur les premières de couverture révèlent des méthodes de conservation d'un dossier secret sur Suzanne Césaire, ainsi que des informations sur la nature d'une liaison intime qu'Étiemble dit avoir eu avec elle. En effet, il est indiqué ce qui suit :

« Chemise 1³¹ :

1944

Précieux dossier sur mon séjour et mon discours en Martinique après la défaite du [...] ³² Vichyste : Amiral Robert Césaire et moi fîmes deux discours sur de Gaulle et la France Libre. C'est au cours de cette longue escale que je reçus la visite bouleversante de Suzanne C., coéditrice de *Tropiques* et ce qui s'en suivit. »

Par ailleurs, sur la première de couverture d'une autre chemise, insérée dans la précédente, il est écrit :

« Chemise 2 :

Césaire

À joindre au dossier

secret de Suzanne Césaire

Voir au coffre précieux dossier

sur Suzanne Césaire

confidentiel

(+ photocopie de cette lettre-ci) »

31. Cette numérotation ne correspond pas à la méthode de classement de la BNF du dossier Aimé Césaire dans le fonds Étiemble. Je choisis cette numérotation afin de clarifier ma présentation des indications sur chaque chemise.

32. Ici j'utilise les points de suspension entre crochets pour indiquer l'illisibilité de certains mots dans les inscriptions portées sur les chemises 1 à 5.

« Chemise 3 :

Aimé Césaire

À joindre au dossier qui est aux coffres (ma correspondance avec Suzanne Césaire)

Comme elle m'avait juré qu'elle se tuerait si je ne voulais pas d'elle (en Martinique), et qu'elle était fort belle*, je cédai, mais incapable de "tromper" Césaire, je lui fis promettre qu'elle dirait la vérité, ce qu'elle fit. Elle en avait assez de n'être jugée bonne qu'à lui faire des enfants. Elle me rejoignit à Paris après la guerre et nous fûmes intimes de nouveau dans l'appartement dont je disposais chez les Bérard (Victor & [...]).

*Je transposai, transfigurai cette brève liaison dans "sur deux fleurs de balisier". »

« Chemise 4 :

Suzanne Césaire

"Lettre de juillet – (1945 ?) [je crois] à Y. Gaucière –

Aucune allusion à la rupture avec Césaire

[...] à ce qui est confié au dossier confidentiel – du coffre »

« Chemise 5 :

Original de la

Lettre de Suzanne

Césaire à Yassu Gaucière

(Lettre du 25 juillet 1944)

(Il y a q.q. [...] sur le goût de Y.G. pour les Indiens

– à employer sur la thèse de [...])

[Mais à garder et à joindre à mon dossier secret sur Suzanne Césaire, au coffre] »

Ces affirmations d'Étiemble sur le contexte et la nature de sa supposée liaison avec Suzanne Césaire ne m'intéressent guère d'autant plus qu'elle n'est plus là pour dire sa vérité. Je remarque toutefois qu'il se présente comme une victime du charme dangereux d'une femme des îles ébranlant aussi bien son identité

d'homme blanc que ses relations intellectuelles avec Césaire. Qui plus est, en révélant qu'elle est son interlocutrice dans « Sur deux fleurs de balisier », et que ce texte transpose et transfigure leur brève liaison, Étiemble attire l'attention sur ce passage cité en épigraphe du texte : « Je suis blanc comme le lait... il a le corps noir comme peau de loup » (Étiemble, 1981 : 29). Cette phrase est extraite d'une joute verbale entre Daphnis et Chloé. Le « je » qui parle dans cette phrase est Dorcon qui se compare et s'estime supérieur à son rival Daphnis, lorsque Chloé embrasse ce dernier et le désigne comme l'élus de son cœur. Ce choix provoque le chagrin et la honte de Dorcon qui s'enfuit dans les bois afin de vivre d'autres amours. Cette épigraphe a un double sens au regard de ces révélations d'Étiemble. Sans la connaissance du secret d'Étiemble, les lecteurs imaginent l'épigraphe et son opposition noir/blanc comme un élément faisant référence à la problématique du métissage dont Étiemble veut examiner les complexités. En revanche, munis de cette connaissance du « secret », les lecteurs sont plongés, par l'épigraphe, au cœur d'une réflexion consciente de la part d'Étiemble à propos d'un possible rapport conflictuel avec Aimé Césaire qu'il ne veut pas, dit-il, « tromper ».

Ce qui m'intéresse particulièrement dans cet enchevêtrement de chemises et de révélations secrètes est la méthode par laquelle il articule sa propre ressouvenance de Suzanne Césaire. La manière dont il l'intègre dans cet autre type de « dialogue créole », la similarité de son dialogue avec celui que Breton et Masson ont articulé, et son attribution à Suzanne Césaire d'observations perspicaces sur le surréel, la beauté, l'exotisme, la barbarie et la civilisation, et l'ordre de la plante et du balisier sont manifestes. Étiemble adopte une rhétorique du silence singulière dans les indications qui figurent sur les couvertures des chemises renfermant la lettre de Suzanne Césaire à Yassu Gauclère. Il donne alors d'une part des consignes d'archivage secret, dans un dossier consacré à Aimé Césaire, d'une lettre qui pourtant ne contient aucune information secrète et qui gagne au contraire à être analysée. D'autre part, cette rhétorique du silence lui permet de distribuer quelques révélations sur cette liaison et enfin de proposer aux lecteurs de « Sur deux fleurs de balisier » une grille de lecture leur permettant

de sortir de l'anonymat l'interlocutrice du dialogue. Par le choix des termes « dossier confidentiel », « dossier secret de Suzanne Césaire du coffre », « précieux dossier », Étiemble re-déploie les énigmes autour de Suzanne Césaire puisque les pièces constituant ces dossiers secrets ne sont que partiellement confiées à des personnes suffisamment proches de lui, et ayant accès à ce coffre dans lequel il est impératif de confiner précieusement ces pièces selon des consignes précises. Par ailleurs, respectant ces consignes du secret, la lettre à Yassu Gaucière est la seule pièce du dossier confidentiel qui est accessible à la Bibliothèque nationale de France. En rendant cette lettre accessible avec l'accord des ayants droit, et en articulant ainsi le transfert parcimonieux du secret au non-secret, du privé au public, la BNF permet de sortir quelque peu la pensée de Suzanne Césaire de l'ordre du camouflage dans lequel l'inscrit Étiemble. Cependant l'emboîtement de chemises renfermant la lettre à Gaucière, l'enfermement de cette lettre dans un dossier Aimé Césaire, de même que les notes confidentielles finissent par épaissir la dimension du secret et court-circuitent la pensée de Suzanne Césaire. Il faut remarquer que sur l'une des chemises, Étiemble ne résume pas les grandes lignes de la lettre de Suzanne, il va plutôt brièvement observer que la lettre mentionne le « goût de Gaucière pour les Indiens ». Il va aussi remarquer sur une autre chemise qu'elle ne fait pas mention d'une supposée rupture avec Aimé Césaire.

Quant au texte « Sur deux fleurs de balisier » il renforce la stratégie de camouflage, puisqu'il faut avoir lu ces révélations pour savoir que Suzanne participe à ce dialogue sur des questions importantes. On peut se demander pourquoi il était plus urgent pour Étiemble de transfigurer la liaison dans « Sur deux fleurs de balisier » plutôt que de recréer un autre type de dialogue créole où des réflexions concrètes de Suzanne Césaire, qu'il reconnaît d'ailleurs comme coéditrice de *Tropiques*, sont véritablement exposées. Dans le dialogue, il fait pourtant référence à des éléments clés de sa pensée tels que la plante, la liane, ses idées sur Frobenius et la formation des civilisations, la barbarie, le dou-douisme. Or tout cela est détourné par une sorte de marivaudage. Makward a-t-elle raison de penser que « Sur deux fleurs de

balisier» est «un badinage subtil, précieux et sans signification éthico-politique particulière»? Si Étiemble a reconnu la valeur de Suzanne Césaire comme un des piliers de *Tropiques*, et comme il semblerait qu'elle lui ait confié son regret de ne pas être considérée en tant qu'intellectuelle de *Tropiques*, mais uniquement en tant que mère et épouse, il aurait été plus judicieux de construire «Sur deux fleurs de balisier» comme un texte critique articulant de sérieuses propositions esthétiques et théoriques sur les questions essentielles qui animent le texte. Toutefois, il semble que la supposée liaison amoureuse n'ait pas permis à ce dialogue post-Martinique *charmeuse de serpents* d'exister.

Au contraire, «Sur deux fleurs de balisier» est inscrit dans ce que j'appelle un malentendu exotique. Étiemble le façonne selon une idéologie exotique où érotisme, sensualité, douceur et mystère du paysage fixent le rapport et la différence entre colonie et métropole, entre hommes blancs, capresses, chabines et mulâtresses martiniquaises, entre symétrie de la nature européenne et fulgurance et foisonnement du paysage tropical. Néanmoins, ni vraiment doudou ni intellectuelle reconnue pour avoir articulé dans les années 1940 une pensée critique de la Caraïbe à la jonction de l'anthropologie, de la philosophie, de l'art et de la littérature, Suzanne Césaire existe dans ce texte d'Étiemble sous une autre dimension de mon concept d'épiphanie camouflée. Étiemble permet à son personnage-Suzanne Césaire de phagocyter et défossiliser ce doudouisme par lequel il veut la cerner. En la construisant avec ses failles, sa maladie, sa sexualité, sa corporalité, sa modernité et son agentivité, il semble tester son propre regard doudouiste et mettre à l'épreuve son malentendu exotique. Dans ce texte, elle reste lucide et intransigeante dans sa manière de débouter les propos exotiques du personnage-Étiemble.

«Le peintre martiniquais, l'écrivain guadeloupéen peuvent impunément, et même doivent, s'adonner au réalisme, car nos feuillages, nos fleurs, nos papillons et nos oiseaux, toutes choses, ici, sont surréelles. Tenez, là, cet oiseau-mouche; de soi, le nom vaut un poème: *oiseau mouche*» (*ibid.*: 62-63).

« Juste ! Ordonné ! Comme s'il était jamais quelque justice en l'ordre ! Vous avez à la bouche que les mots de passe de nos esclavagistes. Je ne vous croyais pas du parti des békés. Nous vécûmes assez longtemps soumis pour revendiquer désormais toutes les libertés, toute la liberté ! » (*ibid.* : 70).

« Je vous vois venir : mon profil est barbarie. De face, je pourrais faire illusion et passer pour civilisée. Votre esthétique est assez insultante » (*ibid.* : 77).

Toutefois, bien qu'elle ne soit ni silencieuse ni doudou, bien qu'elle ne soit pas une simple fleur de balisier – la fleur de balisier était dans la réalité sa fleur préférée – mais désire ardemment ne pas « être inégale ou infidèle à l'ordre du balisier », elle demeure camouflée, dans la mesure où il faut avoir décrypté les archives d'Étiemble pour connaître ce texte, en découvrir les multiplicités de sens et percevoir une pseudo-agentivité de Suzanne Césaire.

Dissonances esthétiques chez Ernest Pépin et Jean Morisset

Les textes d'Ernest Pépin « Pour Suzanne Césaire » et de Jean Morisset « Suzanne Césaire ou la belle lame verte de la Caraïbe » offrent des dissonances esthétiques dans leur manière d'ouvrir des perspectives en désaccord avec celles précédemment analysées. Pépin publie ce texte en 2011 dans *Africultures* :

« Pour Suzanne Césaire³³

Tropiques contre le poids de l'obscur
Aérer le pays
Le paysage s'illumine de tant de liberté
Non pas le désespoir en grain d'or
Mais le bruit neuf d'un signal d'oiseau
La tentation d'une terre à enfanter

33. [<http://africultures.com/pour-suzanne-cesaire-10429/>], 24 septembre 2011, article n° 10429.

Le tressaillement d'une conscience offerte
 Quand le vent renouvelle ses poumons
 Quand un visage abrite les lucioles secrètes
 Comme un saut dans le vide
 Vaincre la pesanteur nocturne
 Vaincre la menace des ombres
 Ouvrir la pulpe de l'espace
 Renverser le silence
 Tropiques
 Nous sommes au baptême de l'insolence
 Au cœur ouvert du couchant
 La beauté reconquiert la beauté
 Le poète a détecté le filon de la rosée
 Inlassable rosée qui traverse le petit matin
 Tropiques
 Où la pensée veille la barricade du grand guerrier
 Femme bourdonnante
 Lustrale d'aimer l'inaispaisable
 Qui dira

Ta trace
 Ta griffe
 La haute balise des balisiers que l'on sculpte

Faugas, Lamentin, Guadeloupe, 24 septembre 2011 »

Pépin évacue le sursaut surréaliste de l'inconscient de Breton sur le paysage et la chabine insondables et exotiques, afin de repositionner *Tropiques* comme baptême d'une insolence esthétique et Suzanne Césaire comme moteur de cette insolence dans sa capacité à « aérer » la Martinique qui est alors sous le contrôle de Vichy. *Tropiques* est personnifiée et Suzanne Césaire *Tropiques*-alisée. Pépin la déclare ainsi maillon essentiel de *Tropiques* – il rejoint ici René Suvélor qui l'a annoncée comme l'âme de *Tropiques* – parce qu'elle est « Femme bourdonnante », « conscience offerte », qui sait vaincre « la pesanteur nocturne », « la menace des ombres », « ouvrir la pulpe de l'espace » et « renverser le silence ».

Le titre du poème de Pépin rappelle sans aucun doute celui de Breton, toutefois il déconstruit le jeu auquel s'adonne Breton autour du silence et de l'ellipse du nom « Suzanne Césaire », et la réticence-attraction à utiliser son nom. Par ce titre, Pépin nous rappelle qu'il importe de se souvenir d'elle non en tant qu'énigme mais en tant que vecteur d'une conscience libératrice. À travers l'image du « signal d'oiseau » au début du poème et la métaphore de la « femme bourdonnante » à la fin, Pépin révèle le principe de pollinisation sur lequel repose le poème et par le biais duquel il identifie Suzanne Césaire comme pollinisatrice et comme architecte audacieuse du « tressaillement d'une conscience ». En prenant à témoin un paysage antillais, non soumis à des exaltations exotiques, l'intention esthétique de Pépin est claire. Le « couchant », tant valorisé par les poètes doudouistes pour décrire leur émerveillement mélancolique face à la beauté de la lumière des soleils couchants magnifiant les paysages tropicaux, devient plutôt ici le catalyseur d'une conscience émancipatrice qui jaillit du « cœur ouvert du couchant », en d'autres termes de l'intensité du soleil de la conscience qu'apporte *Tropiques*. Ceci contraste avec le champ sémantique de l'obscurité, alimenté par « le poids de l'obscur », la « pesanteur nocturne », la « menace des ombres », qui caractérise la Martinique de Vichy.

Il y a ainsi dans ce poème l'articulation d'un discours qui rend compte d'une effervescence esthétique antillaise dans les années 1940 et d'une écriture dissidente qui « illumine » le paysage intellectuel martiniquais et confronte le régime vichyste de l'amiral Robert. Le champ sémantique de la renaissance articulé autour du vent, de « la pulpe de l'espace » et des « lucioles » coalesce harmonieusement avec deux autres champs sémantiques renforçant cette renaissance par le biais de l'évocation de l'enfantement de la terre et du « baptême de l'insolence » envisageable grâce au « vent qui renouvelle ses poumons ». Cette évocation des poumons m'interpelle et me fait penser au pneumothorax de Suzanne Césaire et à l'hypothèse que je développe dans l'introduction et selon laquelle son séjour en Haïti l'a guérie de sa maladie.

Aimé Césaire est aussi présent dans ce poème en tant que gardien d'une « inlassable rosée qui traverse le petit matin » et dont il

a « détecté le filon ». Ici Pépin fait de toute évidence référence au leitmotiv émancipateur « Au bout du petit matin » du *Cahier d'un retour au pays natal*. Suzanne Césaire en tant que gouverneure d'une autre « rosée », celle de *Tropiques*, est présentée à la fin du poème comme celle qui veille sur la barricade du grand guerrier, en l'occurrence Aimé Césaire. On se demande si le *Cahier* est ici « barricade » dans le sens où il fait de l'ombre à une autre rosée, celle de *Tropiques*-Suzanne Césaire, ou si *Tropiques* prolonge le *Cahier*. Toutefois, on remarque que les trois derniers vers du poème sont une interrogation : « Qui dira / Ta trace / Ta griffe ». Cette interrogation, à mon sens, pousse à croire que le discours de Pépin s'oriente autour de la parole poétique de Césaire comme ombre au bourdonnement et à la pollinisation de Suzanne Césaire dont seule la « haute balise des balisiers » peut rendre compte. Il ne s'agit pas d'un balisier-décor ou mystère comme celui d'Étiemble, de Masson et de Breton, mais d'un balisier-éclaireur, dont la trace sert de bouée, de compas à un programme esthétique entrepris dans *Tropiques*. Cet univers métaphorique dynamise la perception qu'a Pépin du rôle primordial qu'elle a joué au sein de la revue et autour de la problématique identitaire, du devenir de la communauté martiniquaise et au sein du projet intellectuel *Tropiques* en opposition marquée à l'idéologie de l'Occupation de l'amiral Robert. Ce poème-hommage confie donc au balisier cette « haute » tâche de dire la « trace » et la « griffe » de Suzanne Césaire dans l'histoire littéraire caribéenne.

À la trace subliminale d'une escale par la Martinique où elle est récupérée comme l'un des maillons déclencheurs d'une esthétique qui va accomplir le rêve surréaliste de Breton parce que cette trace est travaillée par un inconscient oscillant entre mythe et psychanalyse, Pépin offre un univers poétique où la représentation de Suzanne Césaire n'est pas canalisée par une confiscation du paysage. L'esthétique expérimentale de Leiris, Breton, Masson et Étiemble marquée par la confusion-fusion entre la personne de Suzanne Césaire et le paysage tropical est une vision conditionnée par un rapport lyrique à l'autre et à un monde nouveau qui opère sur le mode de ce que Lawrence Buell (1995) appelle une pastoralisation (« *pastoralization* ») du Nouveau Monde.

Par pastoralisation, il entend la représentation romantique d'une rusticité qui contraste avec l'environnement urbain et le satirise. La pastoralisation du nouveau monde, autre terme proche de l'exotisme, renvoie en revanche à une manifestation lyrique, artificielle et hégémonique d'une crise de la représentation de l'Autre et du paysage non occidental. On voit donc que la fleur du balisier, devenue un leitmotiv géographique essentiel pour attiser l'imaginaire poétique, est désignée comme « force végétale » que Breton et Masson doivent « emporter symboliquement », parce qu'elle est « belle comme la circulation du sang » (1948 : 32). En outre, elle est annoncée comme fleur fautive en raison de son ordre et de sa beauté. En déclarant en ouverture de son texte que « La faute en est aux fleurs du balisier », Étiemble signifie que la fleur et par extension les yeux de Suzanne Césaire sont des obstacles parce qu'ils bousculent ses schémas préconçus sur l'exotisme et le métissage, et parce qu'ils sont responsables de la séduction dont il est victime et auquel il ne peut résister.

Le poème de Pépin évoque lui aussi le paysage tropical, mais il est loin de manifester une crise de la représentation de la femme et d'un paysage exotique. Pépin souligne plutôt la force du paysage pour documenter un contexte de turbulence politique et de foisonnement intellectuel au sein duquel Suzanne Césaire a été « femme bourdonnante ». Il inscrit également cette fleur de balisier dans le contexte d'un autre bouillonnement politique majeur, son édification en tant qu'emblème du Parti progressiste martiniquais qu'Aimé Césaire fonde après sa démission du Parti communiste français. On ignore le rôle que Suzanne Césaire a pu jouer dans la création de ce parti et dans le choix du balisier comme symbole, toutefois on sait qu'elle encourage l'entrée en politique d'Aimé Césaire.

Dans le cas de Jean Morisset, le titre de son poème « Suzanne Césaire ou la belle lame verte de la Caraïbe » peut paraître troublant, car une fois de plus elle est associée au paysage – non plus terrestre mais marin – pourtant la perspective en est toute différente.

« En y repensant, j'ai pensé joindre à mon envoi d'hier, deux textes : le premier, toujours inédit, écrit en 1990 pour célébrer Suzanne Césaire et qui n'a été lu que par une seule personne, la cinéaste

haïtienne Elsie Haas à Paris qui m'avait dit "tiens, prends ces écrits de Suzanne Césaire, choisis-toi un café quelque part (elle demeurait Place de la République) et produis quelque chose. Le destin a été injuste à l'endroit de cette femme très sensible et inspirée qui est restée 'dans l'ombre de'" » (Morisset, 2007 : 228).

C'est ainsi que Jean Morisset, écrivain et géographe québécois, présente son texte publié dans le chapitre «Lettres et poèmes de Bellechasse» de *Éloge de la servilité* de Monchoachi. Pensé et structuré comme la dynamique d'un *lakou*, cet ouvrage de Monchoachi invite à une fructueuse circulation de la parole et une dissémination de cette parole grâce à l'énergie que produit le lieu, le *lakou*. Comme le souligne Monchoachi, le *lakou* est «un lieu dont le dessein est d'accueillir, d'éprouver et de prolonger toute exploration originale et féconde de notre parole, tout réexamen de nos discours en ce qu'ils élaborent, orientent, supportent, rythment et occultent notre relation au monde» (2007 : 5). C'est dans cette optique que Morisset compose un texte où il intercale ses propres réflexions à la fois poétiques et philosophiques sur la Martinique, la Caraïbe, la révolution haïtienne, Boisrond-Tonnerre, le général Leclerc et Toussaint Louverture, à des extraits de «Malaise d'une civilisation» et «Le grand camouflage» de Suzanne Césaire. Hormis la mise en apposition de la beauté de la lame verte et du nom de «Suzanne Césaire», contrairement aux textes de Leiris, Breton et Étiemble, ce texte de Morisset ne fait nullement référence au corps de Suzanne Césaire. Ce sont plutôt les grilles conceptuelles échafaudées par Suzanne Césaire autour d'une constante interaction entre poétique de résistance, catastrophes naturelles, chaos historiques, exploitation et agentivité de la paysannerie caribéenne, qui suscitent chez Morisset des envolées sarcastiques. Elles expriment dans un premier temps une tranquillité et une beauté géographiques pour évoluer à la fin du texte vers une critique acerbe des réalités historiques et géo-politiques de la Caraïbe.

« Sons de guitare sur la peau des troncs.
Rosée symphonique. Perles forestières.

Femme arawak et homme carapace.
 Mélodie androgyne à fleur de Caraïbe. [...]
 C'est ici, sur les cendres mêmes de la conquête que germera le bougainvillée sur le compost de l'esclavage.
 Entre le surréalisme et les explorateurs,
 entre le missionnaire et le tourisme,
 l'Antille aura fait naître l'Europe à elle-même, brisant ses interdits, révélant ses désirs cachés sous la quille des commencements à trois-mâts [...]

Arbre mulâtre à cheval sur ses propres rhizomes
 c'est ainsi que le vieux nègre africain se mit à croître.

Enfourchant les loas de sa métempsychose,
 c'est ainsi que le colon européen se mit à déblanchir. [...]

On a déplanté Haïti
 On a transformé la Martinique en un jardin trottoir
 Routes goudronnées entre chaque sillon [...]
 L'homme-plante macouté jusqu'à la moelle.
 L'homme-plante de la Communauté européenne »
 (Morisset, 2007 : 235, 236, 239).

Lorsque Ina Césaire cannibalise André Breton

« Ma mère,
 Ma mère aux yeux couleur d'ambre et au regard lumineux »
Cahiers du Patrimoine, 2010.

« Ma mère, Belle comme la flamme de sa pensée »
Le grand camouflage. Écrits de dissidence, janvier 2009.

L'hommage d'Ina Césaire à sa mère qui est d'ailleurs lu dans le documentaire *Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015*, qui sera analysé dans le quatrième chapitre, est d'abord publié dans *Les Cahiers du Patrimoine* de juin 2010 et

dans le recueil des essais de Suzanne Césaire, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence*. Ce numéro des *Cahiers du Patrimoine* est consacré aux hommes et femmes célèbres, et figures populaires de Martinique. Publié à un an d'intervalle dans deux supports distincts, le texte de cet hommage intitulé «Suzanne Césaire, ma mère» est similaire, sauf les deux premières lignes reproduites en exergue ci-dessus.

Alors que «Belle comme la flamme de sa pensée» constitue la deuxième phrase de l'hommage publié dans *Le grand camouflage. Écrits de dissidence*, cette phrase est absente du texte publié dans le numéro des *Cahiers du Patrimoine*. Chacun des textes nous offre alors une perspective différente en ce qui a trait au paradigme de la beauté tant décrypté dans les textes qui ont été analysés dans ce chapitre. Dans la deuxième ligne de l'hommage publié dans les *Cahiers du Patrimoine*, «Ma mère, Ma mère aux yeux couleur d'ambre et au regard lumineux», Ina Césaire invite les lecteurs à considérer un critère physique essentiel, la beauté de sa mère, et les six lignes suivantes de l'hommage en sont une description précise faisant appel au souvenir mélancolique de sa mère. «Le teint clair de chabine dorée», «la longue silhouette gracieuse», «les cheveux électriques qu'elle aimait déployer pour nous amuser», «les mains effilées de pianiste sans piano, laissant se consumer entre ses doigts fuselés la fumée bleue de sa cigarette anglaise interdite» dévoilent une réalité corporelle qui n'est pas inscrite dans un procédé narratif soumis idéologiquement à un habitus esthétique marqué par une construction sexualisée et racialisée de l'Autre féminin. Par cette description apaisée de la beauté des yeux, du regard, de la taille, des cheveux et des mains de sa mère, Ina Césaire déconstruit à mon sens l'idée selon laquelle la dimension féministe dans laquelle elle inscrit ce souvenir est incompatible avec l'expression de son plaisir face à la beauté du corps de sa mère. En d'autres termes elle propose que son hommage peut être féministe tout en reposant, dès son ouverture, sur le plaisir à se souvenir d'un corps féminin, celui de sa mère, et à le décrire. Puisqu'il s'agit de sa mère, de toute évidence sa description est exempte des leurres et des fantasmes sexuels d'une mentalité coloniale patriarcale et raciale, et est détachée d'une

crise de la représentation générée par ce que j'appelle un mal-entendu exotique.

Ina Césaire débute son texte par une description qui pourrait passer pour doudouiste, cependant à mon sens, par le biais d'une tactique oppositionnelle, elle se réapproprie cette esthétique doudou pour mieux la déconstruire. Sa description de sa mère étant déterminée par des axes temporels différents, on pourrait tout aussi bien ne pas considérer le début comme une tactique de détournement du doudouisme, mais plutôt comme un hommage qui s'articule d'abord selon le point de vue de la petite fille qui se souvient de la beauté de sa mère, et dont le regard d'adolescente puis d'adulte évolue graduellement pour témoigner des pans successifs de la vie de sa mère ; en ce sens cet hommage est aussi une biographie. Ses souvenirs dévoilent donc une mère contant à ses enfants le soir « l'histoire éternelle [...] de Koulivikou qui n'avait pas de fin et dont elle inventait la suite chaque soir ». Son regard se pose ensuite sur une mère « militante avide de liberté, sensible à toutes les douleurs des opprimés, rebelle à toutes les injustices, éprise de littérature et férue d'histoire », « active féministe avant la lettre, attentive à chaque progrès de la libération des femmes », « à l'humour percutant, à la gaieté teintée de mélancolie », « à la santé fragile, mais à l'infatigable ténacité ». Le dernier pan temporel, « mon inoubliable mère, qui n'a pas pu vieillir » fait bien sûr référence à sa mort prématurée, et renferme la mélancolie et l'affection qui s'étalent d'ailleurs dans la toute dernière phrase de l'hommage et relie Ina Césaire à ses frères et à sa sœur dans l'expression de cet hommage : « Maman Suzy. C'est ainsi que nous l'appelions ». Cette dimension mélancolique de l'hommage rappelle d'ailleurs la déclaration d'Ina Césaire à Pacquit dans son documentaire : « Très franchement je la regrette chaque jour. »

Lorsqu'on considère la phrase « Belle comme la flamme de sa pensée », il est impossible de ne pas identifier le début de cet hommage comme une tactique féministe de subversion du doudouisme et plus particulièrement de la célèbre déclaration de Breton. Avec la phrase « Ma mère, Belle comme la flamme de sa pensée » intercalée entre l'ouverture « Ma mère », et « Ma mère aux yeux couleur d'ambre et au regard lumineux », Ina Césaire

se charge de rappeler aux lecteurs de la réédition des essais de Suzanne Césaire par Daniel Maximin, l'évocation par Breton de la flamme exaltante du punch pour appréhender l'ethnicité insondable de la chabine qu'il trouve en sa mère. C'est donc par cette déclaration en ouverture de cet hommage que le *mystère Suzanne Césaire* [c'est moi qui souligne], «chabine à la belle chair d'ombre prismée», est évacué par la déclaration : «Ma mère, Belle comme la flamme de sa pensée».

«Belle comme la flamme de sa pensée» ne figure pas dans le texte publié dans *Les Cahiers du Patrimoine*. Cette absence intrigue quant à la place de chacun de ces textes dans la chronologie de l'écriture, et à cet effet plusieurs interprétations sont possibles³⁴. Malgré cette différence entre les deux textes, la stratégie de subversion du doudouisme fonctionne parfaitement. Si dans la version des *Cahiers du Patrimoine*, cette subversion est subtilement élaborée, dans celle du *Grand camouflage. Écrits de dissidence*, «Belle comme la flamme de sa pensée» offre une contextualisation qui aide les lecteurs avertis à mieux cerner l'angle par lequel Ina Césaire va déconstruire le doudouisme de Breton.

Ainsi dans cet hommage-biographie où elle nous offre plusieurs pans de la vie de Suzanne Césaire, quelle que soit la version dont on dispose, on est en présence de deux types de positionnements de la part d'Ina Césaire. D'une part elle déconstruit le doudouisme en s'insérant à l'intérieur même de son principe de fonctionnement, confusion-fusion, langueur, émerveillement, essentialisme, puis seroprie ces mécanismes dans le but de sortir sa mère de ce que j'ai appelé plus haut le «*mystère Suzanne Césaire*», identité qui lui colle à la peau depuis la désormais

34. Le texte qui figure dans *Les Cahiers du Patrimoine* aurait-il été la première version originale fournie longtemps avant sa publication dans *Les Cahiers* en 2010 ? Quant au texte qui se trouve dans *Le grand camouflage. Écrits de dissidence*, aurait-il fait l'objet d'un léger remaniement par l'ajout de la phrase «Belle comme la flamme de sa pensée» dans le contexte de ce recueil composé, je le rappelle, de tous les essais de Suzanne Césaire ? Les deux publications ne se faisant qu'à une année d'écart, les deux versions se seraient-elles croisées sans que l'une n'ait pu être réajustée à l'autre ? Serait-il possible que la version du *Grand camouflage. Écrits de dissidence* soit l'original ?

célèbre déclaration de Breton. D'autre part, le deuxième positionnement d'Ina Césaire consiste, comme je le remarque plus haut, à repenser la notion même de beauté féminine dans une perspective féministe. À cet égard, les questions que pose ci-après Rita Felsky sont tout à fait pertinentes :

«Is every experience of beauty also a source of harm? Is beauty intrinsically and inevitably wrong? If not, what might feminists say about such counter-instances? Can feminism only remain true to itself by insisting on the primacy of female suffering? Or is there a place in feminist thought for what we might call a positive aesthetic, an affirmation, however conditional, of the value of beauty and aesthetic pleasure? And if so what is the nature of that pleasure?» (Felsky, 2006 : 273-274).

[Toute expérience de la beauté est-elle aussi une source de négativité ? La beauté est-elle inévitablement mauvaise par nature ? Si ce n'est pas le cas, que peuvent penser les féministes de tels contre-exemples ? Le féminisme peut-il rester fidèle à soi-même en insistant sur la primauté de la souffrance féminine ? Ou y a-t-il une place dans la pensée féministe pour ce que nous pourrions appeler une esthétique positive, une affirmation, aussi contrainte soit-elle, de la valeur de la beauté et du plaisir esthétique ? Et si tel est le cas, quelle est la nature de ce plaisir ?]

À ces questions Ina Césaire apporte quelques éléments significatifs de réponse parce qu'elle s'inscrit dans l'acte de cannibalisme créateur que sa mère a décrété comme esthétique émancipatrice et politique. En effet, en reprenant la rhétorique doudou au début de son hommage sur la chabine insondable, Ina Césaire cannibalise l'esthétique doudou de Breton autour de sa mère. Elle déconstruit par ailleurs l'un des postulats déterminant du surréalisme de Breton, à savoir le phénomène de la rencontre essentielle. «La femme apparaît», souligne Xavière Gauthier, «alors que tout est triste et sans issue, alors que l'homme s'ennuie et désespère. Elle apparaît comme la lumière, celle qui embellit et métamorphose. Elle est une apparition, un miracle» (1971 : 73-74). Ici Gauthier analyse la manière dont Breton perçoit l'amour, l'attraction et le

coup de foudre d'un homme pour une femme dans une perspective surréaliste, et la manière dont il fait appel à l'ésotérisme, au hasard objectif, à la rencontre hasardeuse et à l'inconscient pour ce faire. On se rappelle que la rencontre de Breton avec les Césaire en Martinique survient juste après les « misères de la traversée » (1948 : 49) de l'Atlantique par Breton, au moment où il lui faut une régénération physique, psychique et littéraire, et au moment où il vit trois coups de foudre, l'un avec la poésie de Césaire, l'autre avec la personne de Suzanne Césaire, et la troisième avec la géographie tropicale. Ces trois rencontres merveilleuses, qui s'inscrivent certes dans un contexte différent de celui auquel fait référence Gauthier, renforcent cependant la grille conceptuelle que Breton cherche à élaborer autour de l'idée de la pratique et de la performance de la rencontre entre des gens, des lieux et des géographies, pour les besoins de son surréalisme.

Afin de construire le principe d'agentivité par lequel elle va sortir sa mère d'un silence dans lequel la confine cette déclaration poétique de Breton autour de la flamme, du punch, de la beauté, Ina Césaire établit, selon moi, un parallèle entre la conception épistémologique de la rencontre merveilleuse et lumineuse chez Breton et la rencontre conquérante et génocidaire des Européens avec les Amérindiens. Dans les deux cas, les conséquences de la rencontre sont évidemment fort différentes, toutefois la dialectique comprendre-prendre opère. Pour Ina Césaire cette dynamique du contact initial, de la compréhension de l'Autre, de la consommation de l'Autre par le regard, ou de la prise de contrôle sur l'Autre sont des pratiques auxquelles la femme autochtone et en l'occurrence sa mère sont soumises. Ainsi, pour déconstruire le principe du comprendre et du prendre dans la logique de la rencontre au sein du phénomène historique de la conquête des Amériques et dans la pratique surréaliste de Breton, la tactique d'un cannibalisme émancipateur s'avère utile pour Ina Césaire. Ainsi, lorsqu'elle emploie le terme « chabine dorée » pour décrire sa mère, elle ne s'inscrit nullement dans la mentalité de Breton qui pour s'interroger sur la particularité ethnique de la chabine pense à un mélange hétéroclite rappelant les couleurs du cacaoyer, du caféier, de la vanille, de la cendre blanche ou des braises.

Elle ne s'inscrit pas non plus dans cette autre expression utilisée par Breton pour parler de sa mère, à savoir « la chabine aux yeux d'huître³⁵ », et qui a sans doute été rapportée à Ina. Elle fait plutôt appel à un registre social et local autour de la chabine, et à une terminologie qui a été domestiquée afin de créer un effet de rassemblement identitaire. En effet, par un glissement sémantique de dimension communautaire, on désigne habituellement en créole martiniquais une femme de type chabine par le terme « chabine dorée ». En ce sens transposer la beauté de sa mère dans un autre registre, l'identifier comme « chabine dorée », et inscrire le terme dans un tout autre champ sémantique, c'est articuler un geste politique et féministe. En mettant en œuvre une agentivité esthétique, une fois le discours et le regard réducteurs de Breton phagocytés, puis absorbés, Ina Césaire réplique et tisse un autre discours où la beauté de sa mère manipulée et translatée en événement doudouiste-surréaliste par Breton devient une ressouvenance, la sienne, celle d'Ina Césaire, ethnologue et écrivaine, articulant ce qui peut être considéré comme le premier texte-hommage et condensé biographique réhabilitant Suzanne Césaire comme intellectuelle, militante, enseignante, épouse et mère, et non comme une icône de mystère.

35. Gilles Roussi m'informe que c'est son père Louis Roussi, frère de Suzanne, qui lui a rapporté cette information (entretien du 22 octobre 2019).

Chapitre 3

Lorsque Aimé Césaire parle de Suzanne Césaire face à la caméra

« Fenêtres du marécage fleurissez ah ! fleurissez
Sur le coi de la nuit pour Suzanne Césaire
de papillons sonores »
« Histoire de vivre », *Tropiques* n° 4, janvier 1942.

« Et puis, un beau jour, après la guerre, chacun a eu un parcours différent, et puis on s'est séparés, on s'est séparés à Paris d'ailleurs. [...] Enfin, je suis resté très ami avec elle. On était séparés, mais elle est revenue mourir chez moi, si je puis dire, chez moi à Porte d'Orléans, et puis elle a été à l'hôpital, puis elle est décédée. C'est un grand déchirement parce que vraiment, on s'est battus ensemble, on s'est battus pour la même chose, pour les mêmes causes. Elle était extrêmement douée. Mais chacun avait son caractère. On réfléchissait beaucoup. Toutes ces questions de littérature, on en discutait. Les articles, on les discutait. »
Hommage à Suzanne Roussi-Césaire, 2004.

« De temps en temps [...]
À travers les jeux cicatriciels du ciel
Je la vois qui bat des paupières
Histoire de m'avertir qu'elle comprend mes signaux
Qui sont d'ailleurs en détresse des chutes de soleil
Très ancien
Les siens je crois bien être le seul à les capter encore »
« Rocher de la femme endormie ou Belle comme
l'exaspération de la sécession », 1989.

L'axe de réflexion de ce chapitre a pour maillon essentiel une entrevue qu'Aimé Césaire accorde à Arlette Pacquit dans son documentaire, *Hommage à Suzanne Roussi-Césaire* (2004). L'entrevue est réalisée dans son bureau de l'ancien hôtel de ville de Fort-de-France. Cette archive visuelle est précieuse dans la mesure où l'on y entend Aimé Césaire, probablement pour la première et unique fois, s'exprimer face à une caméra sur sa très étroite collaboration avec Suzanne Césaire et sur leur séparation en 1963, puis lire ses poèmes où se manifeste l'histoire de leur vie. Parler de Suzanne Césaire avec lui était un tabou, et face à cette caméra, bien qu'il avoue ne pas aimer parler de sa vie privée, à quatre-vingt-onze ans, il se permet de briser ce tabou, et de faire dans ce documentaire des révélations qu'il n'aurait jamais faites auparavant, silence et secret étant de mise. Par ailleurs, en ce qui a trait à son « silence éditorial », Daniel Maximin observe : « J'étais déjà certain d'avoir compris l'une des causes du silence éditorial du poète entre 1960 et 1980 : la fin des poèmes d'amour, ou de l'amour dans sa poésie. À quoi bon embarquer la poésie dans *le sillage d'un acquiescement perdu* ? » (Maximin, 2013a : 109). Dans *Aimé Césaire, frère volcan*, Maximin déclare aussi qu'au cours d'un échange avec Césaire, il lui avoue que Suzanne Césaire est le modèle et la porte-parole de la mère et l'amante du Rebelle (*Et les chiens se taisaient*), de la reine Christophe (*La tragédie du Roi Christophe*) et de Pauline Lumumba (*Une saison au Congo*), et qu'elle a été « mise au secret de son cœur et de tant de poèmes ». Maximin ajoute que « son divorce et sa mort en 1966 [l']ont érigée en anonyme fantôme sans publication de son image ni de ses écrits », et que seulement à la fin de sa vie Césaire lui a confié avoir partagé avec Suzanne, « *vingt-cinq ans de vitale inspiration et de commune respiration* » (*ibid.* : 61).

L'objectif de ce chapitre est de proposer une autre analyse des extraits de poèmes que Césaire choisit de lire dans le documentaire de Pacquit, à savoir « Batouque » (*Les Armes miraculeuses*), « Dit d'errance » (*Corps perdu*) et « Viscères du poème » (*Ferrements*). À l'analyse de ces poèmes, j'ajoute celle de « Rocher de la femme endormie ou Belle comme l'exaspération de la sécession » (*Comme un malentendu de salut*), où se tisse, selon moi, une évidente

représentation¹ de la séparation avec Suzanne Césaire, puis de sa mort. L'analyse d'extraits d'« Histoire de vivre », cité en exergue de ce chapitre, est nécessaire car c'est le seul poème où Suzanne Césaire est actuellement nommée. Il s'agira donc de décrypter la matrice-secret, Suzanne Césaire, aussi bien dans le grain de la parole que dans le grain de l'écrit poétique d'Aimé Césaire, et sur ce dernier aspect de ma réflexion, l'analyse de la performance de co-scripturalité du couple Césaire dans des extraits des manuscrits du *Cahier d'un retour au pays natal* et de *Tombeau du soleil*² est nécessaire. À cet effet, le documentaire de Jean-François Gonzalez, *La parole d'Aimé Césaire*, « *belle comme l'oxygène naissant* », sera analysé.

Réfléchissant aux points gênants ou délicats qui sont esquivés dans la biographie d'Aimé Césaire co-écrite par Roger Toumson et Simonne Henry-Valmore, Daniel Delas, dans son article « Aimé Césaire, écrivain créole ? », remarque que si cette première biographie officielle de Césaire abonde en détails, plusieurs questions insistantes n'y sont pas posées dans le contexte de la trajectoire césairienne. Delas observe alors en ces termes l'échec de la collaboration entre Aimé et Suzanne Césaire :

« Pourquoi et comment Césaire a-t-il progressivement délaissé Suzanne Roussi qui fut au début de leur mariage un partenaire à part entière de leur entreprise militante ? Il ne s'agit pas de solliciter l'intimité de leur relation de couple mais d'élucider l'échec du partenariat intellectuel d'un homme et d'une femme martiniquais » (Delas, 1998 : 49).

Quoique ce chapitre ait en arrière-plan l'épineux questionnement de Delas, mon objectif principal se situe par-delà l'élucidation de cette question. Delas semble dissocier l'intimité du couple de l'échec du partenariat intellectuel ; toutefois je crois que si l'on

1. Mon choix ne porte ici que sur une courte sélection de poèmes, ceux qu'il choisit de lire dans ce film. Cependant, selon moi, tout un travail méticuleux d'analyse de la représentation de Suzanne Césaire dans l'œuvre poétique d'Aimé Césaire reste à faire.

2. *Tombeau du soleil* apparaît maintenant dans l'édition définitive des *Armes miraculeuses* sous les titres « Les pur-sang », « Investiture », « Le grand midi ».

tient à repenser aujourd'hui la question que pose Delas, il faudrait précisément aller creuser les éléments de réponse dans cette intimité de couple, dans la séparation de 1963, dans la carrière politique d'Aimé Césaire, dans la maladie de Suzanne Césaire, puis sa mort en 1966, moments de deux vies qui auront rythmé la poésie d'Aimé Césaire. En outre, reprenant la question de Delas sous un autre angle, je me demande si ce « partenariat » avait vraiment cessé. En effet, dans *Une œuvre mobile. Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*, Ernspteter Ruhe documente comment Janheinz Jahn s'est entretenu avec Suzanne Césaire en 1962, lorsque ce dernier tentait de communiquer avec Aimé Césaire au moment où il préparait la traduction du *Cahier* en allemand pour la maison d'édition Insel de Francfort. Les réponses d'Aimé Césaire restant sporadiques ou vaines, et soucieux de bien comprendre certains passages du poème, pour les traduire fidèlement, Jahn communique alors avec Suzanne Césaire par téléphone et par écrit. Dans sa lettre du 25 février 1962, à Ernspteter Ruhe, après avoir évoqué la difficulté de communiquer avec Césaire en raison de perturbations techniques sur le réseau téléphonique, elle décide de relire le *Cahier* et d'en interpréter elle-même certains passages « avec une certaine crainte de [se] tromper ». Elle conclut :

« Je ne suis pas satisfaite de ces notes maladroites. Je ne suis pas très à mon aise dans l'interprétation des poèmes d'Aimé, surtout de celui-là qui a si profondément marqué ma jeunesse.

Tout a *terriblement* changé depuis. Heureusement, *Cahier d'un retour au pays natal* reste impérissable, et je vous remercie de m'avoir donné l'occasion de le relire, quoique je l'aie fait un nombre incalculable de fois. Merci de le traduire et bravo pour tout le magnifique travail auquel vous vous donnez.

Bien amicalement Suzy Césaire » (Ruhe, 2015 : 125).

On aura compris que par « Tout a *terriblement* changé depuis », elle évoque sans doute l'arrêt d'une fructueuse collaboration et la future séparation. Toutefois, par sa relecture du *Cahier*, son interprétation des passages pour Jahn, sa communication avec ce dernier et Aimé, son inconditionnelle appréciation du poème de

même que son inscription dans un pan de sa jeunesse, elle redynamise à sa façon la collaboration avec lui. À cet effet, elle écrit à Yassu Gaucière comment l'émergence du *Cahier* dont elle a été témoin a coïncidé avec le développement d'une réflexion qu'elle articule dans «Leo Frobenius et le problème des civilisations», «Malaise d'une civilisation» et «Le grand camouflage».

«Je suis heureuse de ce que vous me dites des textes indiens où vous retrouvez un sentiment de vie qui m'est cher, le sentiment d'abandon, le jeu du cosmos. Cela m'a été révélé quand j'ai lu l'"Histoire des civilisations africaines", à l'époque où Aimé écrivait le "Cahier du retour au pays natal".»

Par ailleurs, commentant la dimension que prend la poésie de Césaire lorsqu'il est en Haïti ainsi que l'évolution de la poésie française, elle écrit à Gaucière :

«Aimé écrit, malgré son écrasante besogne, quelques textes. Son dernier poème qui paraîtra sans doute dans le prochain VVV est plein de passion et d'ironie. Il a une conception de plus en plus irrespirable de la poésie. Et j'avoue que j'admire cette attitude intransigeante. Je suis persuadée, comme lui, comme vous et comme Étiemble que la jeune poésie française, celle d'après-guerre, va s'engager sur la route Supervielle 2^e manière, mais je dis aussi que la voie royale reste celle de Breton et de Tzara.»

Pour revenir au *Cahier*, Maximin écrit que de l'aveu de Léon-Gontran Damas, le «*Cahier d'un retour au pays natal* [...] n'aurait pas eu sans elle la même bonne fin hors du *grand trou noir*³» (Maximin, 2013a : 103). En effet, dans la version du *Cahier* publiée chez Bordas en 1947 et la version définitive de 1956, elle apparaît⁴ comme salvatrice, éclairceuse, compagne fidèle, gardienne des moindres

3. Ici Damas fait référence à un vers de la toute dernière strophe du *Cahier* : «et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre lune» (Césaire, 1994 : 58).

4. La première version du *Cahier* de 1939, la traduction en espagnol par Lydia Cabrera (1942), puis la version bilingue publiée chez Brentano's à New York ne comportent pas cet extrait faisant référence à Suzanne Césaire.

mouvements et instants de sa vie, et confidente. Le « temps de promission⁵ » auquel il fait référence au début de l'extrait qui figure ci-dessous prolonge l'idée contenue dans le segment précédent du *Cahier*, où Césaire, poète, fait appel aux forces astrales, telluriques, végétales et volcaniques pour trouver remède contre la violence de la traite transatlantique et de l'esclavage qui tараude sa conscience. Mais « promission », c'est-à-dire promesse, terre promise, fertile et rêvée, est également un terme charnière qui apporte une nuance dans la manière dont il convoque ces forces de la nature. Par le terme « promission », le champ sémantique de la sérénité, du soulagement et de l'accalmie se substitue alors aux tons de l'angoisse, de la menace, et aux effets de transe et d'explosions volcaniques par lesquels il évoque et invoque les forces de la nature.

« Voum rooh oh
pour que revienne le temps de promission
et l'oiseau qui savait mon nom
et la femme qui avait mille noms
de fontaine de soleil et de pleurs
et ses cheveux d'alevin
et ses pas mes climats
et ses yeux mes saisons
et les jours sans nuisance
et les nuits sans offense
et les étoiles de confidence
et le vent de connivence » (Césaire, 1994 : 28-29).

Le retour à un temps de promission est possible grâce à la présence déterminante de Suzanne Césaire, et sous cet angle la déclaration que fait René Depestre dans l'entrevue qu'il m'accorde fait sens :

« Elle était parmi les premières femmes de cette génération à s'affirmer. Elle était très vive, très intelligente, elle participait aux conversations.

5. Le CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) propose ce qui suit pour l'étymologie du mot « promission » : « Étymol. et Hist. 1. *Ca 1170 terre de promissiun* (Rois, éd. E. R. Curtius, p. 1) ; 2. *ca 1175 promission* "promesse" (Benoît, *Ducs Normandie*, 19468 ds T.-L.). Empr. au lat. *promissio* "promesse", de *promissum*, supin de *promittere*, v. *promettre*. » [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/promission>]

Elle n'écrivait pas dans les revues françaises. Elle aidait Césaire à faire face à la célébrité. Ils recevaient beaucoup. Ils étaient pris dans le tourbillon parisien et recevaient le dimanche après-midi. Ils habitaient 10 rue de l'Odéon.

J'étais membre de l'intelligentsia parisienne, à l'époque venaient Jean Cassou, Michel Leiris, Picasso, le directeur de galerie, Pierre Loeb et d'autres. Ménil, quand il passait par Paris, était là aussi.

C'était un foyer de culture la maison de Césaire dans les années 1946, 47, 48, 49.

Jusqu'à mon départ de Paris je les ai fréquentés.

D'ailleurs, je dois en parler demain au professeur de littérature, Jean-François Gonzalez qui va venir.

Dans le grand public, elle n'était pas dans l'ombre de Césaire. Elle participait, elle parlait. Elle était très véhémence quand elle parlait de la colonisation.

Je pense qu'elle a dû être un levain extraordinaire pour Césaire, parce que moi j'étais témoin de la beauté de leur couple, de leur union qui m'avait l'air parfaite.

Césaire avait besoin d'avoir une femme comme elle.

C'est pour cela que j'étais très surpris quand j'ai appris leur divorce⁶. »

Dans le documentaire de Gonzalez, Depestre évoque également comment ce salon des Césaire attirait les célèbres galeristes, artistes et écrivains de l'époque « Pierre Loeb, Jean Cassou, Benjamin Peret, Wifredo Lam, Picasso, Claude Roy », pour parler de cinéma, de peinture, discuter « dans une atmosphère extraordinaire » des grandes expositions, et commenter « tantôt avec inquiétude, tantôt avec enthousiasme » les événements de la guerre froide et de la décolonisation. « On s'intéressait à tout chez les Césaire. Suzanne en matière d'anticolonialisme était encore plus véhémence que Césaire. La plus anticolonialiste des deux, c'était elle. Je pense qu'elle a apporté beaucoup d'eau heureuse et lumineuse au moulin de Césaire⁷. »

6. Mon entrevue avec Depestre en 2008.

7. Gonzalez, *La parole d'Aimé Césaire*, « belle comme l'oxygène naissant », DVD 2. Comme on le constate, certains aspects de mon entrevue avec Depestre figurent

Enfin, comme je l'ai mentionné dans l'introduction, dans sa lettre de 1961 aux Leiris, Suzanne exprime sa joie à la nomination de Césaire pour le Nobel et à l'idée que le « véritable poète », comme elle le nomme, obtienne le prix car ce serait une « consécration » et « une compensation aux déceptions qu'il connaît par ailleurs ».

Observons maintenant comment Aimé Césaire parle dans le documentaire de Pacquit de cette relation de couple et de leur collaboration.

« **Aimé Césaire** : Je l'ai connue au quartier latin. Elle était étudiante. C'était la fille de Mme Roussi. C'étaient des gens qui avaient du caractère. Je me suis intéressé à ce qu'elle faisait. Elle s'est intéressée à ce que je faisais. Nous écrivions, nous discussions, et puis la vie a fait le reste. Nous avons affronté les mêmes difficultés, les difficultés familiales. Il y a eu la naissance des enfants, il y a eu la guerre, et il y a eu des difficultés matérielles. Quand nous sommes arrivés ici, où aller, où percher ? Et puis beaucoup de choses. Et puis, un beau jour, après la guerre, chacun a eu un parcours différent, et puis on s'est séparés, on s'est séparés à Paris d'ailleurs. On s'est séparés. Que voulez-vous, bien on a pris acte. Enfin, je suis resté très ami avec elle. On était séparés, mais elle est revenue mourir chez moi⁸, si je puis dire, chez moi à Porte d'Orléans, et puis elle a été à l'hôpital, puis elle est décédée. C'est un grand déchirement parce que vraiment, on s'est battus ensemble, on s'est battus pour la même chose, pour les mêmes causes. Elle était extrêmement douée. Mais chacun avait son caractère. On réfléchissait beaucoup. Toutes ces questions de littérature, on en discutait.

dans celle qu'il accorde à Jean-François Gonzalez dans son documentaire. En effet, par un heureux hasard, j'ai interviewé Depestre la veille de sa rencontre avec Gonzalez.

8. Monique William m'informe que Suzanne Césaire est morte à l'Institut MGEN de La Verrière le jour où elle aurait dû subir une intervention chirurgicale. Gilles Roussi m'informe aussi qu'elle est morte à La Verrière et qu'il a vécu de très près l'annonce de son décès, car il était présent dans l'appartement d'Aimé Césaire quand Arsène Césaire (frère d'Aimé Césaire) est venu les (Gilles et les fils Césaire) informer du décès. Aimé Césaire n'était pas présent. (Entretien avec Gilles Roussi et Monique William, le 11 octobre 2019.)

Les articles, on les discutait. J'ai bien senti qu'elle avait sa personnalité et que je comprenais d'ailleurs. »

Voix off⁹ lisant un extrait de l'essai « André Breton poète... », par Suzanne Césaire :

« L'amour humain écrit Breton dans "Les Vases communicants" est à réédifier comme le reste : je veux dire qu'il *peut*, qu'il doit être rétabli sur ses vraies bases.

L'amour, au-delà des conventions, reprend son rang, parmi les grandes forces élémentaires : Amour, Amour-fou. Car c'est ici – "l'inassurémentable" règne de la crépitante

Femme sans nom.

Qui brise en mille éclats le bijou du jour. »

« **Aimé Césaire** : Le problème que nous avons, c'était le problème de la Martinique. Le problème de la personnalité martiniquaise. C'était cela vraiment le centre de tout. Bon, on ne pouvait pas ignorer le reste. Mais ce n'était pas pour nous la chose capitale.

Mais c'était la chose capitale, par exemple pour André Breton.

Mon amour, mon amour principal c'était la Martinique, et ma souffrance c'était de voir dans quel état était ce pays, quel était ce peuple. Il y avait une obsession du problème martiniquais. Et la Martinique traversait une époque vraiment très difficile, et la prise de conscience de nous-mêmes, nous y travaillions beaucoup, on y réfléchissait beaucoup.

Arlette Pacquit : Vous n'auriez pas pu être Elsa et Aragon ?

Aimé Césaire : Oh non, ce n'était pas notre... On ne peut pas penser à ça. On formait un couple. Mais enfin la question principale était ce que je viens de vous dire. Et peut-être que les malentendus pouvaient aussi venir de là. Enfin.

Arlette Pacquit : Est-ce que vous avez l'impression que vous avez tout donné et que finalement, vous vous êtes sacrifié pour la Martinique, y compris dans votre amour et dans votre couple ?

9. À ce moment apparaît en gros plan la première de couverture de *Tropiques*, puis l'extrait de la page 32 de l'essai de Suzanne Césaire.

Aimé Césaire : Que je me suis sacrifié ? Non, je ne crois pas que...
[silence de 12 secondes] Je me suis battu au jour le jour, et animé
par un sentiment qui est toujours le même et qui peut prendre des
formes différentes. Ça, je suis fidèle à ça.

J'ai un tempérament, j'ai mon caractère. Je me débats comme je
peux. Mais, je suis toujours le même homme. Même enfant, même
gosse, j'étais déjà comme ça.

Arlette Pacquit : Ça vous est arrivé d'écrire un poème d'amour ?
Je ne l'ai pas trouvé.

Aimé Césaire : À ma manière, oui, mais personne ne s'en aperçoit,
parce que c'est symbolique.

Tout ça c'est beaucoup plus autobiographique qu'on ne le croit.

batouque
quand le monde sera un vivier où je pêcherai mes yeux à la ligne
de tes yeux
batouque
Quand le monde sera le latex au long cours des chairs de sommeil bu
batouque
batouque de houles et de hoquets.
batouque de sanglots ricanés
batouque de buffles effarouchés
batouque de défis de guêpiers carminés
dans la maraude du feu et du ciel en fumée
batouque des mains
batouque des seins
batouque des sept péchés décapités
batouque du sexe au baiser d'oiseau à la fuite du poisson
batouque de la princesse tisonnant mille gardiens inconnus
mille jardins oubliés sous le sable et l'arc-en-ciel
batouque de la princesse aux cuisses de Congo
de Bornéo
de Casamance
batouque de nuit sans noyau
de nuit sans lèvres
cravatée du jet de ma galère sans nom
de mon oiseau de boomerang

j'ai lancé mon œil dans le roulis dans la Guinée du désespoir
et de la mort
tout l'étrange se fige île de Pâques, île de Pâques
tout l'étrange coupé des cavaleries de l'ombre
un ruisseau d'eau fraîche coule dans ma main sargasse de
cris fondus [« Batouque », *Les Armes miraculeuses*]

Mais, toute ma vie est là, mais personne ne s'en rend compte.
Elle est là... Vous voyez "Viscères du poème", cela signifie que c'est
un poème qui a des viscères.

Moi le bras happé par les pierres fondrières de la nuit
Je refuse ton pacte sa fureur de patience
et le tumulte debout dans l'ombre des oreilles
aura vu pour une fois sur la blancheur du mur
gicler la noirceur des viscères de ce cri sans oubli
[« Viscères du poème », *Ferrements*]

Les Martiniquais n'y ont vu que du feu. Mais mes drames personnels
y étaient, bel et bien. Il y avait un poème qui était tellement évident.
Il faudrait que je le retrouve...

Tout ce qui jamais fut déchiré
en moi s'est déchiré
tout ce qui jamais fut mutilé
en moi s'est mutilé
au milieu de l'assiette de son souffle en allée
vers le contour à inventer de l'autre moitié
Et pourtant que te reste-t-il du temps ancien
à peine peut-être certains sens
dans la pluie de la nuit de chauvir ou trembler
et quand d'aucuns chantent Noël revenu
de songer aux astres
égarés
voici le jour le plus court de l'année
ordre assigné tout est du tout déchu
les paroles les visages les songes

l'air lui-même s'est envenimé
quand une main vers moi s'avance
j'en ramène à peine l'idée [...]
*aimé épée*¹⁰ d'une flamme qui me bourrelle
j'attends les arbres du paradis [« Dit d'errance », *Corps perdu*]

C'est la séparation, oui. Vous avez compris ça ? Mais, personne n'y voit rien, mais je n'ai pas à faire des confidences aux gens. Les gens n'y comprennent rien, bon, et ce n'est pas fait pour qu'ils comprennent d'ailleurs.

Arlette Pacquit : Est-ce que vous imaginez possible qu'on fasse un hommage justement à Suzanne Roussi parce qu'on n'en a pas beaucoup parlé y compris parmi ceux qui ont écrit dans *Tropiques* ?

Aimé Césaire : C'est très bien, je n'y vois aucun inconvénient. Mais moi je n'aime pas beaucoup parler à la radio. Ce sont des choses personnelles. Ce sont des choses intimes. Ça m'est très difficile. »

Ici, on regrette que Césaire n'ait pas commenté les essais de Suzanne Césaire, sa pièce de théâtre *Aurore de la liberté* dont le manuscrit est introuvable, ainsi que le rôle qu'elle a joué dans *Tropiques* et après. Mais Pacquit m'a informée que cela n'a pas été possible, car juste après la lecture de « Dit d'errance » et après avoir déclaré « Les gens n'y comprennent rien, bon, et ce n'est pas fait pour qu'ils comprennent d'ailleurs », puis « Ce sont des choses intimes. Ça m'est très difficile », il s'est levé de sa chaise, et s'est dirigé vers le hall de la sortie de son bureau. Il a ainsi mis fin à une conversation qui avait trop longtemps duré, et pour symboliquement baisser lui-même le rideau sur cette scène cinématographique qui dévoila un chapitre douloureux de sa vie.

10. Il s'agit d'épée dans la version officielle.

Le grain de la voix d'Aimé Césaire

Césaire choisit donc de lire pour les besoins du documentaire des extraits de « Batouque », « Viscères du poème » et « Dit d'errance ». Un court extrait de « Batouque » publié pour la première fois dans *Tropiques* dans l'article de Suzanne Césaire, « 1943 : Le Surréalisme et nous », apparaît dans le numéro 4 de février 1944 de la revue *VVV*, ainsi que dans le numéro 35 de février 1944 de la revue *Fontaine*, puis dans *Les Armes miraculeuses*. Quant à « Viscères du poème », il apparaît dans le numéro 27 de *Lettres nouvelles* en mai 1955, puis dans *Ferrements* (1960, 1976, 1994). Enfin, « Dit d'errance » est publié dans *Corps perdu*.

Dans le but d'analyser la présence de Suzanne Césaire dans les poèmes de Césaire, et ce à travers la lecture de ses propres poèmes par le poète martiniquais, je choisis de commencer par sa lecture de « Dit d'errance » qui offre selon moi des pistes marquantes. Le contexte de l'entrevue qui l'amène à choisir ces poèmes, et « Dit d'errance » en particulier, est significatif. On découvre comment il enchevêtre son intense collaboration intellectuelle avec Suzanne, le « grand déchirement » causé par leur séparation puis sa mort, leur combat politique pour les mêmes causes, principalement « l'obsession du problème martiniquais », le « problème de la personnalité martiniquaise » qu'il voit comme une « question principale », « le centre de tout » et sa référence à la Martinique, comme son « amour principal » et « sa souffrance de voir dans quel état était ce pays, quel était ce peuple ». Il faut aussi noter que la lecture des extraits de ces trois poèmes est déclenchée par le fait que Pacquit lui demande s'il lui est arrivé d'écrire des poèmes d'amour. C'est là où les lecteurs doivent être vigilants, puisque les perspectives autour de l'amour pour la Martinique, « vingt-cinq ans de vitale inspiration et de commune respiration » avec Suzanne, puis le grand déchirement après la mort de cette dernière, s'enchevêtrent.

«Dit d'errance»

Dans les deux derniers vers de «Dit d'errance» Césaire fait deux lapsus – mon utilisation du mot lapsus est temporaire, elle va évoluer graduellement pour disparaître totalement – il prononce «aimé» puis «épée d'une flamme qui me bourrelle» et «j'attends» au lieu de «j'abats les arbres du paradis». Je les appelle lapsus car aucune des versions de ce poème que j'ai consultées ne signale «aimé» et «j'attends». À ce moment précis de sa lecture, par le biais d'un très gros plan la caméra fixe lentement la première de couverture de *Cadastre* publié chez Seuil en 1961. Ainsi, il n'y a aucun doute que Césaire fait bel et bien référence à une des publications officiellement reconnue de ses poèmes, je veux dire ici qu'il n'est ni en train de réciter le poème de mémoire, ni en train de lire à partir de notes éparses. Par ailleurs, la prononciation des mots «aimé» puis «épée» est accompagnée d'un lent balancement de la main droite vers le haut, marquant un signe de résignation. Il est à noter cependant que tout au long de sa lecture les divers mouvements de sa main droite vont servir à animer, voire théâtraliser la lecture, à inviter sans doute le spectateur à donner de l'amplitude au sens du poème. Il y a dans ce lapsus un gommage conscient ou inconscient du texte original, pour perturber le sens, en bousculer la stricte clarté. Je vois ici comment ce qui est refoulé – «épée» et «j'abats» – vu dans une perspective freudienne, correspond à un dysfonctionnement qui s'étend dans une perspective de signification. Loin d'être un simple acte vide de sens, en identifiant ces lapsus, puis en tentant de comprendre les mécanismes par lesquels s'articulent ces actes manqués linguistiques d'Aimé Césaire, je perçois comment les mots refoulés deviennent ici des signes qui donnent accès à une plus ample dimension du sens.

Dans le premier vers, le lapsus «aimé-épée» est ce que j'appellerai désormais un effet de lapsus. Césaire prononce d'abord le mot «aimé» avant de prononcer le mot «épée» qui apparaît dans les diverses publications officielles du poème. Il prononce le mot «épée» comme pour *corriger* consciemment la mention du mot «aimé». J'insiste sur le terme «corriger» car le temps d'arrêt – une fraction de seconde – est suffisant cependant pour

montrer qu'il ne s'agit pas, selon moi, d'une correction mais plutôt d'une apposition. Il crée une complémentarité entre « aimé » et « épée » où amour, collaboration et intense douleur de la séparation s'enchevêtrent. « Aimé » est prononcé sereinement, délicatement, tandis que dans la prononciation de « épée » on perçoit une vigueur, une dureté que facilite d'ailleurs le son [p] de « épée ».

L'effet de lapsus est donc produit par une assonance où l'harmonie phonique créée par la répétition du son aigu [é] a pour but de traduire cette douleur de la séparation et de la transmettre au spectateur. Par la mise en apposition des termes aimé-épée, il met en exergue l'histoire d'une intense complicité affective et intellectuelle qui s'est achevée avec l'effet choc de la séparation d'avec Suzanne en 1963, de sa mort en 1966, puis de la sienne qu'il sait proche – rappelons qu'il a 91 ans au moment du tournage. Dans le deuxième vers, l'effet de lapsus est total, « j'attends » remplace « j'abats », et l'on voit comment par le biais du mot « j'attends » il fusionne les idées clés de ces deux vers, d'une part l'histoire d'un amour dont l'intensité le « bourrelle », le tourmente moralement, même au-delà de la séparation et de la mort, et, d'autre part, l'acceptation d'une mort salvatrice, la sienne, qu'il attend.

Dans *Non-Vicious Circle. Twenty Poems of Aimé Césaire*, Gregson Davis a analysé ces deux vers, comme la radicale subversion par Césaire du mythe judéo-chrétien d'Eden, et propose que l'épée gardant l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal est transformée par Césaire en arme par le biais de laquelle il abat les arbres du jardin d'Eden. Davis ne s'attarde pas sur l'analyse de l'idée de la torture morale transmise à la fin du poème par le verbe « bourreler », et précise que l'inversion grammaticale effectuée par Césaire « épée d'une flamme » renforce sa tactique de déconstruction des mythes judéo-chrétiens et plus particulièrement ici l'emblème du Nouveau Testament (1984: 112) de la flamme de l'épée¹¹. En outre, Davis interprète le titre du poème comme le dit de l'errance de la diaspora africaine et y perçoit un

11. Dans Genèse 3, 24, on y lit : « Ayant chassé l'homme il [Dieu] posta les Chérubins à l'orient du jardin d'Eden avec la flamme de l'épée foudroyante pour garder le chemin de l'arbre de vie. »

enchevêtrement synchrétique de mythologies judéo-chrétiennes, gréco-romaines et proche-orientales (*ibid.* : 108).

Toutefois, dans ce documentaire fait en hommage à Suzanne, Césaire lui-même inscrit ce poème dans l'univers tourmentant de ses « drames personnels » et de la séparation. Avant de poursuivre sa lecture à haute voix d'un dernier poème qu'il cherche en feuilletant les recueils *La poésie* puis *Cadastre* il déclare : « Il y avait un poème qui était tellement évident. Il faudrait que je le retrouve. » Enfin, après sa lecture à haute voix, il déclare : « C'est la séparation, oui, vous avez compris ça. Mais, personne n'y voit rien, je n'ai pas à faire de confidences aux gens. Les gens n'y comprennent rien, et ce n'est pas fait pour qu'ils comprennent d'ailleurs. »

On sait que Césaire a beaucoup remanié ses poèmes, les trois versions (1939, 1947, 1956) du *Cahier d'un retour au pays natal* en témoignent, de même que les nombreuses ratures, additions, suppressions qui parsèment ses manuscrits. Ces dynamiques de biffures et de rajouts ne sont certes pas spécifiques à Césaire mais s'inscrivent dans tout processus de création poétique. Toutefois, dans ce que j'appelle jusqu'à maintenant « effet de lapsus » et « lapsus » à propos de sa *transformation* à haute voix de ces deux derniers vers de « Dit d'errance », je perçois un effet de palimpseste et d'intertextualité. Dans ma réappropriation du terme intertextualité, j'avance que le sens est pris en charge par la voix, l'exercice vocal qui en tant que *texte* est fusionné à un autre *texte*, l'écrit, la matérialité scripturale du poème sur la page. Pour ce qui est du palimpseste, je propose que, d'une part, Césaire poursuit sa dynamique de la rature et de la correction, et, d'autre part, rend cette dynamique encore plus significative dans la mesure où cette rature vocale, tel un palimpseste, vient gommer et recouvrir d'un second texte, d'une seconde peau, les éditions définitives (Seuil, 1961, 1994 ; CNRS Éditions/Présence Africaine, 2013) de « Dit d'errance ». Plusieurs éléments s'enchevêtrent ici : on ignore la date exacte de la composition de « Dit d'errance », on sait en revanche qu'il est publié pour la première fois en 1961, et que 1963 est l'année souvent citée de la séparation entre Aimé et Suzanne Césaire. Néanmoins, malgré ces axes temporels, on est

porté à accepter le rattachement que Césaire effectue en 2004, dans ce documentaire, entre ce poème et les moments de la séparation. De façon significative, le titre de ce poème «Dit d'errance» renvoie bien à un autre type d'errance, celle du sens qui est filtré par l'intertextualité et le palimpseste proposés ci-dessus. Je crois que l'obsession du sens et des éditions définitives est subtilement déconstruite ici par Césaire. «Les gens n'y comprennent rien. Ce n'est pas fait pour être compris» précise-t-il, et c'est par cette déclaration qu'à mon sens il a, jusqu'à ses derniers instants de lucidité, réécrit ses poèmes. Par ce bruissement de la langue, «*aimé épée* d'une flamme qui me bourrelle *j'attends* les arbres du paradis», Césaire bouscule l'idée d'édition définitive, et par le biais de ce documentaire, on pourrait avancer que la plus récente publication de «Dit d'errance», dans la collection complète de son œuvre chez CNRS Éditions/Présence Africaine en 2013, est mise à plat.

Dans *Le bruissement de la langue*, Barthes remarque que c'est le frisson du sens qu'il interroge en écoutant le bruissement du langage (1984 : 102). Dans ces deux derniers vers de «Dit d'errance» que Césaire manipule, il n'y a finalement pas lapsus. Il y a plutôt un palimpseste phonique où par le biais d'une disposition mentale particulière, le bruissement de la langue orale contrarie la fixité de l'écrit. Reprenant à mon compte les réflexions de Barthes sur le frisson du sens, je propose que l'exercice vocal que Césaire accomplit dans ce documentaire en lisant «Dit d'errance» à haute voix et en le manipulant, lui permet de disperser et libérer sa parole qui est confinée dans la version dite *définitive* du poème. Le bruissement de sa langue «*aimé épée* d'une flamme qui me bourrelle *j'attends*» est «le bruit d'une absence de bruit» qui se dégage selon lui de la fin de ce poème. Sa dénaturation spontanée durant la lecture de la fin du poème est une quête d'un sens libéré de toutes contraintes.

Dans sa lecture de «Dit d'errance» dans le documentaire, on découvre toute la problématique de la réflexion de Césaire, autour de l'autobiographie, de l'expression poétique de sa négritude, de son rapport en tant que poète avec l'écrit, l'oralité, et surtout avec une matrice-secret, Suzanne Césaire, volontairement

pétrifiée dans l'écrit, et enfin révélée au grand jour d'une caméra curieuse de déraidir un secret. Ainsi, la traduction poétique des drames personnels, les idées de déchirure, de mutilation, du temps ancien, de l'air envenimé, inscrites dans « Dit d'errance », sont des expressions de l'écartèlement existentiel entre Afrique-Caraïbe, entre la politique d'assimilation coloniale et une affirmation de soi. Ce sont aussi des expressions de l'épaisseur temporelle et mémorielle de la traite et de l'esclavage, et des marqueurs clés qui ont nourri et orienté les multiples exégèses de la poésie de Césaire. Toutefois il déclare dans ce documentaire que toutes ces interprétations de sa poésie sont loin d'être uniques. Sa négritude aussi bien que ses drames personnels dans son couple doivent selon lui être les deux mouvements, les deux axes par lesquels il faut lire « Dit d'errance » et peut-être presque toute sa poésie.

Ici c'est par le souvenir de Suzanne en 2004 (moment du tournage du documentaire) qu'il revendique une fois de plus l'énigme et l'amplitude du sens, et libère la stricte scripturalité du poème des contraintes et des règles. C'est par le souvenir de Suzanne qu'il prend cette liberté poétique. Suzanne et l'histoire de leur séparation doivent rester une énigme : « je n'ai pas à faire des confidences aux gens. [...] Mais moi je n'aime pas beaucoup parler à la radio. Ce sont des choses personnelles. Ce sont des choses intimes. Ça m'est très difficile ». En outre, à ce moment précis où Pacquit l'invite à s'exprimer sur elle, et où l'œil de la caméra s'apprête à saisir ce moment décisif, il s'inscrit dans une disposition mentale par laquelle la fin du poème prend une nouvelle peau, puisqu'il substitue ses souvenirs anciens de Suzanne et ses sentiments présents sur elle, à ce qui existe dans les éditions *définitives* du poème. Il y a tout un cheminement psychologique qui se fait ici entre le choix de la lecture de ce poème, le remodelage partiel de la scripturalité officielle, puis l'articulation d'un autre art poétique au crépuscule de sa vie. Il s'agit d'un art poétique où les interstices de sa mémoire ne sont plus gonflés par l'histoire de la traite négrière, de la violence fondatrice de l'esclavage, des leurre de la politique coloniale d'assimilation ou de départementalisation, mais par l'histoire d'une vie, d'un amour, d'une collaboration intellectuelle et de « l'exaspération de la sécession » – partie du

titre d'un autre poème où Suzanne Césaire est représentée et que j'analyserai plus loin.

« *Batouque* »

Dans « *Batouque* », on assiste à un procédé similaire d'enchevêtrements de perspectives autour de sa vie personnelle et des traumatismes de l'histoire. Il choisit d'en lire un extrait pour illustrer la thématique de l'amour et répondre ainsi à la question qui lui est posée dans le documentaire sur la place de l'amour dans sa poésie. Aucun effet de lapsus ne vient cette fois animer sa lecture de cet extrait qui se caractérise d'ailleurs par la répétition incessante du mot « *batouque* » qui sert à la fois de refrain et de rythmique surréaliste au poème. Lorsqu'on observe les passages lus, on y remarque un futur mal défini, « quand le monde sera un vivier où je pêcherai mes yeux à la ligne de tes yeux », « quand le monde sera le latex au long cours des chairs de sommeil bu ». Ce futur est articulé à la fois comme projection idéale, mais aussi comme impossibilité tant les traumatismes, « les sept péchés décapités », « [la] nuit sans lèvres cravatée du jet et de ma galère sans nom », ou encore « [l']œil dans le roulis dans la Guinée » obstruent cet avenir prometteur. En revanche, le souvenir de la « princesse tisonnant mille gardiens inconnus », « aux cuisses de Congo de Bornéo de Casamance », déraidit l'angoisse lancinante que lui procure cette ontologie africaine. Je lis la « princesse tisonnant mille gardiens inconnus », comme Suzanne Césaire affrontant les gardiens du service d'information de l'amiral Robert, pour assurer la logistique¹² de la publication de *Tropiques*, mais effectuant aussi un pas vers l'inconnu de la survie de la revue en raison de la mainmise idéologique de l'Amiral et de ses gardiens. Ce moment

12. La lettre du lieutenant de vaisseau Bayle (chef du service d'information de Robert), interdisant la parution d'un numéro de *Tropiques*, débute ainsi : « Lorsque Madame Césaire m'a demandé pour un nouveau numéro de *Tropiques*, le papier nécessaire, j'ai tout de suite acquiescé, ne voyant aucune objection, bien au contraire, à la parution d'une revue littéraire ou culturelle. J'en ai, au contraire, de formelles vis-à-vis d'une revue révolutionnaire, raciale et sectaire » (*Tropiques*, XXXVII).

clé dans l'existence de *Tropiques* est aussi magnifié par Césaire dans le poème « Fils de la foudre » où il évoque les démarches de Suzanne auprès des autorités de ce service d'information et le départ de l'Amiral en juillet 1943 :

« Et sans qu'elle ait daigné séduire les geôliers
à son corsage s'est délité un bouquet d'oiseaux-mouches
à ses oreilles ont germé des bourgeons d'atolls
elle me parle une langue si douce que tout d'abord je ne
comprends pas mais à la longue je devine qu'elle m'affirme
que le printemps est arrivé à contre-courant
que toute soif est étanchée que l'automne nous est concilié
que les étoiles dans la rue ont fleuri en plein midi et
très bas suspendent leurs fruits » (Césaire, 1994 : 170).

« 1943 : Le Surréalisme et nous » est le seul des articles de Suzanne Césaire qui porte directement la marque de la poésie d'Aimé Césaire. L'extrait de « Batouque » qu'elle choisit comme épigraphe de son article évoque l'amour mais surtout la liberté politique et esthétique.

« le fleuve des couleuvres que j'appelle mes veines
le fleuve de créneaux que j'appelle mon sang
le fleuve de sagaies que les hommes appellent mon visage
le fleuve à pied autour du monde
frappera le roc artésien d'un cent d'étoiles à mousson.

Liberté mon seul pirate, eau de l'an neuf ma seule soif
amour mon seul sampang
nous coulerons nos doigts de rire et de gourde
entre les dents glacées de la Belle-au-bois-dormant. »

Je perçois que par le biais d'une intertextualité et d'une intersubjectivité révélatrices, l'extrait de « Batouque » lu par Aimé Césaire et le choix par Suzanne Césaire de l'extrait ci-dessus servent à marquer le dialogue entre la particularité surréaliste de la poésie césairienne qui s'affirme en ce début des années 1940 et la réflexion

théorique qu'elle élabore dans « 1943 : Le Surréalisme et nous », pour signifier la nécessité et la spécificité d'un surréalisme antillais en tant que « corde raide de notre espoir ». Autrement dit en tant que socle esthétique, le surréalisme permettait la création d'une poésie de dissidence et favorisait le détournement d'orthodoxies littéraires, telles que la littérature doudou, mais fournissait aussi les positionnements philosophiques pour ancrer dans la poésie les réalités sociales et historiques antillaises et pour qu'elle en soit pétrie. Alors que dans son essai « André Breton poète... » on assiste à un panégyrique de la poésie de ce dernier, dans « 1943 : Le Surréalisme et nous » Suzanne Césaire réoriente son propos. Elle écrit : « Exigence de la liberté. Nécessité de la totale pureté : C'est le côté Saint-Just de Breton, d'où ses non-merci durement condamnés par les amis de la compromission » (S. Césaire, 1943 : 15). En reconnaissant le côté Saint-Just de Breton, c'est-à-dire son idéalisme radical sur sa conception de la liberté, elle exprime comment ses positionnements n'ont pas fait que des adeptes. Se dissociant d'une compromission entière avec la manière dont Breton conçoit la liberté, et saisissant la vraie portée du mot liberté dans le contexte antillais des années 1940 encore déterminé socialement par des rues cases-nègres, elle termine « 1943 : Le Surréalisme et nous » par « un retour sur nous-mêmes » (*ibid.* : 17). Pour que ce retour prenne sens, l'extrait de « Batouque » cité en exergue de son essai sert donc d'assise à la réorientation de ses réflexions théoriques sur le surréalisme qui deviendra pour elle « notre surréalisme [qui] livrera le pain de ses profondeurs », qui permettra de « retrouver la puissance magique des mahoulis, puisée à même les sources vives », de « purifier à la flamme bleue des soudures autogènes les niaiseries coloniales », et de « retrouver notre valeur de métal, notre tranchant d'acier, nos communions insolites » (*ibid.* : 18).

Ainsi, je conçois la lecture de cet extrait de « Batouque » par Aimé dans le documentaire comme une mise en évidence de sa ressouvenance de la constante collaboration entre Suzanne et lui, collaboration qu'il a tenu à instituer comme l'un des piliers de sa réflexion dans le documentaire sur la place de l'amour dans sa poésie.

« Viscères du poème »

Après sa lecture de la fin de « Viscères du poème », Césaire déclare que les Martiniquais n'ont pas su décrypter ses drames personnels inscrits dans sa poésie. Notons que la majorité des Martiniquais non spécialistes de son œuvre ne connaissent principalement que le *Cahier*. Césaire suggère alors ici que son lectorat principal est martiniquais ou plutôt signale qu'il aurait souhaité que ce fût le cas.

Le poème a des viscères précise-t-il dans l'entrevue, signifiant que ses états de conscience ont marqué aussi bien le fonctionnement de ses organes vitaux que ceux de sa poésie. En effet, le « tumulte debout dans l'ombre des oreilles » et « gicler la noirceur des viscères de ce cri sans oubli » expriment la singularité de cet enchevêtrement entre vie et poésie. Le giclement, désignant l'action, et la giclure, la trace laissée par le jaillissement d'un élément liquide, caractérisent, d'une part, les spasmes provoquant le giclement, l'expulsion des drames personnels hors du corps et, d'autre part, la poésie comme giclure, comme trace sur la blancheur du mur ou du papier. Par effet de catharsis, les entrailles du poème, ses profondeurs vitales viennent apaiser les drames personnels du poète. On retrouve également cet effet de catharsis dans « Séisme », autre poème qui exprime la séparation mais que Césaire ne lit pas dans le documentaire. En effet, dans ce poème, les mots sont invoqués pour conjurer le « mauvais réveil du cœur ».

« Sommeil, mauvais sommeil, mauvais réveil du cœur

le tien sur le mien vaisselle ébréchée empilée dans le creux tanguant des méridiens.

Essayer des mots ? Leur frottement pour conjurer l'informe comme les insectes de nuit leurs élytres de démente ? » (Césaire, 1994 : 304).

La matrice-secret Suzanne Césaire, dans le grain de l'écrit poétique d'Aimé Césaire

Mon utilisation du terme « Le grain de l'écrit » fait de toute évidence référence au « grain de la voix » de Barthes et à l'étendue de la signifiante que propose le terme « grain » qui est, nous dit Barthes, « le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute » (1982 : 243). Développer la signifiante de la notion de grain en ce qui a trait à l'écrit poétique de Césaire, c'est faire appel à un éventail de métaphores telles que le pigment, le fragment, le degré, la mesure, la nuance, l'alignement, par lesquelles on peut explorer comment l'écriture de Suzanne Césaire et son nom marquent le texte poétique d'Aimé Césaire dans sa gestation et dans sa finalité. Je fais plus particulièrement référence aux manuscrits du *Cahier* et du « Tombeau du soleil », ainsi qu'à l'inscription même du nom de Suzanne Césaire dans le poème-récit « Histoire de vivre ».

Dominique Annicchiarico, avocat au barreau de Paris, nous rapporte comment il a fait l'acquisition¹³, le 12 avril 2003, du manuscrit et du tapuscrit de « Tombeau du soleil » lors de la vente aux enchères publiques des collections personnelles d'André Breton organisée par Calmels-Cohen à l'Hôtel Drouot du 7 au 17 avril 2003. Le catalogue de la vente décrit le manuscrit comme suit :

« Lot 2265 : Césaire Aimé – *Tombeau du soleil* – maquette originale 1945.

Maquette originale du *Tombeau du Soleil* sous forme de texte imprimé contrecollé et de poème autographe. L'ensemble est sous une couverture titrée par Césaire, adressée à André Breton (28 pages in-8°) enveloppe conservée, 5 pages sont entièrement autographes de la main de Césaire, l'ensemble comporte des corrections autographes et des indications pour l'imprimeur : [...]

L'on joint le tapuscrit 18 pages in-4° de *Tombeau du soleil* avec quelques rares ratures et corrections de Aimé Césaire : 1 500 euros. »

13. Annicchiarico se trouve en Martinique à ces dates-là, et c'est sa fille qui se charge de porter les enchères à l'Hôtel Drouot à Paris.

Annicchiarico note que lorsqu'il apporte le manuscrit à Césaire, ce dernier « feuillette avec appétit la maquette des pages autographes et le tapuscrit aux feuilles diaphanes à l'encre bleutée des vieilles Remington à ruban carbone, et heureux de ces retrouvailles de près de 60 ans, commente avec un œil intéressé les différences scripturales : "là c'est l'écriture de Suzanne" ».

En effet, contrairement à ce qu'indique la description du catalogue de la vente, les cinq pages ne sont pas entièrement autographiées de la main de Césaire. Les segments de ces cinq pages, numérotés 2, 3, 4, 5, 7 et 8, qui représentent quatre pages du manuscrit, sont écrits de la main¹⁴ de Suzanne ; le segment portant le numéro 6 est écrit de la main de Césaire et constitue la cinquième page du manuscrit. Donc, lorsque Césaire demande à Breton dans sa lettre du 26 mai 1944 écrite de Port-au-Prince, de supprimer un passage de « Tombeau du soleil » comportant le nom de Suzanne Césaire, on ne peut interpréter cette requête comme un désir de la mettre en silence, mais comme son désir, peut-être, de maintenir ce segment 6 du manuscrit, qui est en fait un extrait de « Histoire de vivre », dans un univers symbolique, le quatrième numéro de *Tropiques* de 1942, en tant que récit-poème.

« "Histoire de vivre" »

Récit

[...] Un midi ténébreux. La tige éblouissante du silence,

Les surfaces isolantes disparaissent.

Fenêtres du marécage fleurissez ah ! fleurissez

Sur le coi de la nuit pour Suzanne Césaire

de papillons sonores.

Amie

Nous gonflerons nos voiles océanes,

14. Le segment 2 correspond partiellement à la version définitive d'« Investiture » dans *Les Armes miraculeuses*. Le segment 6 est un extrait de « Les pur-sang ». Les segments 3, 4, 5 et 8 écrits par Suzanne Césaire font partie d'une plus longue version manuscrite d'« Investiture » antérieure et n'apparaissent pas dans la version définitive dans *Les Armes miraculeuses*, ce poème ayant été maintes fois remanié. En revanche, le segment 8 est le début d'« Histoire de vivre » p. 33, puis six vers de la page 34 dans *Tropiques* n° 4, janvier 1942.

Vers l'élan perdu des pampas et des pierres
Et nous chanterons aux basses eaux inépuisablement la chanson de
l'aurore» (*Tropiques*, n° 4, janvier 1942).

C'est le seul poème où Césaire la nomme « Suzanne Césaire ». Elle y est « amie », compagne d'aventures invitée à « gonfler les voiles océanes vers l'élan perdu des pampas et des pierres », et il invoque, par un éventail d'oxymores, un riche écosystème tropical, les marécages, comme source aquatique et végétale de fleurissement, de bourgeonnement pour Suzanne dont la santé n'est pas bonne en 1942. Comme je l'ai déjà précisé dans l'introduction, Césaire écrit à Breton le 20 avril : « Année très dure pour nous : hostilité maintenant déclarée contre *Tropiques* ; lutte contre l'asphyxie, et surtout maladie très grave de ma femme – non encore rétablie à l'heure qu'il est. »

Analysant ce poème dans *Antilles déjà jadis*, René Ménil s'interroge sur la nature du texte : poème ou récit ? Césaire en effet donne à son texte le sous-titre « récit ». Ménil observe que « l'intérêt du texte de Césaire c'est qu'il nous donne à voir sur le chantier et pourrait-on dire expérimentalement, comment une même écriture qui va son chemin, peut passer d'un genre littéraire (le récit) à un autre genre (poème) du narratif au poétique et vice versa » (1999 : 291). Ménil précise que « esthétique et linguistique nous somment de renouveler nos concepts et nos formules pour prendre en compte la richesse toujours inattendue des créations littéraires ». Il articule ainsi un débat sur « le poème [qui] répondrait à ce mode de vivre qui nous installe dans l'éternité d'un présent suspendu [...] et le récit qui est produit et reçu dans la modalité d'un autre temps, celui qui court où nous courons » (*ibid.* : 292).

Pour ma part, je retrouve dans « Histoire de vivre » la narration de la symbiose entre drame historique et drames personnels, qui constitue la trame de l'intervention de Césaire dans le documentaire de Pacquit.

Concernant la performance de co-scripturalité dans *Cahier d'un retour au pays natal*, illustrée par ces deux photographies, la voix off, à ce moment-ci du film de Jean-François Gonzalez,

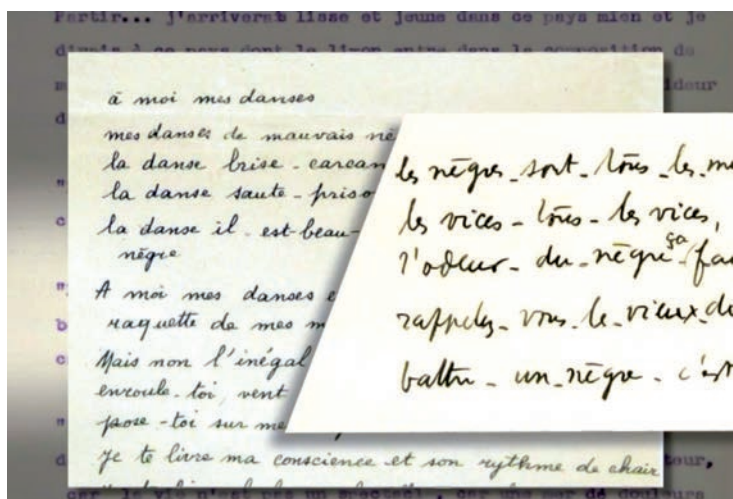


Fig. 12 : Écritures d'Aimé et Suzanne Césaire dans le tapuscrit du *Cahier d'un retour au pays natal* [43 : 20 min], © Bibliothèque de l'Assemblée nationale ; © Jean-François Gonzalez, 2013 ; © Succession Césaire.

nous indique que c'est à la bibliothèque de l'Assemblée nationale, où venait travailler Césaire, que sont conservés les feuillets dactylographiés du *Cahier* « sur lesquels Césaire porte directement à la main des corrections et des modifications parfois substantielles ». « Et les passages manuscrits qui proviennent de mains manifestement différentes nous autorisent à penser que Suzanne Roussi, qu'Aimé Césaire vient d'épouser, en 1937, a pu épauler son mari dans cette minutieuse entreprise. »

Dans la deuxième partie du documentaire de Gonzalez, « La capacité de refus », René Depestre, tenant une photographie de Suzanne qui correspond à la fig. 5 dans le premier chapitre, commente l'atmosphère effervescente qui régnait chez Aimé et Suzanne Césaire qui tenaient un salon littéraire le dimanche après-midi, au 10 rue de l'Odéon, et que j'ai déjà évoqué au début de ce chapitre. Le rayonnement de Suzanne dans la revue *Tropiques* et ses écrits n'ont pas été commentés par Depestre. Se focalisant plutôt sur la période parisienne d'après-guerre, il raconte avec enthousiasme que la peinture, les grandes expositions, le réalisme cinématographique italien avec Fellini, l'art mexicain,

Cette mise en scène photographique du souvenir est relayée peu à peu, vers la fin du témoignage de Depestre, par un effet de montage fort subtil où, comme on le voit dans les deux images reproduites ci-dessous, la photographie qui est dans la main de Depestre se retrouve transposée dans un cadre devant lequel tourne graduellement un pivot mobile sur lequel se trouve une sculpture africaine. En effet, au cours d'une correspondance électronique, Gonzalez m'a révélé qu'il s'agit « d'une statuette artisanale faisant partie de sa collection personnelle, et achetée au Sénégal ». Il a eu « l'idée de filmer la photographie de Suzanne Césaire à travers un mouvement giratoire de la statuette pour casser la monotonie de la même photo, toujours répétée ».

Pour ma part, je vois que ce doux balayage rotatif autour du visage de Suzanne fonctionne comme l'effet que produit un sablier, puisque la statuette, en tournant devant la photographie, prend en charge l'écoulement du temps qui passe. Les contrastes entre les couleurs noire et blanche de la photographie, et la lumière que diffuse la couleur bronze de la statuette favorisent la lente éclipse sur le visage de Suzanne. Ainsi tandis que la lumière s'atténue, des parties du visage s'estompent peu à peu, les traits deviennent progressivement flous, la statuette masque le visage, l'écran se noircit, puis l'éclipse est totale. Par cette magnifique technique cinématographique, Gonzalez synthétise ingénieusement l'hommage que rend Depestre à Suzanne, son rayonnement auprès d'Aimé Césaire et dans la vie intellectuelle et artistique parisienne de la fin des années 1940, sa mise en silence dans la mémoire collective, son épiphanie camouflée, ainsi que sa disparition prématurée.

En conclusion je dirai qu'étudier la pensée et le rayonnement de Suzanne Césaire n'enlève rien à la célébrité politique et littéraire d'Aimé Césaire. Il revient aux exégètes de son œuvre poétique de continuer à la creuser afin d'y déceler des représentations de Suzanne, des traces de leur collaboration intellectuelle et d'autres dimensions insoupçonnées du féminin et des complexités de l'existence dans l'œuvre du poète.

Par exemple dans son poème « Rocher de la femme endormie ou Belle comme l'exaspération de la sécession », il soupèse les



Fig. 14: Suzanne Césaire dans le film *La parole d'Aimé Césaire*, «belle comme l'oxygène naissant» [26: 24 min], © Jean-François Gonzalez, 2013.

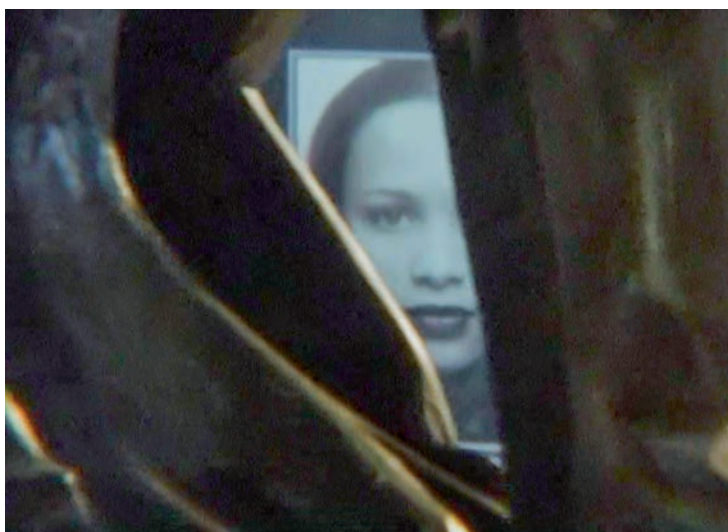


Fig. 15: Suzanne Césaire dans le film *La parole d'Aimé Césaire*, «belle comme l'oxygène naissant» [26: 28 min], © Jean-François Gonzalez, 2013.

meurtrissures de la séparation entre eux, mais il associe aussi cette séparation à l'histoire du lieu où il va se recueillir pour méditer sur l'exaspération de la sécession avec Suzanne.

« Rescapée rescapée
C'est toi la retombée
D'un festin de volcans
D'un tourbillon de lucioles
D'une fusée de fleurs d'une fureur de rêves

Très pure loin de toute cette jungle
La traîne de tes cheveux ravivée
Jusqu'au fond de la barque solaire
Exaspération de la sécession

De temps en temps à travers la brume de sable
Qui s'éclaircit
À travers les jeux cicatriciels du ciel
Je la vois qui bat des paupières
Histoire de m'avertir qu'elle comprend mes signaux
Qui sont d'ailleurs en détresse des chutes de soleil
Très ancien

Les siens je crois bien être le seul à les capter encore
Plus d'une fois j'ai enhardi la vague
À franchir la limite qui nous sépare toujours
Mais le dragon gouverne le cap de cette eau interdite
Même si c'est souvent en inoffensif caret-plongeur
Qu'il survient respirer à la surface maudite

Alors quel oiseau sacrificiel aujourd'hui
Te dépêcher

Rescapée rescapée
Toi exil mien et reine des décombres
Fantôme toujours inapte à parfaire son royaume»
(*Comme un malentendu de salut*)

Ce lieu du recueillement est le Morne Larcher situé entre les villes du Diamant et des Anses d'Arlet, sur la côte sud-ouest de la Martinique et non loin de l'Anse Caffard, désormais célèbre depuis que l'artiste plasticien martiniquais Laurent Valère y a édifié le « Mémorial Cap 110. Mémoire et Fraternité ». Ce mémorial fut inauguré en 1998 à l'occasion de la commémoration du cent cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises.

Le mémorial rend hommage aux captifs africains qui ont péri en 1830 dans le naufrage du bateau négrier non identifié transportant illégalement (la traite négrière avait été officiellement abolie pour les colonies françaises en 1817) des captifs destinés à être esclavisés en Martinique. Il rend aussi hommage aux 86 captifs rescapés qui furent déportés au bagne de Guyane par décision du Conseil privé de la Martinique en mai 1830. En effet, un imbroglio pseudo-juridique avait statué sur la condition de ces Africains issus d'une traite clandestine. Captifs non esclavisés, et ne pouvant entrer dans une catégorie spéciale d'individus libres, le statut de bagnard leur fut alors imposé.

La démesure des vagues qui ceignent l'Anse Caffard en contrebas du Morne Larcher constitue un lieu de pèlerinage pour Aimé Césaire puisqu'il y revisite cette douloureuse histoire des captifs. Par ailleurs, le Morne Larcher est aussi communément connu pour représenter, dans l'imaginaire des Martiniquais, le morne dont la forme est celle d'une femme couchée endormie. Dans la perspective anthropomorphique qui se dégage de l'imaginaire martiniquais, le morne-femme couchée a un front, un nez, une bouche, un menton, une gorge, un buste que prolonge une multitude de seins et de plis du ventre, et l'observation anthropomorphique du morne-femme couchée ou de la femme couchée-morne prend des dimensions uniques en fonction de la disposition mentale et de l'angle à partir desquels le morne ou/et la femme sont observés. On peut en effet identifier deux femmes, en observant la photographie soit de droite soit de gauche.



Fig. 16 : Morne Larcher. La femme couchée/«Rocher de la femme endormie». Photographie de l'auteure.

Dans la perspective d'Aimé Césaire, cet anthropomorphisme est aussi écomorphisme dans la mesure où ces deux dimensions lui permettent de communiquer avec Suzanne. Elle est le rocher de la femme endormie (écomorphisme) et c'est le Morne Larcher, au préalable anthropomorphisé en femme couchée, qui lui permet d'articuler une autre dynamique, cet écomorphisme. Dans les vers «Je la vois qui bat des paupières. Histoire de m'avertir qu'elle comprend mes signaux», écomorphisme et anthropomorphisme sont les deux faces d'un miroir ou erre l'imaginaire de la blessure du poète. Mais dans une autre mesure, dans l'imaginaire poétique d'Aimé Césaire, l'histoire tragique et insoutenable de la traite transatlantique et des captifs qui ont péri en contrebas du morne au cours du naufrage du négrier clandestin est fusionnée à son «exaspération de la sécession» avec Suzanne.

Dans le vers «Le dragon gouverne le cap de cette eau interdite», j'associe le dragon aux bateaux négriers qui dévorent et déshumanisent, et l'eau interdite à la traite clandestine. Le dragon évoque aussi la mort de Suzanne, qui bloque le passage, la

vague que le poète s'est enhardi à franchir : « Plus d'une fois j'ai enhardi la vague. À franchir la limite qui nous sépare toujours ». Cette image du battement des paupières « à travers les jeux cicatriciels du ciel » évoque la manière dont la morte-Suzanne vient hanter et apaiser la détresse du poète qu'« elle comprend ». Cette hantise-apaisement lui cause une douleur lancinante qui survient de la plaie de la séparation et de l'absence des « chutes de soleil très ancien », c'est-à-dire de leur amour et de leurs connivences intellectuelles. Mais le processus cicatriciel n'aboutit pas, le temps et le ciel n'y contribuent pas, et c'est pour cela que le pèlerinage au rocher de la femme endormie devient essentiel.

Dans son analyse de ce poème, Lilian Pestre de Almeida, reconnaît le dialogue du « poète-terre, homme-île » avec « la femme aimée [...] revenue à la vie (elle bat des paupières) », elle perçoit « l'entente muette » entre le poète et la femme qui consiste à « parfaire le royaume qui naîtra de la rencontre d'un homme et d'une femme [...] endormie, gardée par un monstre » (1998 : 126, 127). Elle y voit également le motif du « couple aimant présent dans toute sa poésie », ainsi que l'idée du sacrifice du poète « pour rendre quelqu'un sacré et séparé de tout le reste demeuré profane », et ce en « témoignage d'obéissance, de repentir, ou d'amour » (*ibid.* : 127). Toutefois, Pestre de Almeida ne pousse pas plus loin ses réflexions et ne suggère pas aux lecteurs que cette femme endormie dont les paupières battent et qui reçoit un « message de connivence et d'aide » de « l'oiseau sacrificiel », « ange messager » (*ibid.*), pourrait très bien être Suzanne. Ici je vois comment Pestre de Almeida adopte peut-être elle aussi cette rhétorique et tactique de l'évitement et de la pudeur que j'analyse dans mon introduction.

Dans cette intense collaboration avec Suzanne Césaire dont parle Aimé Césaire tout au long du documentaire et dont témoignent les performances de co-scripturalité analysées dans ce chapitre, comment a-t-il lu les essais de Suzanne Césaire dont il n'a jamais parlé ? Est-ce qu'il s'en est inspiré pour sa poésie, pour son théâtre ? Pour ma part, je vois dans la référence à « La traîne de tes cheveux ravivée. Jusqu'au fond de la barque solaire » une allusion à « Malaise d'une civilisation » où Suzanne Césaire, pour

renforcer ses réflexions sur le symbole de la plante et sur le sentiment éthiopien de la vie en Martinique, évoque un conte populaire du folklore martiniquais. Dans ce conte, écrit-elle, « l'herbe qui pousse sur la tombe est la vivante chevelure de la morte qui proteste contre la mort » (S. Césaire, 1942b : 44).

Je propose également que cette morte protestant contre la mort de Suzanne est l'ancêtre de la Sycorax caribéenne de Césaire qui occupe une place fondamentale dans la construction identitaire et la rébellion de son fils Caliban, à un moment précis d'*Une tempête*.

« Prospero : Il y a des généalogies dont il vaut mieux ne pas se vanter. Une goule ! Une sorcière dont, Dieu merci, la mort nous a délivrés ! Caliban : Morte ou vivante, c'est ma mère et je ne la renierai pas ! D'ailleurs, tu ne la crois morte que parce que tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine, on la souille on la foule d'un pied vainqueur ! Moi je la respecte, car je sais qu'elle vit, et que vit Sycorax. Sycorax ma mère ! [...] ... D'ailleurs souvent par le rêve elle me parle et m'avertit... » (A. Césaire, 1969 : 25-26).

Un enchevêtrement de perspectives terre-île-Sycorax-corps féminin-anticolonialisme-désaliénation fournissent à Caliban les codes pour revendiquer une agentivité. Ainsi, le Caliban de Césaire s'inscrit ici dans la dimension d'un écoféminisme politique que revendique Silvia Federici pour la sorcière. En effet dans *La Tempête* de Shakespeare, la puissante sorcière algérienne Sycorax est rendue totalement silencieuse et invisible¹⁵ (Federici, 2014 : 107). Federici regrette que la figure héroïque des révolutionnaires latino-américains soit celle de Caliban, puisque dans sa quête de libération, celui-ci a choisi de s'associer à des prolétaires blancs

15. Pour Federici, il faut que la sorcière de Shakespeare passe de l'invisibilité et du silence à une destruction symbolique d'un système capitaliste qui a voulu assujettir l'hérétique, la guérisseuse, l'épouse désobéissante, la femme qui choisit de vivre seule, ou encore la *obeah women* (nom par lequel on désigne la sorcière dans la Caraïbe anglophone) qui a empoisonné la nourriture des maîtres et qui a inspiré les révoltes d'esclaves (*ibid.* : 11).

opportunistes transplantés au Nouveau Monde. Federici ajoute que Caliban aurait gagné à utiliser les forces de la nature dont Sycorax lui a enseigné les bienfaits, pour détruire le système de Prospero (*ibid.* : 232). Elle suggère donc que Sycorax, la sorcière, aurait dû être l'héroïne des révolutionnaires contemporains et non Caliban. Federici base ses réflexions sur sa lecture de la pièce de Shakespeare et non celle de Césaire, où Caliban accorde une place essentielle à sa mère à un moment précis de la pièce où il doit affirmer son identité dans sa lutte contre Prospero. Bien que Césaire associe Stephano et Trinculo à la lutte armée de Caliban contre Prospero, lutte qui échoue d'ailleurs puisqu'ils ne sont pas de vrais révolutionnaires selon la perspective de Caliban, Sycorax a toutefois une agentivité dans *Une tempête* de Césaire.

Je soutiens donc que la morte qui proteste contre la mort et que fait revivre Suzanne Césaire, en la sortant du conte du folklore antillais pour l'édifier en matrice théorique, inspire Aimé Césaire pour construire l'agentivité de Sycorax et de Caliban dans *Une tempête*.

Je soutiens aussi qu'en adaptant le roman *Youma* de Lafcadio Hearn en une pièce de théâtre, *Aurore de la liberté*, elle est la première architecte des adaptations et révisions postcoloniales de textes coloniaux aux discours hégémoniques.

Suzanne Césaire a ainsi donné à Aimé Césaire les clés de son poème-ressouvenance « Rocher de la femme endormie ou Belle comme l'exaspération de la sécession », les clés de sa Sycorax dans *Une tempête*, et les clés de la tactique cannibale de l'adaptation nègre de *La Tempête* de Shakespeare.

«Fontaine solaire, une femme sur tous les fronts» : le grain de la parole de Suzanne Césaire ou la méta-anarchive de la ressouvenance

Le début du titre de ce chapitre s'inspire de deux autres titres, celui de l'adaptation théâtrale de Daniel Maximin et d'Hassane Kassi Kouyaté, *Suzanne Césaire, fontaine solaire* (désormais *SCFS*), et celui du documentaire d'Huguette Bellemare *et alii, Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015* (désormais *SRCFTF*).

Ces deux performances, la première théâtrale et la seconde cinématographique, ont un même objectif mais présentent des caractéristiques particulières tant au niveau de l'intention qui les sous-tend – la ressouvenance de Suzanne Césaire – que de la méthode et de l'idéologie par lesquelles va s'actualiser cette ressouvenance. Hasard du calendrier, elles sont présentées au public pour la première fois presque en même temps, à un mois d'intervalle – 13 novembre 2015 pour le documentaire, et 10, 11 et 12 décembre 2015 pour l'adaptation théâtrale – dans la foulée de quelques événements organisés dans le cadre du centenaire de la naissance de Suzanne Césaire. La pièce a bénéficié d'une large diffusion, puisqu'elle a été présentée au Tarmac, à Paris, ainsi qu'au Festival Off d'Avignon. En ce qui concerne la Martinique, elle n'a été présentée qu'à Tropiques-Atrium à Fort-de-France. Étant donné que cet établissement public de coopération culturelle n'a pas encore mis en place une politique de délocalisation de ses spectacles dans les autres villes de Martinique, seule une frange

de la population a pu avoir accès à cette pièce. La projection du documentaire s'est faite dans des lycées, bibliothèques municipales et associations, et puisqu'il n'est pas encore commercialisé, le public de la pièce a été plus large que celui des projections du documentaire. Je choisis donc de les examiner en parallèle, moins en raison de ce hasard du calendrier que de la mise en parole et en performance des essais de Suzanne Césaire par des comédiennes afro-descendantes.

Le premier chapitre, qui fait écho à celui-ci, a montré comment le besoin d'archives sur Suzanne Césaire et la mise en lumière de sa pensée ont déclenché des mécanismes par lesquels l'imaginaire se charge de combler un vide, de contourner l'archive et de rendre visible ce qui est invisible. Ce chapitre-coda creuse ce vide de mémoire et ce trou de silence en analysant les configurations de la performance de la ressouvenance telle qu'elle est prise en charge par le théâtre et le film documentaire. Si la manipulation des photographies a servi de prothèse pour restaurer le souvenir, avec la pièce et le documentaire, c'est le grain de la voix, de la parole et de la pensée de Suzanne Césaire qui est imaginé et exprimé dans la performance théâtrale.

Dans ce qu'il appelle « la frange de contact de la musique et du langage » ou encore « l'espace (le genre) très précis où *une langue rencontre une voix* », Barthes définit le grain de la voix comme un signifiant, comme le moment où la voix « est en double posture, en double production : de langue et de musique » (Barthes, 1982 : 237-238). Barthes est dans l'univers de la musique vocale et pour affiner l'axe épistémologique de la signifiante du grain, il se base sur une distinction que fait Julia Kristeva entre le phéno-texte et le géno-texte. Barthes pose donc le postulat que « le phéno-chant couvre tous les phénomènes qui relèvent de la structure de la langue chantée [...] tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression : [...] ce qui s'articule directement sur les alibis idéologiques d'une époque (la "subjectivité", l'"expressivité", le "dramatisme", la "personnalité" d'un artiste) » (*ibid.* : 238-239). Ce phéno-chant est complété par le géno-chant qu'il définit comme « le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent

du dedans de la langue [...]». En d'autres termes, le géno-chant est « cette pointe (ou ce fond) de la production où la mélodie travaille vraiment la langue – non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons-signifiants » (*ibid.* : 239).

Si je m'approprie ce cadre de réflexion que nous offre Barthes, c'est parce que les voix qui disent les textes de Suzanne Césaire s'inscrivent précisément à la fine jonction du phéno-texte et du géno-texte, donc de l'expressivité et du dramatisme par lesquels les lectrices représentent et communiquent les textes, ainsi que la volupté du troisième sens qui jaillit des sons-signifiants. Les comédiennes de la pièce et du documentaire *parfournissent* en ce sens que, dans leur performance, elles ajoutent du sens aux essais de Suzanne Césaire, leur confèrent une expressivité vocale spécifique qui par moments dans sa charge affective relève du chant ; elles construisent ainsi pour elles-mêmes leur propre grain de la voix. Elles s'investissent aussi dans ces essais qu'elles ont appris par cœur (dans le cas des comédiennes de la pièce) pour les envelopper d'un autre grain qu'elles imaginent être celui de la voix de Suzanne composant et disant ses textes. À partir des codes fournis par l'enchevêtrement des géno- et phéno-performances qu'ils voient sur scène ou à l'écran, les spectateurs découvrent ces essais de Suzanne Césaire pour la première fois, dans le cas de certains, ou se les ré-imprègnent pour les autres.

Ce qui est significatif dans les deux cas, c'est la manière dont chacune des performances tente de traiter le *réel* et de créer un « effet de réel » (Barthes, *Le bruissement de la langue*) par le biais du théâtre, d'une part, et du film documentaire, d'autre part.

On a vu dans le premier chapitre comment deux dimensions de la réalité ont gouverné la ressouvenance de Suzanne Césaire, à savoir le réel de ses photographies en tant que données physiques, vérifiables de manière objective, et les valeurs symboliques, les connotations que leur donnent ceux et celles qui ont manipulé ces photographies pour en construire un deuxième type de réalité et un troisième sens. Ce chapitre-ci est donc une coda par rapport au premier chapitre dans la mesure où il cherche à observer comment un autre réel, les écrits de Suzanne Césaire, est mis en lumière, tout comme ses photographies, et soumis lui aussi à une

manipulation, une reconfiguration affective dans l'univers de la pièce et du documentaire. Ce chapitre vise également à examiner l'effet de ces reconfigurations symboliques de l'écrit, ces transpositions, ces fragmentations des textes dans la performance et dans la parole sur un public qui peut disposer des textes, et qui a les moyens d'évaluer les discours et les prises de position du documentaire.

Dans le cas de la pièce, il s'agit du réel du temps de l'écriture des essais de Suzanne Césaire et du temps de la revue *Tropiques* (1941-1945), reproduit par la parole de trois comédiennes (Astrid Bayiha, Nicole Dogué et Martine Maximin), qui évoluent dans un espace-temps différent de celui de l'époque de *Tropiques* et apprécient, considèrent, évaluent le sens de la parole et de l'audace esthétique et théorique de Suzanne Césaire. C'est du moins ce que l'on peut d'emblée dire en considérant le titre de la pièce. Aucun lieu n'est déterminé, les habits des comédiennes ne reflètent pas l'époque de *Tropiques* mais plutôt celle de leur XXI^e siècle; elles évoluent sur une scène dont le décor est tout à fait neutre: trois chaises de bar et une table sur laquelle sont posés trois verres à pied et un pichet d'eau. Donc la théâtralité tisse un lien entre la mentalité avec laquelle les textes sont abordés, lus et joués, et l'objectif recherché, à savoir, faire découvrir au public une parole peu connue.

À partir du potentiel métaphorique et analytique qu'offre le mot «palimpseste», j'émets l'hypothèse que les trois comédiennes de la pièce réaniment en quelque sorte le groupe Scènes et Culture au sein duquel Suzanne Césaire a trouvé les acteurs qui ont joué dans sa pièce *Aurore de la liberté*. C'est comme si Maximin et Kouyaté recouvraient la pièce de théâtre-parchemin *Aurore de la liberté* et tout son espace-temps culturel qui a été gommé, réactivaient l'archive *Aurore de la liberté*, y apposaient une nouvelle peau, une trace contemporaine, et multipliaient les enchâssements d'écritures et de performances.

Par ailleurs, c'est aussi comme si *SCFS* devenait une mise en théâtre par Maximin lui-même de ses romans *L'Isolé Soleil* et *Souffrières* où la dimension théâtrale est si souvent présente.

***Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts
1915-2015 d'Huguette Bellemare et alii***

Dans le cas du film, on est aussi dans la contemporanéité, celle de la voix off de Laurence Damazie-Edmond, celle des comédiennes Widad Amra, Yna Boulangé, Nicole Cage, Danielly Francisque et Audrey Pamphile qui lisent les textes de Suzanne Césaire, celle de la danseuse *bèlè*, des performeuses qui chantent, jouent du saxophone, du tambour et du *ti-bwa*. Il n'y a pas de témoignages¹ de personnes qui apparaissent à l'écran pour produire leur propre discours sur Suzanne Césaire, qui viendrait compléter ou remettre en question le discours symbolique et subjectif articulé par les réalisatrices du documentaire. C'est donc toute la question du réel et de l'objectivité de ce documentaire qui devient pertinente. On se souvient qu'Arlette Pacquit articule l'essentiel de son documentaire autour des témoignages d'Aimé Césaire, d'Ina Césaire et de ceux de deux Martiniquaises probablement octogénaires ou nonagénaires. Par contre, Bellemare *et al.* choisissent une matrice où s'enchevêtrent la narration de la voix off, les lectures d'extraits de textes de Suzanne Césaire et un rythme visuel soutenu par la technique du fondu enchaîné. Par cette absence de témoignages, les spectateurs (audience internationale qui n'est certes pas composée essentiellement d'intellectuels) sont alors invités à s'engager dans une sorte de pacte avec les réalisatrices, par lequel ils sont prêts à accepter les constructions symboliques et les productions signifiantes du film. Après tout il s'agit d'un documentaire, et en tant que tel, il a une dimension didactique et informative.

1. À cet effet, Rose Bonheur, une des coréalisatrices du documentaire, m'a indiqué le 13 janvier 2017 qu'elles ont fait part du projet aux enfants Césaire, mais n'ont pas insisté pour avoir leurs témoignages, car il ne s'agissait pas pour elles de les interroger, dans la mesure où elles voulaient rester libres. Rose Bonheur précise : « Nous informions Ina des dates et lieux de diffusion. Elle a accepté de visionner la vidéo et nous avons, à cette occasion, échangé avec elle. Elle a aimé la trame retenue et la présentation que nous avons faite de sa mère. »

Tandis que le documentaire choisit de marquer temporellement à travers son titre « 1915-2015 » la force et l'audace de la pensée de Suzanne Césaire qui s'est matérialisée dans l'écrit entre 1941 et 1945, dans la théâtralité avec *Aurore de la liberté* et dans la clairvoyance politique et socio-culturelle des Antilles, il se penche d'autre part sur la force de l'oubli qui est questionnée un siècle plus tard. L'utilisation du mot « front » est significative puisqu'il renvoie aux notions d'union, d'alliance, de rassemblement, d'audace, de hardiesse, de résistance, et de lutte contre l'adversité, il englobe précisément les divers positionnements de Suzanne Césaire tout au long de sa vie d'intellectuelle, de militante communiste, de mère et d'épouse. En ce sens, les contextualisations socio-historiques qu'offre le film invitent les spectateurs à resituer les propositions théoriques de Suzanne Césaire et à continuer à en creuser l'importance. Ces contextualisations socio-historiques traitent de l'essor de l'économie sucrière avec les habitations-usines, le développement d'un système usinier capitaliste post-habitationnaire, la mainmise d'une plantocratie béké, les luttes ouvrières en Martinique, la montée du fascisme et du nazisme en Europe, la solidarité des étudiants antillais, dont Suzanne Césaire, avec les Éthiopiens, et la participation des étudiants antillais aux manifestations antifascistes du Front populaire, dont Paulette Nardal est l'une des organisatrices. Le documentaire évoque aussi d'autres moments clés des turbulences sociopolitiques aux Antilles et en Guyane : les départs en dissidence des jeunes Antillais, les manifestations de résistance en Guyane et en Guadeloupe contre le régime vichyste, les pénuries de denrées alimentaires, le soulèvement des Martiniquais en juin 1943 contre l'amiral Robert, qui conduisent à la reddition de ce dernier, le rôle significatif que joue Suzanne Césaire dans l'entrée en politique d'Aimé Césaire, puis les élections successives de ce dernier en 1946 comme maire de Fort-de-France, puis conseiller général et député. On apprend également qu'elle adapte pour la scène, à l'intention de ses élèves du lycée d'Estienne, les romans d'Yva Léro, que cette dynamique créatrice a été saluée par cette dernière et qu'aucune trace de ces adaptations n'a été gardée.

Enfin le documentaire révèle que :

« En Martinique, elle est membre de la cellule Joseph Staline et distribue *Justice*. [...] Lors de la grande rupture d'avec le Parti communiste français en 1956, Suzanne est en accord avec la critique du stalinisme.

Elle souhaite la mise en place d'un parti communiste martiniquais. Mais devant les réactions négatives de ces ex-camarades, elle démissionne à la fois du Parti communiste français et de la section martiniquaise. »

À cet instant, la première page de la lettre d'Aimé Césaire à Maurice Thorez, où il explique les raisons de sa démission du Parti communiste français, est projetée à l'écran. On voit ici comment le documentaire fait un amalgame entre les positions politiques d'Aimé et celles de Suzanne Césaire. En ce qui concerne la démission de Suzanne du PCF, il y a encore des zones d'ombre qu'il faudrait clarifier. Comme je l'ai déjà indiqué dans le deuxième chapitre, selon son neveu Gilles Roussi, elle distribuait encore *L'Humanité*, et ce même après la démission d'Aimé Césaire. Au lieu de prendre pour acquis qu'elle a partagé les convictions politiques de son époux, il convient plutôt de se questionner, de creuser ces zones d'ombre afin de bien comprendre le positionnement politique de Suzanne face au communisme, face au PCF et face au Parti progressiste martiniquais.

Ce documentaire biographique se situe à la lisière du type poétique et performatif, et en ne choisissant pas de s'appuyer sur des témoignages, il revendique clairement une certaine fluidité. Il revient aux femmes qui apparaissent à l'écran de performer en tant que lectrices des textes dont elles s'emparent et avec lesquels elles développent un rapport spécifique puisqu'il leur appartient de s'imprégner du message du texte, afin d'adopter un ton qui leur semble approprié pour communiquer au spectateur la pertinence du discours. Elles tentent aussi de performer en tant que témoins d'une période, et dans ce rôle, investies de la spécificité du discours de Suzanne Césaire, investies de l'audace créatrice qu'elle leur transmet dans l'acte de la lecture, elles tentent d'agir

en tant qu'actrices sociales² pour articuler une interaction entre le documentariste, les personnes filmées, les spectateurs et Suzanne Césaire. Toute l'idée de la performance que Bill Nichols rattache à son utilisation du terme *social actors* est pertinente ici, car il s'agit finalement pour ces quatre lectrices de se substituer aux témoins traditionnels du film documentaire. Dans ce rôle de *social actors-témoins*, leur présence à l'écran ne relève pas de l'hégémonie discursive du témoin traditionnel sommé par l'œil fixe d'une caméra de divulguer une vérité au spectateur, d'alléguer des certitudes. Les textes de Suzanne Césaire qu'elles lisent sont ce qu'elles doivent exposer par le biais d'une performance agrémentée de gestes répétitifs, de manipulations de lunettes, d'effeuillage affectif et délicat des pages de *Tropiques* au fil de la lecture, de courts déplacements, de pauses de réflexion sur le sens du texte qu'elles lisent, de hochements de tête. En revanche, Laurence Damazie-Edmond, qui prend en charge le récit en voix off, n'apparaît pas à l'écran, et en tant qu'entité omniprésente, elle expose au spectateur le contexte socio-historique et politique et les détails de la vie et des activités intellectuelles et politiques de Suzanne Césaire. Donc, même si la lecture des textes se fait par le biais d'une polyphonie intergénérationnelle, la voix off, en revanche, contrôle le récit par son didactisme.

En ce qui concerne le champ sonore du film, des chansons traditionnelles haïtiennes et martiniquaises et la célèbre biguine *Sèpan mèg*³, choisie pour le générique, témoignent, dans le cas du chant haïtien, du séjour du couple Césaire en Haïti, et soutiennent

2. Dans *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bill Nichols utilise le terme *social actors* pour désigner les personnages de documentaires qui n'ont pas la même dimension, la même fonction que des personnages de fiction dans les films de fiction. « I use "social actors" to stress the degree to which individuals represent themselves to others; this can be construed as a performance. The term is also meant to remind us that social actors, people, retain the capacity to act within the historical arena where they perform » (Nichols, 1992 : 42).

3. Cette biguine « Serpent maigre » (1929) est une des plus connues du répertoire du célèbre clarinettiste martiniquais Alexandre Stellio. La musique originale de *Sèpan mèg* est un ragtime *Tickled to Death* (1899) du pianiste américain Charles Hunter qui a été reconfiguré par Stellio selon les rythmes de la biguine. La symbiose *Sèpan mèg-Tickled to Death* témoigne de façon significative de la créolisation musicale qui a opéré entre le Sud américain et la Caraïbe.

pour les autres chants les différentes inscriptions du documentaire dans le tissu social, culturel et politique antillais.

Il est pertinent de remarquer que la chanson *bèlè Ti Kanno* [Un petit canot] est utilisée comme bande sonore à des instants précis du film, mais aussi comme chanson sur laquelle performe une danseuse *bèlè* accompagnée de chanteuses et de musiciennes. Ti Émile⁴ (Emmanuel Casérus, 1925-1992), illustre dépositaire martiniquais de la musique *bèlè*, est l'auteur de cette chanson, célèbre aussi bien en Martinique qu'en Guadeloupe. Le refrain de *Ti Kanno*, qui est essentiellement repris dans la bande sonore, évoque la quête émancipatrice⁵ de quelqu'un qui, après avoir échoué dans le système scolaire colonial, s'en va à vau-l'eau dans un petit canot. C'est au moment où la voix off documente la période des révoltes en Martinique et en Guadeloupe contre le régime de l'amiral Robert et la reddition de ce dernier en 1943 que cette chanson ancre le film dans la perspective historique de

4. Ti Émile est originaire des mornes de Sainte-Marie (ville du Nord atlantique de la Martinique) et terres-souches d'une tradition musicale et d'une mentalité esthétique afro-caribéenne. Ti Émile est incontestablement l'artiste qui a sorti le *bèlè* (symbiose de la danse, du chant, du conte, du *ti bwa* [baguettes], du tambour, et de la socialité paysanne post-esclavagiste) du cadre du folklore pour touristes afin de lui accorder une place fondamentale au sein du patrimoine culturel martiniquais vivant.

5. Le refrain de cette chanson est : « *Ti kanno, ti kanno, mwen ti kanno mwen pati a la naj* » [petit canot, petit canot, moi un petit canot, je suis parti à la nage]. Celui ou celle (la chanson n'indique pas s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, mais compte tenu du contexte socio-culturel martiniquais de l'époque, je soutiens qu'il s'agit d'un homme) qui part mener cette barque qui lui a été offerte par son père, renonce à un système scolaire où il avait été inscrit par sa mère et dans lequel il n'a pas réussi. Le don du canot est l'accès à une émancipation hors d'un système colonial oppresseur. Cette chanson fait certes référence à la dissidence des jeunes Antillais partis en canot vers les îles anglophones pour rejoindre les Forces françaises libres. Toutefois, pour élargir la réflexion, le canot fait aussi référence au marronnage maritime des esclaves de Martinique et de Guadeloupe vers les îles anglophones où l'esclavage avait été aboli alors qu'il était encore maintenu dans les colonies françaises. À ce sujet, voir Georges B. Mauvois, *Les marrons de la mer. Évasions d'esclaves de la Martinique vers les îles de la Caraïbe, 1833-1848* (2017). Ce petit canot charrie donc tout un imaginaire de liberté face au négrier dévoreur d'humanité, à l'île sclérosée par un système colonial, à la terre qui n'appartient pas à celui qui la cultive. En outre, cette chanson rend hommage à un marronnage contemporain, ou le voyage-dérive sur l'eau est synonyme de ré-ancrage identitaire pour défaire les stigmates du périple transatlantique forcé et le processus désontologique qui lui correspond.

la résistance de jeunes Antillais qui partent en dissidence pour rejoindre les Forces françaises libres. Selon un schéma précis on voit la chanson *Ti Kanno* marquer musicalement l'espace dans lequel cette parole de Suzanne Césaire se lit et se performe, et assurer conjointement avec les fondus enchaînés la transmission de sa parole. Le documentaire établit également un parallèle entre la pensée dissidente de Suzanne Césaire et cette quête d'un autre champ mental permettant une nouvelle reconstruction de soi, ce qui caractérise précisément cette chanson si profondément ancrée dans la culture populaire martiniquaise et guadeloupéenne.

Observons maintenant deux autres types de performance, à savoir le dispositif cinématographique du fondu enchaîné par lequel une certaine poésie se dégage du documentaire, la performance autour de la lecture, et l'interprétation du réel des textes. C'est par le biais de photographies de Suzanne que le lent processus de transition d'un plan à un autre opère et les fondus enchaînés procurent aussi aux spectateurs une atmosphère de visionnement empreinte de sérénité. Par ailleurs, par le choix de cette très courte superposition de deux plans, l'une disparaissant l'instant d'une à deux secondes pour laisser apparaître l'autre, le documentaire articule une dynamique de transmission, ce qui est l'autre objectif principal du documentaire. Par cette technique, le documentaire invite alors les spectateurs à saisir cette superposition de photographies de Suzanne Césaire et de plans moyens sur le visage des lectrices de ses textes, comme une performance au cours de laquelle elle lègue son patrimoine, et transmet aux futures générations une audace et une liberté de paroles et de pensée. En effet, les dernières paroles prononcées par la voix off sont révélatrices : « Même si on ne le lui connaît pas de prises de positions féministes explicites et publiques, cet exemple d'une femme indépendante, cultivée, brillante, passionnée, d'une grande sensibilité et générosité, ne peut qu'inspirer les jeunes femmes martiniquaises d'aujourd'hui. » Le fondu enchaîné s'impose donc comme passerelle poétique assurant un dialogue intergénérationnel, le visage des lectrices et celui de Suzanne se fondant l'un dans l'autre réciproquement. Cette mise en scène est développée par la caméra subjective de telle sorte que l'intrigue et les images

se rencontrent et soient en état de concordance pour produire un champ cohérent pour les spectateurs.

Lorsque l'on porte une attention particulière aux textes choisis pour cette performance de la lecture, on se rend compte que la méthode de l'enchevêtrement des essais, qui *a priori* n'est pas problématique, provoque en réalité quelques confusions pour les spectateurs qui sont appelés à devenir eux aussi lecteurs des essais de Suzanne Césaire et qui souhaitent retrouver dans *Tropiques* la vraie trame de chacun de ses essais à partir de ce qui est lu dans le documentaire. Les titres des essais sont inscrits à l'écran au moment où en sont lus des extraits afin de faciliter cette quête de la trame. Pourtant, les spectateurs-lecteurs devront minutieusement parcourir les essais dans *Tropiques* pour tenter de retrouver le passage qui est lu et l'inscrire dans l'ensemble cohérent de l'œuvre de Suzanne Césaire. Dans certains cas, ce travail de repérage est vain, de sorte que les spectateurs-lecteurs ne pouvant retracer la matrice de l'essai doivent se contenter d'apprécier le sens du texte qu'ils entendent, tout en s'interrogeant sur sa vraie origine dans *Tropiques* et sa véritable empreinte. Par exemple, vers la quinzième minute du documentaire, l'extrait suivant est non identifié : « Comme elle l'explique dans *Tropiques* numéro 3 : "La liberté qui permet par ses audaces de rentrer en contact avec les forces obscures de son être, avec le monde, la nature, les choses, de connaître l'inconnaissable" » (*SRCFTF* [15 : 09 min]). Cet extrait n'est pas lu par une des lectrices dont on peut découvrir la performance à l'écran. Il s'agit plutôt de la voix off qui dit ce texte tandis que l'on voit à l'écran les mains d'une femme qui feuillette les pages de *Tropiques*. Ce rapport entre voix off et image du renvoi à la revue nous signale, d'une part, que l'extrait peut avoir été appris par cœur et dit par celle qui feuillette mais dont on ne voit pas le visage et, d'autre part, que l'extrait peut être dit par la narratrice, et dans ce cas-ci l'origine en demeure invérifiable et mystérieuse.

Par ailleurs, l'extrait qui suit est identifié deux fois à l'écran ainsi :

« Le surréalisme et nous

Texte de Suzanne Roussi Césaire

Aux désirs se plient les nuages et les étoiles, les vents et les marées, les arbres et les bêtes, les hommes et l'univers. Pays fantastique et familier, où toutes choses font signe. Et nous voici introduits au cœur même de ce monde plus vaste, plus riche, plus beau, plus vrai, où au-delà de la conscience fleurissent nos songes les plus troublants. Ici vivent d'une vie sensible et émouvante les monstres et les fleurs qui ont ravi notre enfance, des oiseaux savants, des pieuvres zélées, des anémones de mer » (*SRCFTF* [15 : 23-16 : 04 min]).

Toutefois l'extrait en question figure en réalité dans l'article « André Breton poète... » dans *Tropiques* n° 3, et l'original en est :

« *Et en effet Breton habite un pays merveilleux où à ses* [c'est moi qui souligne] *désirs se plient les nuages et les étoiles, les vents et les marées, les arbres et les bêtes, les hommes et l'univers.*

Pays fantastique et familier, où toutes choses font signe. Et nous voici introduits par lui [c'est moi qui souligne] *au cœur même de ce monde plus vaste, plus riche, plus beau, plus vrai, où au-delà de la conscience fleurissent nos songes les plus troublants.*

Ici vivent d'une vie sensible et émouvante les monstres et les fleurs qui ont ravi d'effroi [c'est moi qui souligne] *notre enfance, des oiseaux savants, des pieuvres zélées, des anémones de mer »* (S. Césaire, 1941c : 31-32).

On aura remarqué que « Et en effet Breton habite un pays merveilleux où à ses... », « par lui » et « d'effroi », que j'ai soulignés ci-dessus dans le texte original, ne figurent pas dans l'extrait performé dans le documentaire, ce qui déplace un commentaire situé sur Breton poète à une généralité non située qu'on pourrait attribuer de manière fautive à Suzanne Césaire.

Dans un autre passage lu dans le documentaire, on est face à une situation d'ajout et de suppression de mots par rapport au texte original. Ce passage est tiré de « 1943 : Le surréalisme et nous » :

« Totalement ici, et c'est au surréalisme que nous le devons. *Les Robertistes de Vichy* ne la voyaient pas rire insolente, agressive,

à travers nos pages – lâches ensuite, quand ils comprirent apeurés, honteux » (SRCFTF [16: 11-16: 25 min]).

Dans l'original :

« Pas un moment au cours de ces dures années de la domination de Vichy, l'image de la liberté ne s'est ternie totalement ici et c'est au surréalisme que nous le devons. Nous sommes heureux d'avoir maintenu cette image aux yeux mêmes de ceux qui croyaient l'avoir rayée à tout jamais. Aveugles parce qu'ignorants, *ils* [c'est moi qui souligne] ne la voyaient pas rire insolente, agressive, à travers nos pages – lâches ensuite, quand ils comprirent apeurés, honteux » (1943: 18).

Cette dynamique de la modification de l'original est aussi présente dans le cas suivant :

« La *littérature* martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas » (SRCFTF [19: 48-19: 53 min]).

« La *poésie* [c'est moi qui souligne] martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas » (S. Césaire, 1942a: 50).

En plus de ces performances d'ajouts (« les Robertistes de Vichy » sont inclus dans un but didactique, tandis que la « littérature » au lieu de « poésie » est une méprise et une errance) ou de suppression de mots de l'original des essais de Suzanne Césaire, le documentaire prend une position idéologique très claire en ce qui concerne son matrimoine. En effet, il invite les spectateurs-lecteurs à la considérer comme autrice d'un texte qui n'est pourtant pas identifié comme le sien dans *Tropiques*. Il s'agit plus précisément de la recension de l'ouvrage *Que signifie pour nous l'Afrique* de l'ethnologue allemand Leo Frobenius qui figure dans la section « Notes – Communication » du cinquième numéro d'avril 1942 de *Tropiques*. En général dans certains numéros de *Tropiques* les auteurs des sections « Notes », « Revue des Revues » « Documents » figurant à la fin de chaque numéro ne sont clairement identifiés ni dans la table des matières ni au début ou à la fin des recensions. On pourrait supposer que les différents collaborateurs de la revue se

partageaient la tâche de l'écriture de ces recensions selon des critères non établis. Ainsi, dans la table des matières de ce cinquième numéro de *Tropiques*, la recension est présentée comme telle : « Leo Frobenius : Que signifie pour nous l'Afrique ? ». Toutefois dans le documentaire, le commentaire de la voix off, au moment où la recension est lue, déconstruit l'évidence de l'anonymat présentée dans la revue : « Dans le numéro 5, elle fait du livre du même anthropologue, *Que signifie pour nous l'Afrique ?*, un compte rendu élogieux qui lui permet en même temps de préciser ses propres positions sur l'Afrique et la négritude » (SRCFTF [20 : 23-20 : 39]).

Cette tactique suscite les interprétations suivantes. Il se pourrait que Bellemare *et al.* disposent de témoignages ou d'archives attestant que Suzanne Césaire est la véritable autrice de cette recension du livre de Frobenius. Dans ce cas-ci, on lève incontestablement le voile sur un épisode probant de la mise en silence de la pensée de Suzanne Césaire. Néanmoins, en l'absence de documents ou de témoignages, Bellemare et l'équipe de réalisation du documentaire articulent un discours hautement idéologique par lequel elles déduisent que puisque Suzanne Césaire est l'autrice du premier article du premier numéro de *Tropiques*, « Leo Frobenius et le problème des civilisations », et puisqu'elle est aussi l'autrice de « Malaise d'une civilisation » dans lequel elle définit ce qu'est le Martiniquais à partir de thèses développées par Frobenius, elle pourrait donc être celle qui rédige cette recension intitulée « Que signifie pour nous l'Afrique ? ». Par ailleurs, comme je l'ai analysé dans le chapitre précédent, Suzanne Césaire a écrit à Gaucière qu'elle était une lectrice de Frobenius quand Césaire écrivait le *Cahier*, ce qui donne du poids à la déduction de Bellemare.

Notons que cette recension figure dans le même numéro de *Tropiques* où apparaît « Malaise d'une civilisation ». Qui plus est, la recension a pour titre « QUE SIGNIFIE POUR NOUS L'AFRIQUE ? » et le titre de l'ouvrage de Frobenius est aussi *Que signifie pour nous l'Afrique ?* et est écrit en lettres minuscules. Ces deux titres⁶

6. James Arnold articule une réflexion quelque peu similaire à la mienne en ce qui concerne les deux sens du « nous » dans les deux titres. Il précise par ailleurs que le « nous » de Frobenius fait référence « aux Allemands du début du XX^e siècle, à l'époque

sont significatifs car chacun révèle la position d'un « nous » distinct sur le sens de l'Afrique dans un contexte précis.

Dans la recension écrite en italiques et précédant donc de longs extraits du texte de Frobenius, un auteur ou/et une autrice de *Tropiques* part/ent d'un constat :

« Nous sommes à la croisée. Croisée de races et de cultures.

Il est évident que toutes nos réactions conscientes sont déterminées par la culture européenne [...] Mais il coule dans nos veines un sang qui exige de nous une attitude originale en face de la vie. Sous peine d'échec, répétons-nous, nous devons répondre, le poète plus que tout autre, à la dynamique spéciale de notre complexe réalité biologique. En remontant l'une de nos lignes de force nous rencontrons cette chose immense, l'Afrique. [...] Notre tâche n'est-elle pas d'atteindre notre humanité totale ? Nous ne pouvons l'atteindre, croyons-nous, – que les imbéciles et les lâches n'attendent ici aucune concession de notre part – que par l'expression, grâce aux précieuses techniques européennes⁷, de tout ce que notre négritude comporte d'exigences » (*Tropiques* n° 5, avril 1942 : 62).

Ainsi pour présenter l'ouvrage de Frobenius, cette recension se distingue par le fait qu'elle établit un dialogue avec Frobenius – on précise que le « texte est essentiel » – tout en présentant les caractéristiques d'une revendication esthétique et politique qui problématise « la croisée des races et des cultures » ainsi que la « complexe réalité biologique » en Martinique. Le programme esthétique d'une négritude antillaise et les jalons des paradigmes antillanité et créolité sont alors posés, et le poète est clairement considéré comme l'éclaireur qui doit décrypter le sens de l'Afrique aux Antilles et accomplir la tâche d'une récupération d'une « humanité totale ». S'agit-il du poète en général, du poète Aimé Césaire, de Suzanne Césaire, ou du couple Césaire qui co-écrit la recension

où ils organisaient l'empire colonial perdu en 1918 au profit des alliés de la Grande Guerre » (Arnold, 2013 : 1329).

7. Ces techniques européennes, qui sont aussi appelées « armes de précision » dans ce texte, sont : « les arts, sciences, techniques ».

en dialoguant tous deux sur la signification de l'Afrique ? En outre, le terme « recension » est-il vraiment approprié puisque, hormis le fait que le texte signale le caractère fondamental de l'ouvrage de Frobenius pour « la compréhension du fait africain », on n'y articule pas les grandes lignes de la pensée de l'ouvrage. La reproduction de longs extraits de l'ouvrage s'impose tout simplement. Au final, la riche polysémie de ce « nous » dans le texte-recension renvoie aussi bien à l'auteur/l'autrice/les auteures/les autrices de *Tropiques* et les Martiniquais.

Par l'attribution de ce texte à Suzanne Césaire, Bellemare *et al.* érigent le texte-recension en méta-anarchie. J'utilise le terme *anarchive* un peu moins dans le sens que lui donne Jacques Derrida⁸, inventeur du concept, que celui que ce terme prend au sein d'un courant de pensée récent dans les sciences humaines autour de la nécessité de déconstruire la dimension officielle de l'archive, sa classification hégémonique dans la rationalité occidentale de l'écrit et de sa conservation hiérarchique et sa consultation dans des espaces institutionnels régulés par les technicités du pouvoir. Dans ce fructueux débat qui bouscule la sacralisation de l'archive et ses lieux de consignation, l'oralité, le corps, les affects et les nœuds mémoriels, de même que l'édification de nouveaux lieux de mémoire immatériels offrent des cadres de réflexion probants pour repenser les trous de silence et les complexités historiques.

On se souvient que dans l'introduction, j'ai exposé comment la quête de documents sur Suzanne Césaire dans les lieux institutionnels d'archivage relevait d'une expérience fastidieuse dans la mesure où sa pensée était consignée dans un système d'archivage

8. Dans sa construction du concept d'« anarchive », qui sous-tend un cadre de réflexion plus large qu'il appelle le mal d'archive, Derrida s'inspire de Freud (*Malaise dans la culture*) qui a repensé l'archive et la pulsion d'archive comme une accumulation de traces destinées à soutenir la mémoire, et l'archivage comme principe de sélection, de capitalisation, d'oubli et de destruction des traces que l'on garde. Les notions de refoulement et de suppression de l'archive sont capitales pour Freud car dans le processus de l'interprétation des traces mémorielles, loin de contribuer à leur conservation, elles finissent par conduire à la perte de ces traces, à leur destruction et à une pulsion de mort. La métaphore de la cendre est alors fondamentale pour Derrida car elle lui permet de stipuler que l'archive équivaut à une défaillance mémorielle, à l'anarchive modulée par le désordre et l'anarchie (Derrida, 1995 : 11-27).

renvoyant à la pensée d'Aimé Césaire ou encore à celle d'autres intellectuels masculins ayant échangé avec ce dernier. Ainsi, si l'on n'a pas accès à ces rares correspondances que j'ai analysées, lorsqu'on s'interroge sur le matrimoine de Suzanne Césaire, seule la revue *Tropiques* tient lieu d'autorité, demeure l'instance institutionnelle où sa pensée est ordonnée, mais est aussi revue-archive d'un moment clé de l'histoire littéraire caribéenne. Si elles ne détiennent aucune preuve de l'appartenance de la recension à Suzanne Césaire, j'interprète donc la performance de Bellemare *et al.* comme pratique de désacralisation du principe même de la table des matières dans *Tropiques*, de rupture avec l'habitus de la classification d'une pensée dans l'espace scientifique d'une revue. Ainsi, je propose que la performance de l'attribution de cette recension à Suzanne Césaire est une méta-anarchie ou encore un « vol » (Cixous, 2010 : 58).

Dans le cas de l'anarchie, je ne me réfère pas *stricto sensu* à la pulsion de mort qui découle selon Freud de la dynamique d'interprétation et de classification de l'archive. Je saisis plutôt le potentiel des termes « *anarchivique* », « *défaillance* », « *simulacre* », « *masque* » chez Derrida (1995 : 25) sur lesquels il s'appuie pour construire sa pensée de l'anarchie. Je m'intéresse par ailleurs à la jonction qu'il articule entre mal d'archive et trouble d'archive.

« Rien n'est moins sûr, rien n'est moins clair aujourd'hui que le mot d'archive. [...] Le trouble de ce qui est ici troublant, c'est sans doute ce qui trouble et brouille la vue, ce qui empêche le voir et le savoir, mais aussi le trouble des affaires troubles et troublantes, le trouble des secrets, des complots, de la clandestinité, des conjurations mi-privées mi-publiques, toujours à la limite instable entre le public et le privé, entre la famille, la société et l'État, entre la famille et une intimité encore plus privée que la famille, entre soi et soi » (*ibid.* : 141).

J'inscris enfin ma réflexion dans le potentiel connotatif d'autres termes comme désinstitutionnalisation et le fait, toujours selon Derrida, que « l'archive réserve toujours un problème de traduction » et qu'elle « est à la fois offerte et dérobée à la traduction »

(*ibid.*). Tout cela convient bien pour analyser cette mise en scène du documentaire, où, en l'absence de preuves, on décrète que la recension « Que signifie pour nous l'Afrique ? » appartient à Suzanne Césaire. Ainsi, la table des matières en tant que tableau de bord est discréditée dans le documentaire parce que Bellemare *et al.* déjouent l'ordre, brouillent les pistes, ne respectent pas le pacte entre documentariste et spectateurs par lequel ces derniers accordent leur consentement sur les productions signifiantes et symboliques du documentaire. Bellemare *et al.* optent alors pour la confusion, le trouble. Leur performance est une méta-anarchie dans le sens suivant. En effet on peut parler d'anarchie lorsque dans le contexte où les archives sont détournées, interdites, inaccessibles, détruites par des instances étatiques, artistes, cinéastes et écrivains recréent l'archive dissimulée par le biais de la fiction et de l'imaginaire afin d'assainir la connaissance des complexités historiques pour les communautés mémorielles. Ces artistes et écrivains se font alors créateurs, créatrices et *an-archontes*⁹ d'une mémoire à protéger et partager.

9. Pour Derrida l'*archonte* est le gardien et le garant des archives dans l'*arkheion* (la maison, la localisation) et s'inscrit dans une tradition patriarcale de classification, d'organisation, de préservation et d'institutionnalisation de l'archive selon des principes traditionnels qui font autorité. « Ils sont aussi le droit et la compétence herméneutiques car ils ont le pouvoir d'interpréter les archives, qui disent la loi » (Derrida, 1995: 13-14).

Lia Brozgal propose le terme fort significatif de « *anarchon* », donc an-archonte en français, pour concevoir les critiques littéraires en tant qu'interprètes de l'anarchie: « *Just as the archive has its archon, the anarchon also has its anarchon – the literary critic. Functioning less as a guardian and more like an interpreter, it is her job to “consign” (that is, gather together and make signify) works relative to October 17. It is this work that makes the anarchon visible, formulating and “lighting up” an essential, and novel, epistemological scene* » (Brozgal, 2014: 50-51). [Tout comme l'archive a son archonte, l'anarchie a son anarchonte – le critique littéraire en l'occurrence. Fonctionnant moins comme un gardien et davantage comme un interprète, c'est son rôle de « consigner » (c'est-à-dire de rassembler et donner sens) à des textes liés au 17 octobre. C'est ce processus qui rend l'anarchie visible, élaborant et mettant en lumière une scène épistémologique novatrice et essentielle.]

Pour élargir la proposition de Brozgal, je conçois les artistes et écrivains comme *anarchontes* également. À cet effet, je me réfère au geste de l'écrivaine et cinéaste Fabienne Kanor qui découvre aux Archives de Nantes, dans un journal de bord d'un capitaine de bateau négrier, une mention du suicide par noyade en 1773, au large des côtes africaines, de quatorze Africaines refusant leur mise en esclavage. Le roman *Humus* qui jaillit de cette enquête et découverte dans les archives fait de Kanor une

Dans le cas du documentaire, la table des matières et l'absence du nom de Suzanne Césaire apposé à côté de la recension nous fournissent des codes à partir desquels on déduit que Suzanne Césaire n'est pas l'autrice. C'est donc l'appropriation de la recension, la performance qui consiste à inscrire le nom de Suzanne Césaire au bas de l'écran par souci didactique qui fait que je qualifie cette performance comme méta-anarchive. Le texte existe, mais puisque le documentaire a pour objectif de débusquer la pratique de mise au silence de Suzanne ainsi qu'un système patriarcal d'oubli d'une pensée féminine, il faut alors inventer librement une archive.

En revanche, comme je le dis plus haut, cette performance de l'appropriation, de la déformation, de la désinformation, du simulacre, et somme toute du camouflage peut aussi être lue comme *vol* dans le sens qu'Hélène Cixous attribue à ce terme dans « Le Rire de la Méduse » :

« *Voler*, c'est le geste de la femme. [...] [L]a femme tient de l'oiseau et du voleur, comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau : illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre. [...] Quelle est la femme qui n'a pas volé ? [...] Qui n'a pas brouillé, tourné en dérision, la barre de séparation, inscrit avec son corps le différentiel [...] foutu par terre d'une transgression le successif, l'enchaîné, le mur de la circonfusion ? » (Cixous, 2010 : 58).

Dans cet aspect du documentaire réalisé par les membres d'une association féministe qui cherche à échafauder le matrimoine intellectuel de Suzanne Césaire, Bellemare *et al.* brouillent consciemment ou inconsciemment l'ordre et l'espace de *Tropiques*, vident les structures de la table des matières, désorientent le spectateur-lecteur tout en ayant pour objectif de l'informer.

anarchonte dans la mesure où elle repère un fait historique sous-estimé et confiné dans des archives, l'interprète et le reconfigure dans le domaine de la fiction pour redonner chair, humanité et valeur historique à ces femmes.

Dans leur quête d'écrits de Suzanne Césaire, et dans leur souci de documenter sa pensée, la dynamique de ressouvenance du silence se fait alors à partir d'un positionnement identifiable comme camouflage transgressif, selon la grille de réflexion que nous propose Cixous, et opérant en l'occurrence selon le principe du *vol* et de la *circonfusion*, donc de la performance autour de la confusion. En outre, il faut souligner que le générique du film tout comme les mentions d'articles spécifiques tout au long du documentaire s'inscrivent bel et bien dans une grille didactique, puisqu'ils fournissent aux spectateurs toutes les références des textes de Suzanne Césaire afin de les inviter à se les procurer, les relire, à en dégager la substance théorique et à s'inspirer de sa pensée. Le générique signale bel et bien que « Que signifie pour nous l'Afrique ? » est un texte de Suzanne Césaire :

« Tous les textes lus par les comédiennes (à l'exception d'un) sont tirés de :

Le grand camouflage de Daniel Maximin.

Nous donnons ci-après, par ordre d'interprétation, leur titre suivi du nom de l'ouvrage dont ils sont tirés et de la page du livre de Maximin où on peut les trouver.

Textes de Suzanne Roussi Césaire : [...]

Que signifie pour nous l'Afrique ? *Tropiques* 5 (non repris par Maximin) » [44 : 26-44 : 36 min].

La notion de camouflage, pensée par Suzanne Césaire, et évidée de la substance théorique que je lui confère dans le dernier chapitre, prend alors sous cet aspect du documentaire une dimension particulière puisqu'elle caractérise une contradiction. Alors que l'objectif du documentaire est de sortir la pensée de Suzanne Césaire de la sphère du silence, de la légende, du mythe et de l'énigme, par le biais de la méta-anarchie « Que signifie pour nous l'Afrique ? » elle est réinscrite dans une dynamique de camouflage, autrement dit de travestissement, d'artifice, de feinte, de *circonfusion*.

Suzanne Césaire, fontaine solaire de Daniel Maximin et d'Hassane Kassi Kouyaté

Une partie du titre de l'adaptation théâtrale, « fontaine solaire », figure déjà dans des écrits de Maximin. Réfléchissant au mystère qui entoure l'arrêt brutal de l'écriture de Suzanne Césaire, il observe :

« Mille raisons rationnelles peuvent l'expliquer, sans que jamais on puisse s'accommoder de son silence, de l'espace manquant à son flamboiement, ses sortilèges de paroles, son être de liane et de roseau, son écriture pour moi de fontaine solaire, mille raisons sans qu'une seule ne puisse nous consoler de son silence depuis » (Maximin, 2013a : 172).

À travers ce terme « fontaine solaire » qui est aussi utilisé comme titre de son introduction au recueil *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)* rassemblant les essais de Suzanne Césaire, Maximin révèle que celle-ci a été « via sa féminine et universelle vision une compagne essentielle des préparatifs de [s]a venue à l'écriture et que toute son œuvre, romans et poésie en est profondément colorée » (Maximin, 2013a : 102). Elle est aussi « nouvelle *Orphée noire* en pleine symbiose avec le poète [Césaire] » (*ibid.* : 97), et il note « une clause concordante entre les deux aimés sur cette vision de l'identité antillaise », articulée autour « des femmes-lianes et des hommes-plantes » (*ibid.* : 101). Enfin il faudrait renvoyer l'utilisation du terme fontaine solaire par Maximin à une souche originelle, celle du *Cahier d'un retour au pays natal* où l'évocation de Suzanne est articulée à travers la métaphore de « la femme qui avait mille noms de fontaine de soleil » (Césaire, 1994 : 28).

Dans les réflexions publiques de Maximin et ses écrits sur Suzanne Césaire, la pensée de cette dernière est souvent associée à celle d'Aimé Césaire, et Maximin n'envisage pas une analyse des écrits de Suzanne sans les mettre en relation avec la poésie d'Aimé. « Cette clause concordante entre les deux aimés » sur l'identité antillaise que j'ai citée précédemment est importante

pour saisir pourquoi ils apparaissent chez Maximin comme un couple mythique où la pensée de l'un irrigue celle de l'autre. C'est précisément ce qu'on observe dans la pièce *Suzanne Césaire, fontaine solaire*.

La tradition critique antillaise n'a jamais jugé pertinent qu'on étudie la pensée d'Aimé en relation avec celle de Suzanne Césaire, puisque cette dernière est jugée inexistante et pour certains de peu de valeur par rapport à l'immensité de la parole poétique et théâtrale d'Aimé. En revanche, il est impossible pour cette même tradition critique antillaise de dissocier l'univers intellectuel de Suzanne de l'aura d'Aimé Césaire, puisque comme je l'ai démontré jusqu'ici dans cet ouvrage, l'unique parole de Suzanne ne peut qu'être remise en question, et doit nécessairement être filtrée sous la célébrité d'Aimé.

La question fondamentale que pose alors la pièce *SCFS* est de savoir comment faire connaître la pensée de Suzanne Césaire dans notre monde contemporain du XXI^e siècle ? Quelle est la meilleure méthode pour excaver la revue *Tropiques*, encore trop peu considérée dans l'architecture d'une critique caribéenne, afin d'en extraire les propositions anthropologiques et théoriques de Suzanne Césaire confinées dans la revue depuis l'arrêt de sa publication en 1945, mais remises¹⁰ peu à peu en lumière depuis 1996 ?

10. Avant la compilation de Maximin *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, paru en 2009, et sa traduction en anglais, espagnol et italien, certains essais de Suzanne Césaire ont été reproduits et traduits. On note *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean* (1996) sous la direction de Michael Richardson qui reproduit l'essai « 1943 : Le surréalisme et nous ». Puis, dans *Surrealist Women. An International Anthology* (1998) sous la direction de Penelope Rosemont, on trouve des traductions en anglais de passages de « André Breton, poète », « Malaise d'une civilisation », « 1943 : Le surréalisme et nous » et la reproduction d'un court extrait d'« Alain et l'esthétique » qui a été publié en anglais sous le titre « From Suzanne Césaire (Martinique) » dans le numéro 7-8 d'octobre-novembre 1941 du premier volume de la revue surréaliste *View*, dirigée par Charles Henri Ford et qui paraît à New York de septembre 1940 à mars 1947. Georgiana Colville reproduit aussi « Le grand camouflage » dans *Scandaleusement d'elles* (1999). T. Denean Sharpley-Whiting reproduit « Le grand camouflage », « Malaise d'une civilisation » ainsi que la lettre du lieutenant de vaisseau Bayle et la réponse des collaborateurs de *Tropiques*, dont Suzanne Césaire, dans *Negritude Women* (2002). Kara M. Rabbitt traduit et présente « Le grand camouflage » dans *New Mango Season: Francophone Writing*, vol. 1, n° 1, 2007, p. 27-36.

Ces propositions anthropologiques et théoriques doivent-elles être entrelacées avec les écrits des autres principaux collaborateurs de *Tropiques*? Si c'est le cas, ne risquent-elles pas de re-disparaître dans un tout homogène?

Tandis que Bellemare *et al.* ont choisi de bousculer un habitus selon lequel la parole de Suzanne Césaire ne peut être filtrée et déployée qu'à travers celle d'Aimé Césaire, dans *SCFS* Maximin et Kouyaté font sortir de l'ombre sa pensée en la juxtaposant à celles de René Ménil et d'Aimé Césaire. Tel est donc tout le sous-bassement de l'adaptation théâtrale qui fait également sortir de l'ombre *Tropiques*, revue qui a nourri Maximin intellectuellement et poétiquement.

Intertextualités musicales

Plusieurs interludes musicaux (jazz et musiques du répertoire traditionnel martiniquais) enchâssent les performances des trois comédiennes. Cependant, au tout début de la pièce et avant qu'elles ne récitent le premier texte, les spectateurs sont plongés dans la tradition musicale haïtienne avec cette célèbre chanson *Soley, Danbala*¹¹ interprétée par la célèbre chanteuse et actrice haïtienne Toto Bissainthe. Cette chanson fait aussi bien partie de l'univers musical caribéen francophone¹² que du répertoire musical du vodou haïtien. Je reproduis ci-dessous les paroles¹³ telles que chantées dans l'extrait du début de *SCFS*.

11. [<https://www.youtube.com/watch?v=MUW0Of9STOA>]

12. Cette chanson fait partie du répertoire de Toto Bissainthe et a acquis une grande popularité en Haïti, en Guadeloupe, en Martinique et au sein de la communauté antillaise en France métropolitaine.

13. Les paroles de cette chanson évoquent globalement une tension que les *lwa* ont pour mission d'assainir. Elle indique aussi la douleur et l'aliénation de l'esclavisé arraché d'Afrique :

« *Soley, Soley, oh. Mwen pa moun isit, oh. Mezanmi kote soley, soley alle, oh. Mwen se nèg Ginen oh, batiman mwen chavire* » [Soleil, Soleil, oh je ne suis pas d'ici. S'il vous plaît dites-moi où est le soleil, où est-il parti. Oh, je suis nègre de Guinée, et ma barque a chaviré].

«Fè yon vèvè pou lwa yo apre ti oungean mwen
 Fè yon vèvè pou lwa yo, apre ti oungean mwen»
 [Faites un vèvè pour les lwa après celui de mon cher oungean]

En tant que prélude symbolique, cette chanson inscrit *SCFS* d'emblée dans une dimension socio-culturelle caribéenne particulière, celle de la célébration de deux *lwa* (divinité) du vodou Danbala Wèdo et son épouse Ayida Wèdo. Noble et puissante divinité masculine qui occupe les espaces du ciel, de la Terre et des océans, Danbala Wèdo aurait, selon les vodouisants, participé à la création de l'univers et en serait le maître. Il fournit les ancrages spirituels et philosophiques pour combattre les crises du quotidien, stimule prospérité et sagesse, indique les voies salutaires et est le dépositaire de connaissances universelles et de pouvoirs permettant d'annihiler les manifestations d'autres *lwa* malveillants dont les actions sont opposées à celle de Danbala. Représenté sous la forme d'un serpent sacré multicolore qui se manifeste également comme un arc-en-ciel, Danbala occupe une moitié de l'arc tandis que son épouse Ayida Wèdo investit l'autre moitié. Rare couple du panthéon vodou, ces deux divinités bienveillantes qui évoluent dans les espaces céleste, terrestre et marin, sont les manifestations de forces vitales dynamiques d'où jaillissent des énergies créatrices et protectrices. Ayida Wèdo¹⁴ est une *lwa* tellurique et marine bienfaisante, protectrice de la création et de la fécondité, pourvoyeuse d'énergie vivifiante, dépositaire d'une puissance féminine et organisatrice du cycle vie-mort-renaissance.

Les variations de ce chant dédié au couple Danbala-Ayida Wèdo et célébrant leur parfaite complémentarité sont nombreuses car elles reflètent la pluralité des positionnements spirituels à l'égard des deux *lwa*, les diverses régions géographiques d'Haïti

14. Ayida Wèdo pourrait être associée à Mamy Wata, une autre déesse de l'Atlantique noir, aux nombreux attributs. Divinité puissante, énigmatique et transculturelle, Mamy Wata occupe une place primordiale dans l'univers spirituel de communautés de différentes régions d'Afrique, des diasporas africaines de la Caraïbe et des Amériques, et de communautés amérindiennes. Dans son récit-concerto, *Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice*, Véronique Tadjou confère à Pokou plusieurs des attributs géo-spirituels de Mami Wata.

où le chant est interprété, le type de rituels performés (vodou informel et cérémoniel) et le type de répertoires (folklorique¹⁵ ou cérémoniel) dans lequel s'inscrit ce chant.

Ce qu'il y a de fascinant, c'est que cette chanson vodou est reprise aussi bien dans la pièce de Maximin et Kouyaté que dans le documentaire de Bellemare *et al.* (la chanteuse du documentaire reprend la version de Toto Bissainthe). C'est sous cet angle que je vois s'articuler des intertextualités musicales entre adaptation théâtrale et documentaire qui s'avèrent pertinentes pour continuer à s'interroger sur la méthode appropriée pour faire sortir la pensée de Suzanne Césaire de l'ombre, et dans ces deux cas, la performer. En reconsidérant la matrice anthropologique dans laquelle s'inscrit ce chant vodou, je propose la grille de lecture suivante.

Dans *SCFS* les spectateurs entendent un enregistrement du chant interprété par Toto Bissainthe, accompagnée de tambours et des chanteuses haïtiennes Mariann Mathéus et Marie-Claude Benoît. Dans *SRCFTF* cette même version de la chanson de Toto Bissainthe est magnifiquement interprétée *a cappella* par une chanteuse, et deux interludes joués par une saxophoniste entrecourent ce chant [30 : 04-32 : 34 min]. Dans *SCFS*, juste après ce chant-préambule *Soley, Danbala*, des extraits du « Grand camouflage » sont performés, en revanche dans *SRCFTF* ce chant est interprété juste après le récit de la voix off relatant le séjour haïtien des Césaire, et après la lecture du premier paragraphe du « Grand camouflage ».

Le *vèvè* dont il est question dans ce chant est une figure géométrique sacrée, symbolisant les *lwa* – chaque *lwa* possède son propre *vèvè* – et dessinée à l'aide de farine de maïs ou de cendre sur le sol du *peristil* par un *oungan* ou une *manbo* afin de convoquer l'esprit du *lwa* pour que sa descente dans l'univers des vivants déclenche la cérémonie. Dans le cas de Danbala Wèdo et Ayida Wèdo leur *vèvè* prend la forme de deux serpents entrelacés.

15. Claude Dauphin entend par folklorique un éventail « d'expressions religieuses et fonctionnelles du vaudou populaire ». En tant que « productions intermédiaires », ces variations « accomplissent la *représentation* des faits musicaux du vaudou cérémoniel ou informel à l'occasion des manifestations scéniques de troupes folkloriques urbaines » (Dauphin, 1986 : 23-24).

Le vèvè est donc une grammaire spirituelle provoquant la communication et la symbiose nécessaires entre deux mondes, celui sacré des *lwa* et celui des vodouisants.

J'ai déjà signalé que dans *SRCFTF* le chant est là pour enrichir le récit du séjour haïtien des Césaire et éclairer la lecture par la voix off de l'extrait de l'article du journal *La Petite Patrie* du 24 décembre 1944 selon lequel «les leçons de pédagogie de Césaire en collaboration avec Mme Suzanne Césaire ont suscité un vaste mouvement de curiosité intellectuelle [en Haïti]». L'utilisation du chant est donc ponctuelle et en se diffusant dans l'espace du récit de cette expérience intellectuelle haïtienne, le chant assure une complémentarité entre texte et son dans un but didactique.

En revanche, dans *SCFS* on lui accorde, dès l'ouverture de la pièce, une place primordiale. Ce chant est certes ancré dans la tradition d'un rituel vodou adressé à Danbala Wèdo et Ayida Wèdo, toutefois on ne sait pas dans quel répertoire (rituel sacré ou univers musical traditionnel haïtien influencé par le vodou) Toto Bissainthe l'inclut. On ignore aussi par quelle mentalité¹⁶ elle l'interprète et le dissémine pour une certaine élite en Haïti, ou encore pour un auditoire international qui va inscrire ce chant dans le domaine de la *world music*. Ce fut sans doute la perspective adoptée par des spectateurs néophytes du Tarmac et d'Avignon où la pièce fut jouée. Tel qu'interprété par Toto Bissainthe, Mariann Mathéus et Marie-Claude Benoît, et compte tenu de l'accompagnement musical (basse, cor) et des particularités vocales (glossolalie vodou et proximité avec des psalmodies bouddhistes) qui le caractérisent par moments, ce chant s'éloigne du style du chant *rasin* traditionnel et semble plus proche d'une sorte de musique vodou-jazz, ou de musique vodou-expérimental. L'interlude au saxophone dans *SRCFTF* inscrit également ce chant dans une esthétique musicale noire transatlantique.

16. Selon Benjamin Hebblethwaite, il est important de se demander si elle était initiée, si elle avait un lien spirituel avec des *lwa*, si son intention était de faire connaître l'univers spirituel du vodou à l'échelle internationale. Si tel est le cas, ce chant s'inscrit alors dans le répertoire du sacré. (Entretien électronique avec Hebblethwaite, mai 2019.)

Néanmoins, par la spiritualité vodou qui sous-tend ce chant, qui n'est d'ailleurs repris à aucun autre moment dans la pièce, on peut construire l'hypothèse que Maximin et Kouyaté choisissent d'inscrire *SCFS* dans un univers symbolique afin que la pièce se manifeste comme une cérémonie campée dans les méandres mémoriels d'un Atlantique noir. En tant que cérémonie, elle doit alors commencer par un préambule, en l'occurrence l'iconographie sacrée du vèvè qui n'est certes pas dessiné sur la scène où doivent performer les comédiennes, mais que Toto Bissainthe, Mariann Mathéus et Marie-Claude Benoît commandent pour établir une symbiose entre spectateurs, comédiennes et la pensée qui est performée. L'objectif est donc de saisir l'iconographie allégorique du vèvè pour convoquer et célébrer une pensée, *a priori* celle de Suzanne Césaire puisque c'est ce que le titre de la pièce nous indique.

Si on continue à s'inscrire dans la matrice vodou de la chanson révélant la symbiose sacrée entre Danbala et Ayida, c'est là où l'on doit se demander si Maximin et Kouyaté articulent aussi consciemment leur pièce selon le principe d'une complémentarité entre deux ou plusieurs personnes, et ce par le truchement des diverses performances des comédiennes. Pour répondre à cette question il faut donc observer de près les extraits des textes qui sont récités. Ces extraits sont performés et agencés dans la pièce dans l'ordre suivant :

- « Le grand camouflage » par Suzanne Césaire
- « Présentation » du premier numéro de *Tropiques* par Aimé Césaire
- « Leo Frobenius et le problème des civilisations » par Suzanne Césaire
- « Malaise d'une civilisation » par Suzanne Césaire
- « Misère d'une poésie : John-Antoine Nau » par Suzanne Césaire suivi d'extraits de « Aube antillaise » et « Sur la hauteur » de Nau qui ne sont pas dans l'essai de Suzanne Césaire
- « Laissez passer la poésie » par René Ménil (*Tropiques*, n° 5, 1942)
- Lettre du Lieutenant de Vaisseau Bayle

– « Jeu surréaliste¹⁷ » (*Tropiques*, n° 5, 1942)

– « En guise de manifeste littéraire » par Aimé Césaire (*Tropiques*, n° 5, 1942)

– « 1943 : Le surréalisme et nous » par Suzanne Césaire

La pièce se termine par ces vers du poème « Histoire de vivre » d'Aimé Césaire, dits trois fois, une fois par chacune des comédiennes :

« Fenêtres du marécage fleurissez, ah ! fleurissez

Sur le coi de la nuit pour Suzanne Césaire

de papillons sonores.

Amie

Nous gonflerons nos voiles océanes,

Vers l'élan perdu des pampas et des pierres

Et nous chanterons aux basses eaux inépuisablement la chanson de l'aurore. »

« Laissez passer la poésie » est une critique acerbe par René Ménil de la bourgeoisie martiniquaise assimilée qui reproduit béatement les mécanismes fallacieux de la mission civilisatrice en contexte colonial. Il exige une « poésie martiniquaise [qui] sera virile » et revendique comme Suzanne Césaire une « poésie martiniquaise qui sera cannibale ou ne sera pas » (Ménil, 1942 : 27). Dans cet

17. Ce jeu, pensé par les principaux collaborateurs de *Tropiques*, s'inspire des jeux surréalistes des petits papiers articulés autour de questions/réponses. Ce jeu de *Tropiques* constitue une variante du « Dialogue en 1928 » publié dans *La Révolution surréaliste* (n° 11, mars 1928), et consiste à écrire une question sur ce que l'on veut savoir, plier le papier, le passer à son voisin qui inscrit par la suite une réponse sans avoir lu la question initiale. Dans la perspective de *Tropiques*, ce jeu permet d'entendre « des échos venus de loin », et d'avoir la plus belle conversation avec le monde et avec soi-même. Voilà quelques extraits de ce jeu tel que performé par les comédiennes :

« Demande : Qu'est-ce que la nuit ?

Réponse : C'est déchirer éternellement le même cœur.

Demande : Qu'est-ce que haïr ?

Réponse : Se tenir derrière son visage, bien loin.

Demande : Qu'est-ce que la poésie ?

Réponse : C'est le glas sonné par tout le grand vent du ciel.

Demande : Qu'est-ce donc que la pensée ?

Réponse : Marcher sur la pointe des pieds dangereusement sur la ligne de feu. »

article, Ménil cite entièrement la déclaration de Suzanne, et exprime ainsi ce qu'il a souligné plus tard, à savoir qu'elle avait construit pour *Tropiques* « un décret esthétique qui garde toute sa symbolique aujourd'hui encore » (Ménil, 2008 : 159). On aura remarqué que dans sa diatribe du petit-bourgeois martiniquais, il utilise conjointement les adjectifs « virile » et « cannibale » pour identifier une poésie qui est une provocation insultante pour le bourgeois, mais qui dénonce « vos délicatesses grossières, intelligentes, ennuyeuses, vos grosses finesses toutes calculées pour que vous “arriviez” » (Ménil, 1942 : 28). Le petit-bourgeois, dans sa quête d'assimilation, manque de vigueur sexuelle et c'est pour cela qu'il est à plaindre, selon Ménil. Aussi lui offre-t-il une poésie virile qui dénoncera ses tares. Comme je le montrerai dans le cinquième chapitre, le cannibalisme esthétique de Suzanne Césaire ne s'inscrit pas dans cette logique sexuelle.

Dans sa présentation de *Tropiques*, Aimé Césaire part de la réalité d'une « terre [martiniquaise] muette et stérile » et déclare que les collaborateurs de la revue ont pour objectif de « dire *non* à l'ombre ». Dans « En guise de manifeste littéraire » qu'il dédie à André Breton, Aimé Césaire fustige, comme Ménil, l'esclavage mental de la bourgeoisie martiniquaise, revendique « les démons de l'interdiction, de la prohibition, du marronnage », et rejoint Suzanne Césaire lorsqu'il se réclame d'un « cannibalisme tenace ».

Tandis que les extraits des poèmes de l'écrivain français John-Antoine Nau et de la lettre de Bayle ont pour fonction de guider les spectateurs dans l'appréciation des textes performés et de les contextualiser de manière adéquate, je lis l'enchevêtrement entre les paroles de René Ménil, Suzanne et Aimé Césaire comme une manifestation d'un dialogue créé par Maximin et Kouyaté entre ce trio composé des trois principaux collaborateurs de *Tropiques*. Dans la réalité de l'histoire littéraire antillaise, René Ménil, Suzanne et Aimé Césaire s'imposent comme le trio-relais d'un précédent triumvirat, Césaire-Damas-Senghor, en posant entre 1941 et 1945 – la période de *Tropiques* – les assises théoriques d'une post-négritude ancrée dans une réalité caribéenne ontologique, anthropologique, géographique, historique, politique et sociale. Selon moi, après la cessation de la publication de *Tropiques*, puis

avec le décès de Suzanne Césaire, le trio désagrégé, cette pensée d'une post-négritude est prise en charge individuellement pour s'articuler en tant que « tracées » dans le cas de René Ménil, et sous forme de poésie et de théâtre dans le cas de Césaire. Ménil a continué à tracer¹⁸ ces assises, à défricher les complexités qui les sous-tendent, et son univers mental de l'obsession par lequel il aborde ces complexités s'est matérialisé tout au long de ses écrits par la technique de la répétition. Ainsi, à mon sens, Maximin qui a conçu et organisé le montage des textes, ressuscite davantage cette pensée essentielle du trio *Tropiques* que celle de Suzanne Césaire, malgré le fait que le titre de la pièce, la publicité qui l'accompagne et les interviews des comédiennes la présentent comme un hommage nécessaire à Suzanne Césaire.

Pour affiner la grille de lecture de cet entrelacement de voix dans *SCFS* je reviens au préambule musical, et à la trame de la symbiose sacrée Danbala-Ayida qu'il diffuse, et j'ajoute alors que *SCFS* prend appui sur cette symbiose sacrée pour en articuler une autre réelle, celle que Maximin a lui-même maintes fois soulignée dans ses essais, romans et conférences, les « vingt-cinq ans de vitale inspiration et de commune respiration » (Maximin, 2013a : 61) entre le couple Césaire. Cette symbiose intellectuelle est d'ailleurs marquée par la répétition des passages d'« Histoire de vivre » de Césaire : « Fenêtres du marécage fleurissez, ah ! fleurissez. Sur le coi de la nuit pour Suzanne Césaire ». Par un effet de coda, la fin de *SCFS* nous renvoie au préambule musical qui permet, d'une part, de clore le rituel mémoriel et, d'autre part, de souligner pour les spectateurs l'intention créatrice de la pièce. Autrement dit, le préambule musical ouvrant *SCFS* par les vèvè adressés aux *lwa* de la complémentarité sacrée prend son sens puisqu'il amplifie la

18. Le premier essai de Ménil qui rassemble l'intégralité de sa pensée théorique et engagée s'intitule *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles* (1981). La métaphore de la tracée est fondamentale puisqu'elle rattache sa quête d'une « individuation et d'une identité arrachées à l'univers colonial français » à une géographie antillaise tout comme *Tropiques* l'avait fait. Il explique dans les toutes premières pages de l'essai qu'« une tracée est aux Antilles un sentier, une voie rudimentaire de pénétration qui a été défrichée dans la forêt tropicale ». Il ajoute que « c'est aussi, avec une référence géographique et historique, la région que traverse cette voie » (*ibid.* : 11).

portée symbolique des longues années de « vitale inspiration et de commune respiration » entre Suzanne et Aimé. Ce préambule amplifie aussi l'impact de « la clause concordante entre les deux aimés » sur l'architecture d'une pensée critique caribéenne en bourgeonnement dans *Tropiques*. Maximin précise que Suzanne, la femme aimée, recopiait dès l'origine les poèmes d'Aimé sur un cahier commun (2013a : 21).

Ainsi, contrairement à ce qu'annonce le titre, *Suzanne Césaire, fontaine solaire*, la pièce ne lui est pas essentiellement consacrée, mais se focalise sur un moment littéraire unique, celui de la dissidence poétique et idéologique de la revue *Tropiques* à laquelle Suzanne prend part. De surcroît, par l'effet de coda, *SCFS* est structurée de telle sorte que deux fontaines solaires, Aimé et Suzanne Césaire, se rencontrent théâtralement. Seuls les spectateurs avertis s'en rendront compte, les néophytes n'ayant aucun moyen de faire la distinction entre les textes de René Ménil, Aimé ou Suzanne Césaire.

Les trois Suzanne ?

Il est intéressant de remarquer que les trois comédiennes ne font pas non plus cette distinction lorsqu'elles commentent *SCFS* pour la presse. En effet, dans l'émission « Le Grand Rendez-vous »¹⁹ diffusée le 8 décembre 2015 sur les antennes radio de Martinique 1^{re}, le journaliste Pierre Lafarge organise un débat entre les comédiennes, Astrid Bayiha, Nicole Dogué, Martine Maximin, et l'assistante de la mise en scène, Astrid Mercier, selon sa perception d'une pièce en hommage à Suzanne Césaire oubliée. Lafarge les interroge sur ce que « Suzanne avait pointé du doigt », sur la manière dont Hassane Kassi Kouyaté « a adapté le personnage de Suzanne », sur le « vocabulaire particulier qu'elle a employé », « les traits de caractère » que les comédiennes préférèrent chez Suzanne. Lafarge va aussi orienter le débat autour

19. [<https://www.youtube.com/watch?v=txL3QrAp37E>]

de la pertinence du concept « d'écriture féminine », en ce qui a trait aux textes de Suzanne, « puisqu'on ne peut pas dire », selon Lafarge, « qu'un type aurait pu écrire ce qu'elle a écrit ». À cet effet, les comédiennes ne sont pas d'accord sur la pertinence du concept pour qualifier ces textes, et l'une d'elles ajoute qu'elle n'a pas lu les textes en se demandant s'il s'agissait d'une femme ou d'un homme qui les avait écrits.

Les comédiennes observent qu'elles lisent les textes de Suzanne Césaire, qu'elles sont « conquises par sa vivacité d'esprit », « sa clairvoyance », « sa poigne et son opiniâtreté », « sa liberté », « son intelligence ».

« Nous sommes, Astrid, Martine et moi sur le plateau de l'Atrium, pour apporter cette parole de Suzanne Césaire qui est toujours d'actualité. On se rend compte que dire ses mots maintenant c'est comme s'ils avaient été écrits pour qu'ils soient entendus encore maintenant. On se rend compte que la problématique reste la même sur l'identité, sur tout le chemin à faire pour s'accomplir » (Nicole Dogué).

« Ce que j'ai ressenti d'elle à la lecture des textes, c'est cette vivacité d'esprit, et je dois dire aussi que j'ai été tout de suite touchée par les sujets abordés, le fait de chercher à tout prix à se connaître soi-même » (Astrid Bayiha).

Lorsque Pierre Lafarge s'interroge sur la manière de gérer sur scène « trois caractères » pour une seule et unique voix, l'assistante de la mise en scène, Astrid Mercier, remarque :

« C'est là où tout le travail a été intéressant. C'était d'arriver à donner parole aux mots de Suzanne dans la bouche de ces trois comédiennes. Comment rendre des caractères plus que des personnages, comment dessiner trois caractères afin de rendre la parole encore plus claire, plus facile à être entendue aussi pour le spectateur. [...] Rendre cette parole limpide, pouvoir la recevoir, faire réfléchir, faire un retour sur soi. »

Martine Maximin ajoute pour sa part :

« Ce ne sont pas trois Suzanne Césaire. Ce sont trois femmes, trois amies qui ont l'habitude de discuter ensemble, qui s'aiment beaucoup, qui débattent ensemble, ce ne sont pas trois Suzanne. On dit les mots de Suzanne. On prend du plaisir à les dire. [...] »

À travers ces textes qui sont, comme on l'a dit, des textes d'une revue, Hassane est arrivé à les décortiquer de façon à donner des rôles, à faire des personnages, des personnalités. Il est arrivé à faire de telle sorte que trois personnalités se révèlent alors que c'est une même écriture. »

À la fin de l'entretien, les comédiennes et l'assistante de la mise en scène déclarent qu'aller voir le spectacle c'est rendre hommage à la grande dame qu'était Suzanne Roussi-Césaire, et Astrid Bahiya choisit de clore l'émission par des mots de cette dernière : « Il est maintenant urgent d'oser se connaître soi-même, de savoir qui on est, ici aussi se joue le drame entier. »

À la lumière de ces déclarations, on peut s'interroger sur la place qu'accordent les trois comédiennes aux textes de René Ménil et d'Aimé Césaire. Cet entrelacement de paroles du triumvirat Suzanne Césaire-Aimé Césaire-Ménil créé par Daniel Maximin n'est nullement mentionné tout au long de l'émission. Comment se sont-elles alors approprié leurs textes ? Ont-elles procédé par un processus de camouflage à rebours, obscurcissant la pensée de Ménil et de Césaire pour mieux faire ressortir celle de Suzanne ? Perçoivent-elles les textes de Ménil et de Césaire comme des textes-accessoires, des textes-décors dans un ensemble destiné à donner essentiellement la parole à Suzanne ? Ont-elles délibérément choisi de ne pas évoquer la présence de Ménil et de Césaire pour les auditeurs de l'émission afin de donner une place totale à Suzanne dont la parole a été trop longtemps oubliée ? Partagent-elles la perspective artistique de Maximin pour qui la pièce magnifie la dissidence poétique et idéologique de la revue *Tropiques* dont Suzanne est l'âme, pour reprendre les propos de Roland Suvélor ?

De toute évidence, on comprendra que ce n'est certainement pas l'idée de l'hommage qui lui est rendu que je sou mets ici à une réflexion critique, mais la manière dont ce dialogue entre elle, Ménil et Aimé Césaire, qui constitue l'ossature de la pièce, n'est pas présenté comme tel aux spectateurs, néophytes pour la plupart, mais annoncé plutôt comme une parole unique, celle de Suzanne Césaire. Ainsi performée, certains spectateurs repèreront cette dynamique de dialogue, tandis que d'autres articuleront une tout autre lecture de la pièce et lui attribueront des textes dont elle n'est pas l'autrice. L'objectif de l'hommage, performer le grain de la voix de Suzanne pour déconstruire le camouflage de sa pensée, reproduit de manière contradictoire un autre type de camouflage d'autres pensées. Cet aspect de la pièce nous inscrit donc dans la dynamique de la circonfusion d'une autre méta-anarchie, *Suzanne Césaire, fontaine solaire*.

Dans la grille de réflexion que nous propose Diana Taylor autour du riche potentiel de la performance, elle remarque que ce terme est simultanément système complexe, processus, praxis, épistémè, mode de transmission de connaissance et d'intervention au monde (2003 : 15). La complexité et l'absence de rigidité identificatrice qui caractérisent ce système d'apprentissage, de stockage et de transmission de connaissance sont en réalité une richesse pour Taylor, car les variétés et les possibilités de performance deviennent infinies. Reconnaisant la rigidité de l'archive qui, dans sa matérialité et dans son principe hégémonique de préservation et de classification, est immuable, Taylor favorise le terme « répertoire » qui en revanche suppose une entière agentivité de la part de ceux et celles qui performent, dansent, chorégraphient, chantent. Confrontée aux divers sens du mot répertoire, l'un évoquant l'idée de répertoire des références et des informations par le biais d'un classement déterminé et d'un inventaire méthodique, et l'autre l'idée de la reproduction et du mouvement autour d'un ensemble d'œuvres habituellement jouées, reprises et réinterprétées par des artistes, Taylor s'attache à la pertinence du deuxième sens, mais conclut que « le répertoire sauvegarde et transforme les chorégraphies du sens » (*ibid.* : 20). Par cet éclatement sémantique judicieux qu'elle fait subir au mot « répertoire », elle considère

le potentiel de performances infinies et l'agentivité redéployée à ceux et celles qui performant, dansent, chorégraphient, chantent des imaginaires collectifs et individuels qui émanent de pratiques culturelles dénigrées.

Lorsque l'on adapte le cadre de réflexion de Taylor à mon concept de la méta-anarchie par laquelle on construit et performe le matrimoine de Suzanne Césaire dans le documentaire et la pièce, on peut conclure qu'en tant que méta-anarchie, la particularité du film et de l'adaptation théâtrale est de se profiler autour des deux sens du mot répertoire. Reproduire, réinterpréter, représenter, mettre en scène ou en scénario, ou encore jouer en tant que comédiennes le grain de la voix de Suzanne Césaire, c'est sortir de l'ombre, au risque de produire de la circonfusion, le répertoire camouflé, c'est-à-dire le matrimoine de Suzanne Césaire.

Lors de son intervention du 13 novembre 2015 à l'université Lyon II au cours de la conférence-hommage pour Suzanne Césaire, Maximin observe :

« Les écrits de Suzanne ne traitent que de la liberté.

On ne peut pas en tirer de la théorie. Il n'y a que des métaphores et des images. Il n'y a que de la beauté poétique en plein milieu d'un raisonnement. Regardez "Le grand camouflage" qui est un des plus puissants portraits de l'identité antillaise. Les images qu'elle utilise ne sont pas négociables, ne sont pas enfermables. Ce n'est pas du suzanisme. C'est une soif de liberté, une soif de faire sa part. »

Dans le chapitre qui suit, il s'agira justement d'analyser comment liberté-poésie-métaphore-beauté-laideur-corps-planté qui se dégagent des extraits des textes performés dans *SCFS* et *SRCFTF* sont précisément les composantes d'une matrice théorique non statique et que j'appelle la lianedialectique de Suzanne Césaire.

La lianedialectique et la conscience transe~atlantique¹ de Suzanne Césaire

«Et maintenant lucidité totale.

Mon regard par-delà ces formes et ces couleurs parfaites, surprend,
sur le très beau visage antillais, ses tourments intérieurs»

(S. Césaire, 1945: 269).

Au terme de cette étude, il convient de lire Suzanne Césaire et d'apprécier la manière dont elle exprime avec acuité ce que j'ai appelé jusqu'à présent une écopoétique caribéenne. En effet dans de précédents travaux (Curtius, 2014, 2016, 2017), j'ai proposé l'idée que sa pensée est écopoétique en ce sens qu'elle a comme soubassement les domaines de l'anthropologie, de l'histoire, de la philosophie et de la littérature, et s'organise autour d'un éventail conceptuel pour s'interroger avec urgence sur ce qu'elle appelle «l'inquiétude ancestrale» des communautés antillaises et leur réappropriation politique et historique des paysages caribéens. J'ai souligné que son écopoétique est une théorie culturelle et civilisationnelle fondamentalement centrée sur la nature en ce

1. J'utilise ici le signe diacritique ~ à la place du tiret et lui donne une valeur de pictogramme conceptuel. Je participe ainsi aux débats et réflexions actuels sur la place déterminante de l'océan dans l'articulation de nos méthodologies et grilles conceptuelles pour repenser le trauma associé à l'espace de l'océan. J'ai utilisé le tilde comme pictogramme conceptuel pour la première fois dans mon article «Unshackling the Ocean: Screening Affect and Memory in Guy Deslauriers's *Passage du Milieu~The Middle Passage*» (2018).

sens qu'elle reconfigure la perception, l'idée et la connaissance des paysages terrestres et maritimes caribéens, ainsi que l'équilibre politique et historique nécessaire à ces paysages au-delà du pittoresque, de l'exotisme, de l'hédonisme, ou de rêveries romantiques. Elle analyse les implications sociales et politiques de la mise en esclavage de la nature et de l'être humain, et rejette radicalement le doudouisme (un paradigme qui mêle au patriarcat colonial une sexualité exotique, une pseudo-agentivité féminine complexe et une géographie caribéenne féminisée paradisiaque). Dans son appel à une clairvoyance écopolitique et émancipatrice, et à une conscience de ce paysage, deux mouvements pendulaires s'entrechoquent. À l'axe assimilation-camouflage-doudouisme qui produit selon elle un « Martiniquais évolué [...] qui ignore sa véritable nature [et est dans] un état de pseudo-civilisation que l'on peut qualifier d'*anormal*, de *tératique* », elle oppose l'axe cannibalisme-corporalité-paysage, seul capable de rééquilibrer l'inconscient et d'annuler « la désastreuse confusion : *libération égale assimilation*² » (S. Césaire, 1942b : 47, 48).

Elle offre alors dans ses écrits une vision complète des pré-occupations esthétiques et politiques de la revue *Tropiques* et est de ce fait la porte-parole théorique de la revue. Sa lucidité auto-ethnographique, esthétique et politique est affirmée dans *Tropiques* par le biais d'une écriture elliptique et condensée parce qu'articulée sous l'œil panoptique du service de l'information de l'amiral Robert, dans l'urgence d'un désir de liberté, et dans le contexte de la pénurie matérielle et des maigres salaires des principaux contributeurs de *Tropiques*. Je pars donc du postulat que loin d'être en position de silence, Suzanne Césaire était plutôt en position de force au sein de *Tropiques* comme cofondatrice et contributrice de la revue.

Certes, à l'époque la revue a sans doute eu une influence³ limitée sur d'autres intellectuels caribéens, en raison de la Seconde

2. Les termes qui sont en italique dans cette phrase le sont dans la version originale de l'article.

3. Dans son article, « Au travail avec Aimé Césaire » publié dans la revue électronique *Mondesfrancophones*, Jacqueline Leiner rapporte la réticence initiale d'Aimé Césaire en 1974 à republier *Tropiques* en ces termes : « Non, Madame, c'est impossible

Guerre mondiale, de la censure contre la revue par le gouvernement de l'amiral Robert et de la limitation des tirages pour les raisons évoquées plus haut. Suzanne Césaire a elle-même eu peu d'influence sur ces intellectuels caribéens parce qu'elle était une femme, et en raison de la notoriété grandissante d'Aimé Césaire. Je pense donc qu'il convient d'étudier ses essais moins dans la perspective d'une influence que d'une contribution majeure ayant une résonance fondamentale pour la théorie critique caribéenne, les écologies postcoloniales, les arts visuels et l'art performance caribéens contemporains.

En saisissant la matière auto-ethnographique de son ultime essai « Le grand camouflage », ce chapitre-conclusion vise, d'une part, à décrypter cette pensée auto-ethnographique à partir des notions de camouflage et de lucidité. C'est à travers cette subjectivité esthétique, cette méthode et cet axe théorique que Suzanne Césaire invite dès 1941 artistes, écrivains et intellectuels qui réfléchissent aux problématiques sociales, historiques et politiques de la Caraïbe à ne pas se laisser aveugler par l'« intolérable beauté » de la Caraïbe et tomber dans le piège « du grand jeu de cache-cache qui camoufle les peurs, les faims les haines qui brûlent dans le creux des mornes » (S. Césaire, 1945 : 273). Elle appelle donc à être lucide face à « la déchéance humaine des Antilles où les formes dégradantes du salariat moderne trouvent encore un terrain où fleurir sans contrainte » (*ibid.* : 270).

« Le grand camouflage » sera certes le point d'ancrage de ma réflexion, mais ses essais « Alain et l'esthétique », « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau », « Malaise d'une civilisation » et « 1943 : Le Surréalisme et nous » feront aussi l'objet d'analyses car ils comportent les postulats de la clairvoyance auto-ethnographique qui est déployée dans « Le grand camouflage ».

que je vous donne *Tropiques* ! C'est une revue née dans des circonstances particulières... Je ne crois pas qu'elle intéresse beaucoup de gens aujourd'hui. [...] Je ne suis pas le seul fondateur de cette revue, je l'ai créée avec René Ménil, il faudrait aussi le contacter et lui demander l'autorisation. Acceptera-t-il ? Avez-vous trouvé un éditeur ? Personne ne s'intéresse aujourd'hui à ce genre de publication », 30 avril 2008, consulté en septembre 2018 [<https://mondesfrancophones.com/espaces/caraibes/au-travail-avec-aime-cesaire/>].

D'autre part, je conçois ce chapitre comme l'analyse d'une prise de position de Suzanne Césaire face aux représentations que l'on a faites d'elle, à son modelage en tant qu'icône, muse-doudou ou épiphanie-camouflée. C'est comme si cette *réplique* anticipait en quelque sorte en 1945 un discours encore articulé en ce XXI^e siècle contemporain, et selon lequel les écrits de Suzanne Césaire ne seraient pas probants, et que toute la matière de *Tropiques* ne serait en fait que la pensée d'Aimé Césaire. Ce camouflage est orienté vers deux positionnements : celui d'un dysfonctionnement politique, identitaire, social et économique entretenu, selon Suzanne Césaire, par une mentalité assimilationniste coloniale. Mais ce camouflage est aussi celui-là même qui a étouffé la pensée politique, théorique et anthropologique de Suzanne Césaire.

Tout au long des quatre chapitres précédents, on a pu voir comment son histoire personnelle, ses écrits dans *Tropiques* et sa condition d'épouse d'Aimé Césaire ont généré des discours et des imaginaires à travers lesquels sa présence a oscillé entre l'énigme ou l'ombre silencieuse, l'image magnifiée ou manipulée. À ce titre elle « se situe aux confins les plus extrêmes de la finesse et de la sauvagerie », est « merveilleux paysage », « fleur de balisier », ou encore est « belle comme la flamme du punch ». Elle fut enfin la cofondatrice et l'âme de *Tropiques*, la compagne fondamentale du poète Césaire, le « rocher de la femme endormie », la source de « vitale inspiration et de commune respiration », l'intellectuelle dont la « griffe et la trace » essentielles doivent être ravivées et analysées, ou encore « l'inoubliable mère, active féministe avant la lettre qui n'a pas pu vieillir ».

« Le grand camouflage » est aussi tout à fait adéquat pour articuler cette conclusion, car c'est le seul de ses essais où, par une constante utilisation de la première personne, elle tisse un lien étroit entre sa Caraïbe et un « je », elle-même, martiniquaise, caribéenne, observatrice et exploratrice d'une matière ethnographique sécrétant des affects historiques et socio-économiques. En outre, plusieurs aspects de ce texte qui sont analysés plus loin nous indiquent qu'elle l'a écrit à partir d'une toute nouvelle prise de conscience caribéenne qu'elle déploie au cours de son séjour en Haïti dans le cadre de la mission culturelle de 1944.

Mon utilisation de *réplique* en italique pour cerner une des dimensions du « Grand camouflage » n'est pas chronophage. Loin de me situer au même niveau qu'une « fiction historico-littéraire » ou qu'une « fantaisie historique et fictionnelle » telles qu'elles sont articulées par Ronnie Scharfman et Patrice Louis respectivement, je propose que « Le grand camouflage » soit en partie une *réplique* de Suzanne Césaire aux représentations sexistes et doudouistes qui ont été faites d'elle, parce qu'elle a su mesurer, durant le court temps de *Tropiques* (1941-1945), la mentalité du camouflage et du doudouisme qui pervertit toute émancipation esthétique, politique et sociale. Elle ignore en 1945, lorsque paraît « Le grand camouflage », que Michel Leiris l'a décrite dans son journal comme cette femme « qui a la couleur de l'or et qui se situe aux confins les plus extrêmes de la finesse et de la sauvagerie » et que l'« on a plaisir à être devant elle, comme devant un merveilleux paysage qui serait intelligent ». Elle ignore aussi que Leiris la considère comme cette « militante fanatique qui se sacrifie pour le parti communiste alors qu'elle a plusieurs enfants ». Rappelons-nous que ces entrées du journal de Leiris sont écrites entre 1946 et 1949, mais ne paraissent dans *Journal* qu'en 1992, après la mort de Suzanne Césaire en 1966 et celle de Leiris en 1990. Elle ne saura pas que Ménil la verra, en 1993, comme celle qui « avait dit pour tous les rédacteurs de la revue et une fois pour toutes "Et zut à la littérature doudou !" », et considérera que son approche du doudouisme est la « première », qu'elle est « fulgurante » et que son « pamphlet acide et insolent » contre le doudouisme « est un décret esthétique qui garde toute sa symbolique aujourd'hui encore ». Elle n'a pas eu le temps de lire le « Rocher de la femme endormie ou Belle comme l'exaspération de la sécession » d'Aimé Césaire, elle n'a pas non plus pu évaluer les performances théâtrales et cinématographiques des comédiennes de *Suzanne Césaire, fontaine solaire* et *Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015*. Cependant, elle a vécu les années sombres du régime de l'amiral Robert et la censure de *Tropiques* par Bayle. De plus, son séjour en Haïti lui permet de jouer un rôle essentiel dans le contexte du rétablissement de l'influence culturelle de la France en Haïti après la période post-occupation américaine d'Haïti (1915-1934).

Toutefois elle a lu « Histoire de vivre » d'Aimé Césaire, elle a aussi lu « Pour Madame*** » d'André Breton, qu'elle a jugé « délicat et très beau » dans sa lettre à André et Jacqueline Breton.

Néanmoins, après cette lettre du 21 octobre 1941 et après la parution de « Pour Madame*** » dans le troisième numéro d'octobre 1941 de *Tropiques* comme illustration de son essai « André Breton, poète... », il se produit selon moi un changement fondamental de perspective où Suzanne Césaire mesure l'urgence de combattre le doudouisme dans sa dimension esthétique, politique et sociale, d'où sa proposition de la notion de « camouflage » qui à elle seule synthétise de manière théorique ses essais : « Alain et l'esthétique », « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau », « Malaise d'une civilisation » et « 1943 : Le Surréalisme et nous ». Elle pressent que le doudouisme qu'elle combat et dont elle analyse les mécanismes insidieux et non émancipateurs dans « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau » va imprégner les mentalités littéraires, déterminer les mentalités politiques entre la Métropole et les colonies, et menace également de gangréner durablement les rapports entre le masculin et le féminin en contexte colonial et postcolonial. Suzanne Césaire sait par ailleurs qu'elle est considérée comme une *doudou* malgré son rôle essentiel au sein de *Tropiques* et au sein d'une mission de diplomatie culturelle en Haïti en 1944.

Le doudouisme est l'idéologie qui est mise en place pour camoufler les tragédies et les séquelles des expansions coloniales, des traites et des mises en esclavage. Par le biais d'un discours colonial enchanteur sur la beauté des géographies des Antilles françaises et des femmes de ces terres colonisées, un patriarcat colonial désireux de gommer et de faire oublier les tragédies de l'histoire construit une mentalité lénifiante où beauté, émerveillement, apathie, calme, silence priment sur des agentivités politiques et socio-économiques. Le doudouisme en période coloniale est un discours qui légitime l'assimilation, rature les violences de l'histoire et se porte garant d'une supposée protection des peuples autrefois esclavisés. Le doudouisme est donc une parade, un ornement et une insidieuse quête d'absolution. Et puisque c'est un patriarcat colonial qui se charge de la

construction de cette mentalité, le doudouisme est fondamentalement orienté vers le féminin, et sa rhétorique de la beauté, de l'émerveillement, de l'assimilation et de l'absence d'agentivité est profondément configurée par l'idée de la femme. La femme et l'île sont donc fondamentalement doudou. L'homme antillais n'est pas doudou. À cet effet je partage la réflexion de René Ménéil pour qui « le doudouisme en tant qu'« ombre antithétique » et « dérive illusionniste » » est « conjugué et discuté au féminin » et « la notion surgit dans le contexte colonial où l'oppression est à la fois celle de l'homme sur la femme et celle de l'État » (Ménéil, 2008 : 160).

Donc, dans sa réplique-programme « Le grand camouflage », il est nécessaire qu'elle s'inclue personnellement, le je-Suzanne, parlant et écrivant, qui puise dans son expérience française, martiniquaise et haïtienne ainsi que dans son bref séjour new-yorkais pour oser montrer « sur le visage de la France éclairé de l'implacable lumière des événements, la tache antillaise, puisqu'aussi bien nombre d'entre les Français semblent déterminés à n'y tolérer aucune ombre » (*ibid.* : 269). Elle puise aussi dans son expérience militante dans la revue *Tropiques* dont le pari risqué a été de défier un régime pétainiste colonial, avec comme seuls recours : le pouvoir des mots, la survie matérielle, la quasi-inexistence des fonds disponibles pour faire fonctionner une revue à faible tirage, et la distribution minimale de papier qu'elle devait quémander à l'administration de l'amiral Robert. « Le grand camouflage » est un texte qui dévoile certes un programme esthétique mais qui témoigne aussi du pressentiment de Suzanne Césaire. Ce texte est imprégné de sa conscience de l'histoire et du moment présent qu'elle vit, mais il est aussi porteur de l'intuition que la construction d'une agentivité esthétique et politique ne peut réussir que si les rapports sémantiques tissés entre colonialisme, assimilation, géographie, sexualité et féminité sont annulés.

À partir de maintenant dans ce chapitre, les citations en italique et en caractères gras d'extraits des essais et d'une lettre de Suzanne Césaire sont utilisées comme des sous-titres. Par ailleurs, en tant qu'ancrages de ma réflexion, elles servent à mieux orienter les lecteurs dans l'appréciation de sa pensée. Je donne à ces ancrages

le nom de «lianedialectique» que je propose pour caractériser la particularité de la pensée de Suzanne Césaire.

LIANEDIALECTIQUE 1 : « *Il y a plaquées contre les îles, les belles lames vertes de l'eau et du silence. Il y a sous mes yeux la jolie place de Pétionville. Il y a la pureté du sel autour des Caraïbes. Il y a mon île, la Martinique, et son frais collier de nuages soufflés par la Pelée* »
(S. Césaire, 1945 : 267)

Dans « Le grand camouflage », texte hybride porteur de dimensions autobiographiques, anthropologiques, sociopolitiques et esthétiques, les rhétoriques du poème et de l'essai critique se tiennent en parfait équilibre. Le « je » omniprésent sert à ponctuer le rythme du discours de Suzanne Césaire et à la rendre témoin de son propre discours. Elle pose alors les yeux sur des paysages haïtiens, martiniquais, portoricains, positionnement visuel nécessaire pour ériger plus loin dans son essai ses grilles conceptuelles et inviter le lecteur à saisir l'importance des notions de vision, d'aveuglement et de lucidité. À cet effet, l'orthographe et le genre qu'elle utilise pour désigner et décrire la Caraïbe méritent une attention particulière. À la fois désignée au pluriel, « des Caraïbes », « aux autres caraïbes » (S. Césaire, 1945 : 267) au début du « Grand camouflage », puis progressivement au singulier « la Caraïbe » (*ibid.* : 268, 270, 272, 273), elle utilise aussi des redoublements de consonnes pour écrire « symphonie carribbéenne⁴ » (*ibid.* : 270). Elle fait ici preuve d'une audace créatrice et accumule délibérément plusieurs conceptions, convoitises coloniales, dimensions géographiques, linguistiques et géo-politiques sur cette région du monde, pour laquelle elle envisage une symphonie critique et lucide.

Elle imagine comment un paysan des plus hauts plateaux d'Haïti témoin de « l'orage séculairement meurtrier de Hinche », et songeant aux « autres caraïbes, à leurs volcans, à leurs tremblements

4. Notons l'orthographe anglaise « *Caribbean* » dont elle s'inspire pour faire ce redoublement de consonnes.

de terre⁵, à leurs ouragans », « participe à l'absence d'équilibre des îles ». « Au large de Porto-Rico », elle observe un cyclone qui passe sur « la côte sud-est de la République d'Haïti », qui « se met à tournoyer entre les mers de nuages, avec sa belle queue qui balaye à mesure le demi-cercle des Antilles ». Elle voit « l'Atlantique fuir vers l'Europe à grandes vagues océanes », « la mer se gonfle[r] », « l'eau détend[re] ses membres pour une plus grande conscience de sa puissance d'eau » (*ibid.* : 267). Elle ajoute que « la consternation saisit les objets et les êtres épargnés à la limite du vent. Ne pas bouger. Laisser passer... » (*ibid.*).

Selon Suzanne Césaire, « la démente terrestre » dans la Caraïbe se manifeste sous diverses formes – ouragans, volcans, orages, tremblements de terre –, mais, c'est le cyclone qui est fédérateur dans cet article, c'est lui qui unifie les îles de la Caraïbe entre elles, et c'est à partir de la description de ses effets dévastateurs qu'elle choisit de planter non pas le *décor* de la réflexion qu'elle s'apprête à échafauder dans son article, mais la conscience à la fois climatologique et historique dans laquelle elle va s'inscrire pour penser la Caraïbe. Le cyclone, force destructrice, est reconfiguré chez elle en paradigme conceptuel pour développer la pensée critique caribéenne.

Sa lettre à Gaucière est un prélude au « Grand camouflage » et exprime déjà cette conscience océanique puisque les premières lignes de la lettre font état du même cyclone qu'elle vit depuis Haïti et décrit dans les extraits du « Grand camouflage » cités ci-dessus.

« Vous ne pourriez pas penser à “tropiques” en voyant la consternation des arbres autour de la maison. Même les “flamboyants” sont ternes, parce qu'un cyclone, né au large des petites Antilles, balaye en ce moment la côte sud d'Haïti. L'ami haïtien qui m'a téléphoné la nouvelle à 6 h ½ ce matin m'assure qu'il n'y a rien à craindre pour la Martinique.

5. Dans *Failles*, son récit de témoignage et de réflexion sur le tremblement de terre du 12 janvier 2010 en Haïti, Yanick Lahens cite ce passage du « Grand camouflage » en exergue de son ouvrage.

J'ai eu un peu peur, quand même, car les enfants y sont restés. Jusqu'en octobre on vivra avec la crainte du cyclone, en se demandant quelle sera l'île dévastée cette année » (Lettre à Yassu Gauclère).

Puis, elle élargit progressivement cette géographie pour démontrer comment cataclysmes naturels, historiques et humains sont intimement liés aux notions de camouflage, de doudouisme, de lucidité, de cannibalisme émancipateur, de surréalisme et de corporéité-corporalité-paysage. En effet, dans la perspective visuelle à partir de laquelle elle se situe, elle accorde une place fondamentale à une géographie et une zoologie haïtiennes qu'elle décortique finement dès le début de l'essai. Elle observe les cigales haïtiennes qui « chantent furieusement que la vie est belle » et qui « éclatent dans un cri trop vibrant pour un corps d'insecte ». Elle remarque comment « Haïti demeure, enveloppée de la cendre de soleil douce aux yeux des cigales, aux écailles des mabouyas, au visage de métal de la mer qui n'est plus d'eau mais de mercure ». Enfin se remémorant « de nouveau Haïti, par des matins de l'été 44 », elle ressent que « la présence des Antilles [est] plus que sensible » et que de « Kenscoff, la vue sur les montagnes est d'une intolérable beauté » (S. Césaire, 1945 : 269). Du hublot⁶ d'un « clipper de la Pan American Airways System », elle constate que « les îles vues de très haut, prennent leur vraie dimension de coquillages » et imagine les « femmes-colibris, les femmes-fleurs tropicales, les femmes aux quatre races et aux douzaines de sang » (*ibid.* : 268).

6. Elle construit ici son argumentation en partageant avec nous la perspective visuelle qui lui est offerte de son voyage en avion en direction ou en provenance d'Haïti en 1944. Dans *A Small Place*, Jamaica Kincaid décrit, elle aussi, par le hublot d'un avion, la beauté de l'île d'Antigua appréciée de la perspective de touristes dont l'avion descend vers la piste d'atterrissage. Kincaid écrit : « *Antigua is too beautiful. Sometimes the beauty of it seems unreal. Sometimes the beauty of it seems as if it were stage sets for a play, for no real sunset could look like that; [...] The unreal way in which it is beautiful now that they are a free people is the unreal way in which it was beautiful when they were slaves* » (Kincaid, [1988] 2000 : 77, 80). [Antigua est trop belle. Parfois sa beauté semble irréelle. Parfois cette beauté ressemble à une mise en scène pour une pièce, car aucun coucher de soleil réel ne peut ressembler à cela... La façon irréelle dont cette beauté existe maintenant qu'ils sont un peuple libre est la façon irréelle dont elle existait quand ils étaient esclaves.]

Changeant radicalement de perspective, elle « surprend » alors de son regard intensifié par une « lucidité totale », « les tourments intérieurs » qui se dessinent sur « le très beau visage antillais » (*ibid.* : 269). Par un effet de volte-face historique, elle évalue les processus par lesquels « depuis l'arrivée des conquistadors et l'essor de leurs techniques (à commencer par celle des armes à feu), les terres d'outre-Atlantique n'ont pas seulement changé de visage, mais de peur » (*ibid.*). Pour Suzanne Césaire, la genèse de ces tourments est « l'enfer qui vomissait sur le nouveau monde et ses îles, ses démons aventuriers, ses galériens, ses pénitents, ses utopistes » (*ibid.*). Elle invite à être lucide face « aux formes raffinées d'esclavage » qui « sévissent encore dans ces îles françaises », et qui « avilissent des milliers de nègres » (*ibid.*). Elle discerne « le miroir maléfique de la Caraïbe » sur lequel se « penchent des fonctionnaires métropolitains » non adaptés « aux vieilles terres françaises » et dans lequel « ils voient une image délirante d'eux-mêmes » (*ibid.* : 270). Elle mesure la « double force et la double férocité de l'Antillais, arrière-petit-fils d'un colon et d'une négresse esclave » (*ibid.* : 271). Elle accorde une valeur fondamentale aux aspirations émancipatrices, au vécu et au quotidien des communautés paysannes antillaises, à savoir « l'aventure mécanique » des jeunes ouvriers saisie par une « végétation de désirs » technologiques, à la corporéité du paysan qui « a senti sourdre en lui, à travers ses orteils enfoncés nus dans la boue, une lente poussée végétale » (*ibid.*), puis à la performance de la danseuse *bèlè* Bergilde (*ibid.* : 272) dont les hanches « ont pris aux roulis montés des abîmes aux flancs des volcans leur allure de cataclysme » (*ibid.*). Elle conclut alors que « l'incendie de la Caraïbe souffle ses vapeurs silencieuses, aveuglantes pour les seuls yeux qui savent voir » (*ibid.* : 273).

Alors qu'elle utilise le « nous » dans ses autres essais de *Tropiques*, le « je » est néanmoins utilisé une fois à la fin de son essai « 1943 : Le Surréalisme et nous ». Après avoir exposé les apports essentiels du surréalisme « à New York, au Brésil, au Mexique, en Argentine, à Cuba, au Canada, et à Alger » (S. Césaire, 1943 : 14), en ce qui a trait à sa capacité de « se tenir au service de la plus grande émancipation de l'homme » (*ibid.* : 15) à « libérer

l'homme en lui révélant son inconscient » et à « libérer les peuples en éclairant les mythes aveugles qui les ont conduits jusqu'ici » (*ibid.* : 17), elle évalue l'apport fondamental du mouvement pour la Martinique. À cet égard, elle indique que « parmi les puissantes machines de guerre que le monde moderne met à notre disposition, "leddites et cheddites", notre audace a choisi le Surréalisme qui lui offre actuellement les chances les plus sûres de succès » (*ibid.*). En déclarant à la fin de son essai « Et je pense aussi à demain », elle s'investit personnellement, en tant qu'intellectuelle, cofondatrice et théoricienne de *Tropiques* dans l'apport fécond du surréalisme qui « alimente en nous une force impatiente, entretenant sans fin l'armée massive des négations » (*ibid.* : 18). En outre, elle mesure l'urgence d'un sursaut salvateur de l'inconscient pour les collaborateurs de *Tropiques* et tout artiste écrivain antillais, afin de rediriger « la flèche de l'histoire » qui avait faussement prédit qu'une « société tarée en ses origines par le crime, appuyée en son présent sur l'injustice et l'hypocrisie, rendue par la mauvaise conscience peureuse de son devenir, doit moralement, historiquement, nécessairement disparaître » (*ibid.* : 17). Il y a donc une multi-subjectivité du « je/nous » qui prend corps pour la première fois par l'utilisation du « je » dans « 1943 : Le Surréalisme et nous » et qui s'amplifie dans la posture auto-ethnographique qu'elle choisit dans « Le grand camouflage ».

Elle a déjà fait preuve d'une autorité écrivante par l'acuité théorique de ses essais et son choix de la rhétorique du pamphlet notamment dans « Misère d'une poésie : John-Antoine Nau », mais « Le grand camouflage » prolonge cette multi-subjectivité émergeant en 1943 ainsi que cette autorité écrivante en une auto-ethnographie où éclot une méthode pour une écriture et une pensée critique caribéennes à venir.

LIANEDIALECTIQUE 2 : **«Allons la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des plaintes, des alizés, des perroquets. Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudou [...] La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas»** (S. Césaire, 1942a : 50)

En tant que théoricienne de *Tropiques*, elle se charge dans «Le grand camouflage» de dresser le bilan du programme reflété dans le nom même de la revue, à savoir l'invention d'une esthétique qui bouscule le complexe enchevêtrement de tropes, de perspectives, de vérités, de faussetés, de métonymies à propos d'une géographie, les Tropiques. Ce programme esthétique est déjà annoncé dans «Misère d'une poésie. John-Antoine Nau», qui est un prélude au «Grand camouflage». Ainsi, dans «Le grand camouflage», où elle s'éloigne du ton pamphlétaire de «Misère d'une poésie», on trouve un tissage de tropes habilement articulés pour déconstruire le trope d'un féminin tropical géographique idyllique. Sa réplique audacieuse consiste donc à observer son expérience personnelle ainsi que le vécu de communautés paysannes caribéennes et à faire usage d'autres tropes qui renversent cette perspective de la langueur et de la douceur tropicales pour dévoiler le camouflage de la réalité. C'est ainsi que la «forme confuse des terres» et les îles à «dimension de coquillages» que Suzanne Césaire tente d'apercevoir par le hublot de l'avion doivent cesser d'être, dans sa perspective contre-doudouiste, des poussières d'îles, des restes d'empires, marqués du sceau de l'atemporalité. En évoquant aussi les «femmes-fleurs tropicales», elle déclenche le processus du rejet d'une conscience doudouiste des Antillaises et rejette par ailleurs sa propre conscience idyllique du paysage antillais, en tant que jeune Martiniquaise : «Pourtant il y a quinze ans, révélation des Antilles, du flanc est de la Pelée. De là, je sus, très jeune, que la Martinique était sensuelle, lovée, étendue, détendue dans la Caraïbe, et je pensai aux autres îles si belles» (S. Césaire, 1945 : 268).

La position d'observatrice participante du doudouisme et du camouflage destructeurs dans laquelle elle se place lui permet, en tant qu'autochtone, théoricienne, et interprète de sa culture,

de son histoire et de sa géographie, de faire usage du « je », du « tu » et du « nous » pour créer une multisubjectivité dialogique et une multivision oppositionnelle afin de reconfigurer la carte de la mentalité doudouiste prédominante. Le « grand camouflage » en tant que programme esthétique-réplique soupèse la même complexité qu'a exprimée Segalen, à savoir que « le "colonial" est exotique, mais que l'exotisme dépasse puissamment le colonial ». Comme je l'ai déjà indiqué dans le deuxième chapitre et ailleurs (Curtius, 2016), c'est cette permanence de l'exotisme dans les mentalités que Segalen mesure ici, la capacité de l'exotisme à se greffer durablement dans les imaginaires. Il en est de même pour Suzanne Césaire, qui à travers sa déclaration d'une existence culturelle et civilisationnelle pour les Caribéens, élabore une intention esthétique par laquelle il est capital de combattre le doudouisme parce qu'il est un habitus, une *lex insita*, c'est-à-dire, selon la conceptualisation de Bourdieu, une « loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation » (Bourdieu, 1972 : 181). Autrement dit, cet habitus doudou délimite et calcule la compréhension du réel, parce qu'en tant que principe instinctif et évident qui prend racine dans le fait colonial, il nourrit durablement les mentalités. L'intention esthétique qui se dissémine dans les moindres interstices du « Grand camouflage » combat le doudouisme parce qu'en tant qu'habitus, c'est un processus répétitif et rigide d'acquisition collective d'un regard qui ne peut être clairvoyant et porteur d'émancipation collective et individuelle. Ainsi, Suzanne Césaire préfigure-t-elle la position qu'adopte Leiris dans sa conférence « L'ethnographe devant le colonialisme », lorsqu'il exhorte l'ethnographe qui fait « métier de *comprendre* les sociétés colonisées » à ne pas « se désintéresser des actes de l'administration coloniale », à « dissiper des mythes (à commencer par celui de la facilité de vie sous les tropiques) [et] dénoncer [...] les faits de ségrégation ou autres habitudes qui témoignent d'un racisme persistant » (Leiris, 1988 : 88-89).

C'est ainsi qu'il faut comprendre la dimension de son attaque sévère, dans « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau », de la poésie de l'écrivain français John-Antoine Nau et celle d'un

Parnasse doudouiste. Nau⁷ (1860-1918) était hanté par la découverte de nouveaux horizons géographiques principalement sous les tropiques et ses nombreuses errances ont nourri ses impulsions poétiques. Il s'est rendu en Martinique au début des années 1880 et a gardé dans ses poèmes une nostalgie profonde de la beauté de l'île. L'idéologie du doudouisme qui a donné naissance à une littérature sentimentale comme celle de Nau est évidente dans le lien qui existe entre le rapport personnel de Nau avec la beauté enchanteresse du paysage caribéen et la naissance de son imaginaire poétique. Saisissant la portée de son attaque de Nau et son appel à l'acte cannibale comme dimension politique de la poésie martiniquaise et sa déclaration de la mort de la littérature doudou, je conçois l'esthétique de Nau comme un habitus dans le sens où son paysage doudouiste n'est pas une hypothèse mais un principe instinctif et évident qui nourrit constamment les imaginaires. Nau appartient au processus d'acquisition collective d'un habitus littéraire à travers lequel des générations d'écrivains français ont imprimé dans leur imaginaire un processus répétitif et rigide de représentations littéraires exotiques des Antilles françaises.

Si Suzanne Césaire avait vécu jusqu'au XXI^e siècle, elle aurait pu déclarer : on me disait cannibale, donc cannibale je suis, dans ma manière de déterritorialiser les pratiques de la représentation de l'altérité. Quant à moi, je propose l'idée que son cannibalisme conceptuel, ou son intention esthétique, a une fonction de libération et de régénération en réaction aux effets destructeurs des expansions coloniales, de la géographie imaginaire du doudouisme et de la transformation territoriale de la Martinique et des Antilles françaises en une colonie gérée par la dictature de l'amiral Robert. Son utilisation de la notion de « misère » dans le titre de son essai « Misère d'une poésie » est révélatrice puisqu'elle qualifie non seulement l'impossibilité pour la littérature doudou de permettre une émancipation, mais elle désigne en même temps la matrice colonisée et subalterne d'où émergera un mode cannibale d'existence littéraire émancipatrice.

7. Son roman *Force ennemie* publié en 1903 a reçu le premier prix Goncourt cette année-là.

Son cannibalisme conceptuel rejoint le *Manifesto Antropófago* [Manifeste anthropophage] d'Oswaldo de Andrade (1928) dans la mesure où il est la déclaration d'une existence culturelle et civilisationnelle aussi bien que d'une intention esthétique qui déterritorialise et reterritorialise l'insulte primaire, «cannibale», des premiers conquérants européens. Suzanne Césaire et de Andrade manipulent tous deux les principes physiologiques de l'ingurgitation, de la digestion et de la régurgitation, puis les stratégies d'adaptation, de transformation et de renaissance pour décentrer la posture conquérante et assimilationniste du colon et poser par des paradigmes conceptuels significatifs le prélude d'un nouvel équilibre relationnel entre colonisateur et colonisé. En ce sens ils sont tous deux les précurseurs de discours autour du processus de créolisation, tels que ceux d'Aimé Césaire dans *Une tempête*, de Sidney Mintz, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama, Kamau Brathwaite, Stuart Hall, Wilson Harris, Édouard Glissant, Françoise Lionnet, Shu-mei Shih pour ne citer que ceux-là.

Déclarer que la «poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas», c'est initier pour Suzanne Césaire, avec sa pièce *Aurore de la liberté*, une tradition de cannibalisme esthétique et de réappropriation et de détournement de textes coloniaux ethnocentriques par l'écrivain postcolonial. Elle prépare ainsi le terrain pour Aimé Césaire qui, dix-sept ans après les représentations d'*Aurore de la liberté* en Martinique en 1952, réadaptera *La Tempête* de Shakespeare en *Une tempête*, pour un théâtre nègre. Par ailleurs, une cinquantaine d'années plus tard, Ina Césaire cannibaliserait «Ma Bonne» dans *Two Years in the French West Indies* (*Martinique Sketches*) de Lafcadio Hearn, en *Moi Cyrillia, gouvernante de Lafcadio Hearn*.

Déclarer que la «poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas», c'est déclencher une coalescence entre le rapport anagrammatique Caliban-Cannibale et l'acte de résistance qu'est l'avalement⁸ (suicide salvateur des esclavisés qui avalaient leur langue pour échapper à leur condition). Par un tel programme

8. Ici je partage la position de Mireille Rosello qui propose qu'avalier, engloutir, recracher et vomir sont des spasmes historiques qui traduisent réellement et

littéraire, Suzanne Césaire propose de se réappropriier l'équation formulée par le conquérant entrant en contact avec l'autochtone : cannibalisme intrinsèque égale absence de civilisation ; et de la transposer en performance salvatrice de régurgitation des complexes d'infériorité et d'imitation de la culture française. Pour Suzanne Césaire, la poésie martiniquaise sera cannibale si elle parvient à régurgiter les éléments anesthésiants, les métamorphoser en sursauts libérateurs. L'acte de cannibalisme devient donc une *sauvagerie* stimulante et émancipatrice. Ici, elle rejoint et reprend le même titre que celui du texte d'Étienne Léro, « Misère d'une poésie », et selon qui, dans la revue *Légitime Défense*, « une indigestion⁹ [c'est moi qui souligne] d'esprit français et d'humanités classiques » a valu aux Antillais « ces bavards et l'eau sédative de leur poésie, ces poètes de caricature » (Léro, 1932 : 11). Il est surprenant que Suzanne Césaire n'ait pas plus concrètement dialogué avec Léro sur cette problématique de la poésie bourgeoise antillaise qu'ils abordent tous deux sous l'angle d'une réaction physiologique face à la violence fondatrice de l'assimilation coloniale.

LIANEDIALECTIQUE 3 : « *Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers¹⁰* », « *Les balisiers d'Absalon saignent sur les gouffres et la beauté du paysage tropical monte à la tête des poètes qui passent¹¹* »

« L'intolérable beauté » de la Caraïbe est un leitmotiv conceptuel significatif aussi bien dans la grille réflexive de Suzanne Césaire que dans sa correspondance. Après l'avoir articulé dans « Misère

symboliquement la violence fondatrice de la Caraïbe et la résistance à cette violence (Rosello, 1992 : 122-134).

9. On reconnaîtra aussi que le programme esthétique d'Étienne Léro, qui revendique une vie de l'esprit hors de cette indigestion lénifiante, est le prélude du célèbre poème « Hoquet » de Léon-Gontran Damas, où la complexe absorption de la culture française déclenche un hoquet réfractaire chez le poète, c'est-à-dire la manifestation physiologique d'un spasme incontrôlable et durable.

10. « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau », p. 50.

11. « Le grand camouflage », p. 272.

d'une poésie», elle le souligne à nouveau dans la lettre qu'elle écrit d'Haïti à Yassu Gauclère : « Nous y avons retrouvé la Caraïbe toujours absurdement bleue, avec ses palmes, son soleil, les maisons de bois à vérandah, les villas de ciment armé où l'on étouffe, et... le reste. Ici encore, les Antilles dans leur "magnifique écrin" ! » L'omniprésence des fleurs est à noter surtout dans « Le grand camouflage » où l'on voit que bien que la fleur du balisier « belle comme la circulation du sang » soit devenue symbole héraldique du surréalisme de Breton et Masson après la randonnée d'Absalon, elle est satiriquement insérée dans la réflexion de Suzanne Césaire sur les tactiques de camouflage et de manque de discernement des poètes qui passent.

Mais pourquoi dit-elle « zut à l'hibiscus » à la fin de « Misère d'une poésie » ? Ce « zut » que Keith L. Walker a traduit partiellement par « *And to hell with hibiscus* » dans sa traduction de l'édition de Maximin des essais de Suzanne (2012 : 27), et ce même zut qu'Aimé Césaire utilise dans son poème inédit « Nobody »¹². Bien plus qu'une simple interjection marquant l'impatience d'en finir avec une chose négligeable qui exaspère ou que l'on désapprouve, ou un simple procédé rhétorique impertinent signifiant le refus d'obtempérer et qui cadrerait bien avec le ton véhément de « Misère d'une poésie », je propose que son utilisation du mot « zut » fait référence au zutisme, cette « microsociété hypogéenne d'écrivains » selon Denis Saint-Amand, qui rassemble à la fin du XIX^e siècle des artistes et écrivains, dont Rimbaud, Verlaine et Cros pour les plus connus, tous liés à la bohème parisienne. L'existence du cercle, qui émerge vers la fin de septembre 1871, se limite au cadre d'une salle de l'Hôtel des Étrangers et la date de la fin du mouvement est incertaine. Saint-Amand précise que le zutisme n'a aucune incidence objective sur le champ littéraire de l'époque car les membres agissent secrètement, « évitent de parler de l'existence de leur cénacle, et empêchent la circulation d'un quelconque discours à leur sujet ». Il n'est d'ailleurs pas étonnant

12. Voir René Hénane et Dominique Rudelle, revue électronique, *Mondesfranco-phones*, publiée le 4 décembre 2011 [<http://mondesfrancophones.com/espaces/pratiques-poetiques/aime-cesaire-deux-inédits-et-leurs-manuscrits/>].

qu'on ne trouve guère de chroniques, d'articles qui se réfèrent au groupe des zutistes au moment de leur activité (Saint-Amand, 2013: 23-37). *L'Album zutique* qui fait office de défouloir, toujours selon Saint-Amand, est le seul manuscrit dans lequel ils ont publié, sous la bannière de la dérision, poèmes, caricatures et notules qui ne circulent pas. Les railleries des zutistes visent les propres membres du groupe, mais principalement les parnassiens, les poètes conservateurs, les moralistes et les bourgeois étriqués.

D'après Saint-Amand, la liste des adhérents au zutisme ne peut être clairement déterminée et fait l'objet de débats, aussi se limite-t-il à ceux qui ont publié dans *L'Album zutique*, au nombre desquels John-Antoine Nau ne figure pas. Parmi les parnassiens, principales cibles des zutistes, Leconte de Lisle, originaire de l'Île Bourbon (La Réunion), épinglé avec Heredia, par Suzanne Césaire dans « Misère d'une poésie », comme poètes doudouistes, est une cible de choix. Puis, pour les zutistes, Leconte de Lisle est la figure tutélaire du Parnasse, car il est féru de classicisme métrique, est anti-communard et grand amateur d'exotisme poétique (*ibid.*: 98-104). Ce qu'il importe de retenir du zutisme c'est son opposition à toutes les formes d'orthodoxies littéraires sociales, et sa « création dissidente et conviviale » (*ibid.*: 150) d'un album zutique qui se donne à lire comme une parapoésie posant un regard critique sur la société de l'époque par le biais de la parodie, de la dérision et de l'allusion. Les zutistes se positionnant contre des formes de dominations politiques et poétiques, leur engagement et leur militantisme doivent s'articuler dans le secret et le silence, en raison, selon Saint-Amand, du contexte sociopolitique troublé, et des règles du jeu littéraire où il est nécessaire de ne pas se « brûler en s'inscrivant en faux contre les dominations de l'époque » (*ibid.*: 86). À ce propos, Denis Saint-Amand écrit :

« Ils transcendent tout d'abord l'objet littéraire en lui conférant un rôle qui dépasse sa gratuité et sa ludicité originelles (celui de voix de l'insurrection ; ce qui rapproche le Zutisme du rêve romantique du poète politique – pourtant obsolète dans le contexte de l'époque et, particulièrement, aux yeux du retrait prôné par un Leconte de Lisle), ils prennent ensuite explicitement position et *posent un acte* en couchant ces prises

de position sur le papier de leur *Album* réceptacle. Cependant, en optant non seulement, avec l'album, pour un mode d'expression dégagé des circuits de diffusion traditionnels, et en taisant qui plus est cette réalisation manuscrite, les Zutistes réduisent nettement la part de risque inhérente au principe de la littérature engagée» (*ibid.*).

Plusieurs positionnements oppositionnels et subversifs du cercle zutique m'interpellent lorsque j'évalue le sens que confère Suzanne Césaire au mot «zut» pour réagir aux conventions esthétiques de Nau, Leconte de Lisle, Heredia et Francis Jammes. Elle exprime tout comme les zutistes une rébellion, un militantisme et une subversion nécessaires, contre un ordre esthétique doudou établi qui ne peut permettre à l'écrivain antillais d'exprimer une authenticité et une historicité antillaises. Et cette urgence de l'expression d'une empreinte de l'histoire sur le paysage antillais se déploie parfaitement par le biais de cette métaphore des «balisiers d'Absalon [qui] saignent sur les gouffres» et qui contraste avec «la beauté du paysage tropical [qui] monte à la tête des poètes qui passent». Ainsi les gouffres de la forêt tropicale sont témoins de la violence de l'esclavage et du marronnage que camoufle l'extrême beauté du rouge éclatant du balisier qui émerveille les poètes¹³ ne cherchant pas à se détacher de cette exaltation. Pour Suzanne Césaire «nous sommes en droit d'attendre de l'artiste tous les miracles», et dire zut à ce balisier d'Absalon, c'est explorer «les voies immenses d'un art nouveau» (S. Césaire, 1941b : 61).

Contrairement aux zutistes qui se sont imposé la discrétion et la clandestinité, et dont le paradoxal engagement ressemble à une désinvolture et une marginalité assumées puisqu'ils ne proposent aucun projet et se contentent de se moquer, de décentrer l'ordre poétique et politique du moment, Suzanne Césaire va au-delà de la nécessaire dénonciation de l'ordre doudouiste. Elle ne parodie pas la poésie de Nau, elle en cite plutôt de longs extraits pour la décentrer et lui enlever le rayonnement qu'elle a auprès des adeptes du doudouisme. Par ailleurs elle ne choisit pas le silence,

13. Breton, Masson, Nau et d'autres poètes exotiques et surréalistes de passage aux Antilles.

l'isolement et la marginalisation comme tactiques d'existence. Au contraire, elle dénonce ouvertement, même en contexte de régime vichyste, les paradigmes esthétiques qui maintiennent les écrivains antillais dans un état de « pseudo-civilisation » lorsqu'ils s'efforcent de s'adapter à un style étranger qui est exigé d'eux (S. Césaire, 1942b : 48). À l'inverse des zutistes qui n'avaient pas de perspective à long terme, Suzanne Césaire en tant que théoricienne de *Tropiques* évalue les passerelles qu'il importe de tracer entre un état des lieux actuel qu'elle qualifie de gigantesque phénomène de mensonge collectif, de « pseudomorphose » et de pseudo-civilisation, et une utilisation de l'amas d'énergies diverses dans « leur plénitude sans déviation et sans falsification » (*ibid.* : 49). « Pas un Martiniquais évolué ne voudra reconnaître qu'il ne fait qu'imiter, tant sa situation actuelle lui paraît naturelle, spontanée, née de ses plus légitimes aspirations. Et, ce faisant, il sera sincère » (*ibid.* : 47).

Je ne cherche pas à établir un lien étroit entre le zutisme et la pensée de Suzanne Césaire, j'invite plutôt les lecteurs à considérer comment, par la subtilité de sa rhétorique de dissidence, elle parvient à poser les jalons d'une littérature qui reste à faire. Elle puise alors dans un phénomène littéraire marginal passé inaperçu qui s'est volontairement dissocié des tendances littéraires orthodoxes pour se retrancher dans la subversion. Ainsi, elle butine dans les traditions oppositionnelles et rebelles du zutisme pour polliniser une nouvelle littérature antillaise et reposséder une « terre, la nôtre celle que nous voulons qu'elle soit » (S. Césaire, 1942b : 49). En ce sens, la posture zutiste lui donne les élans rhétoriques nécessaires pour se réclamer d'un cannibalisme littéraire, et dire au lieutenant de vaisseau Bayle que les collaborateurs de *Tropiques* ne parlent pas son langage, et pour lui signifier qu'elle se revendique « de traîtres à la patrie comme Zola, d'empoisonneurs d'âmes comme Racine, de sectaires comme Rimbaud », ce dernier qui, rappelons-le, est zutiste. Si l'on suit bien sa trajectoire, elle part donc du rejet d'une esthétique doudouiste, pour capter la plénitude politique et esthétique du surréalisme, et enfin proposer son propre programme esthétique, un cannibalisme créole dont la dimension est rebelle et oppositionnelle. Suzanne Césaire plante ainsi en

1942 le socle d'une esthétique de dissidence, concept et orientation esthétique que d'ailleurs choisit le poète martiniquais Monchoachi pour son premier recueil de poèmes écrit en créole qu'il intitule *Disidans* (1976).

LIANEDIALECTIQUE 4 : « *Ici [les poètes] voient s'aviver les flammes tropicales non plus aux balisiers, aux gerberas, aux hibiscus, aux bougainvilliers, aux flamboyants, mais aux faims, aux peurs, aux haines, à la férocité qui brûlent dans les creux des mornes* » (S. Césaire, 1945 : 272-273)

L'acte dissident et cannibale de Suzanne Césaire capte les réalités historiques et géologiques du morne, la colline caribéenne, qui témoigne du combat des Caribéens pour une agentivité politique et économique, et évacue la C.G.T.¹⁴ et le *Guide Bleu* comme les deux tenants de « la littérature de hamac ». Elle écrit dans « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau » :

« Mais le “merveilleux” du morne ? Son aura maléfique ? Sa dure promesse ? La dynamite du morne ? Au lieu de cela, des pâmoisons, des nuances, du style, des mots, de l'âme, du bleu, des ors, du rose. C'est gentil. C'est léché. De la littérature ? Oui. Littérature de hamac. Littérature de sucre et de vanille. Tourisme littéraire. Guide Bleu et C.G.T. Poésie, non pas » (1942a : 50).

14. Keith L. Walker, dans sa traduction en anglais de la compilation des essais de Suzanne Césaire par Daniel Maximin, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, fait un faux-sens au niveau des initiales C.G.T. Il propose alors General Confederation of Labor (Walker, 2012 : 27) [Confédération générale du travail] dont les initiales sont en effet C.G.T. Ainsi, la traduction de Walker est déstabilisante car le lecteur anglophone ne saisit pas la portée du lien que Césaire établit entre les deux paramètres du tourisme littéraire qu'elle critique, le *Guide Bleu* et la C.G.T. (Compagnie générale transatlantique). Le faux-sens de Walker se dissémine en contresens puisqu'il laisse entendre que Suzanne Césaire critique le syndicat C.G.T. (Confédération générale du travail) et l'inscrit dans le contexte de ce tourisme littéraire, ce qui est inexact, parce qu'elle était communiste et que le syndicat C.G.T. avait des liens historiques avec le Parti communiste français.

Stigmatisant le *Guide Bleu* comme une « littérature de sucre et de vanille », elle est précurseure de la critique rigoureuse du *Guide Bleu* dans *Mythologies* où Barthes observe que « le *Guide Bleu* ne connaît guère le paysage que sous la forme du pittoresque », et que ce qui est pittoresque renvoie à la « promotion bourgeoise de la montagne » et du « vieux mythe alpestre » fonctionnant « comme un mixte bâtard de naturisme et de puritanisme » ainsi que de « civisme » (1957 : 121-122). En outre, la « promotion bourgeoise de la montagne » permet aussi à celle-ci d'accéder au « panthéon du voyage ». Il poursuit ainsi : « la sélection des monuments supprime à la fois la réalité de la terre et celle des hommes, elle ne rend compte de rien [...] d'historique » et « le *Guide* devient, par une opération commune à toute mystification, le contraire même de son affiche, un instrument d'aveuglement » (*ibid.* : 123).

Comme contre-pied au hamac, au *Guide Bleu* et à la littérature C.G.T., son écopoétique dévoile un morne qui est malfaisant parce qu'il abrite aussi une misère sociale et les traumatismes de l'Histoire. En revanche, dans les poèmes « Courants antillais » et « Sur la hauteur (Martinique) » du recueil *Hiers bleus*, Nau retient l'imagerie « des rires blancs des cases des mornes », celle de « la hantise d'une impossible beauté » (1904 : 101, 103), celle « du bonheur oublié sur la hauteur », et enfin celle du « morne blond d'où le songe s'élançait » et où « planait [...] quelque chose de trop heureux qui angoissait » (1904 : 155, 156). Les mornes de Nau sont donc des « hauteurs » qui baignent dans une mélancolie et un doux exotisme.

On se souvient de l'omniprésence du morne dans les pages d'ouverture du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Son morne « au sabot inquiet et docile » est « famélique » et il ajoute que « nul ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi [...] une femme semble faire la planche à la rivière Capot » (Césaire, 1994 : 12). Le détour anagrammatique entre le *famélique* d'Aimé Césaire et le *maléfique* de Suzanne Césaire n'évoque pas, selon moi, une assonance harmonieuse, mais il révèle bien au contraire le dialogue profond qu'elle établit entre le *Cahier* qui est à peine connu en 1942 et « Misère d'une poésie ». À travers sa notion de « morne maléfique », tout en posant les jalons de sa poésie

martiniquaise cannibale, elle offre un premier regard théorique sur le *Cahier* et en articule une présentation pour un futur lectorat. Ainsi je soutiens que dans « Misère d'une poésie » elle érige le morne en paradigme central pour une théorie critique caribéenne tout en établissant la première formulation critique des dimensions historiques, sociales et esthétiques qui sont présentes dans le *Cahier*, et ce différemment de Benjamin Péret (préfacier de la traduction espagnole du *Cahier* [1942]) et avant l'article d'André Breton « Un grand poète noir », écrit à New York en 1943 et publié dans le numéro 11 de *Tropiques* en 1944, puis à nouveau dans *Martinique charmeuse de serpents* en 1948. Sa conceptualisation du morne est un exemple de la spécificité de sa manière de penser. En effet, par son usage d'un concept unique qui englobe différents événements socio-historiques et politiques, elle touche à divers horizons critiques et autres traditions littéraires.

Tandis que le morne est une métaphore et qu'il est métamorphosé dans la poésie d'Aimé Césaire, dans la grille conceptuelle de Suzanne Césaire le morne est une méthode et il est doté d'un potentiel théorique. Chez Suzanne Césaire, le morne est un lieu où s'enchevêtrent cataclysmes sociaux, déséquilibres écologiques, dépossession des terres, conscience politique et culturelle, agentivité féminine. Ceci nous rappelle la manière dont le morne et la plantation se sont trouvés être les deux piliers de l'œuvre fictionnelle d'Édouard Glissant et de sa philosophie poétique et relationnelle entre communauté et terre¹⁵. Si l'on considère l'intérêt soutenu de Glissant pour l'esthétique du Divers de Segalen, ou encore le dialogue fructueux entre Glissant, Deleuze et Guattari sur la relationnalité des peuples et des imaginaires, et leurs façons de conceptualiser des modèles de pensée grâce à l'usage métaphorique des caractéristiques botaniques du « rhizome » et de la « racine », on ne peut que regretter que Glissant ait manqué l'occasion d'articuler un dialogue productif avec Suzanne Césaire.

15. L'article fort pertinent de Marie-Agnès Sourieau (1994) expose comment cette poétique de la communauté articulée par Suzanne Césaire est une préface aux réflexions de Glissant selon lesquelles les artistes caribéens sont les porte-parole de la conscience collective de leur communauté.

L'unique fois où Glissant mentionne Suzanne Césaire comme une des intellectuelles ayant contribué à la revue *Tropiques* est dans *Philosophie de la relation*. Dans un chapitre qui débute par l'évocation de la route de Balata¹⁶ et qui constitue en fait l'hommage qu'il rend à Aimé Césaire décédé l'année précédant la publication de cet essai, Glissant écrit à propos du *Cahier d'un retour au pays natal* :

« Le poème s'enrichit des textes de résistance publiés alors par Aimé Césaire et par ses amis, dont Suzanne Césaire, sa femme, et René Ménil dans la revue *Tropiques*, où l'on peut découvrir un manifeste encore aujourd'hui trop peu considéré, et qui ne s'intitule pas *Poésie et politique*, mais *Poésie et connaissance* » (Glissant, 2009 : 129-130).

Cette reconnaissance hâtive et tardive n'est pas peu louable puisque Suzanne Césaire est associée à la dynamique de résistance qui caractérise le tissu organique de *Tropiques*. Toutefois, en examinant *Soleil de la conscience* et *Poétique de la relation*, certains mouvements de la réflexion de Glissant laissent supposer qu'il a pu engager un dialogue inconscient avec la pensée de Suzanne Césaire. En d'autres termes, il est impossible que Glissant n'ait pas été imprégné de *Tropiques*, qui a nourri intellectuellement dans les années quarante toute une génération de jeunes lycéens martiniquais à laquelle il appartenait. Il a donc évacué sa pensée par le biais de ce que j'ai appelé ailleurs (Curtius, 2016 : 515) une rhétorique de la retenue, terme que j'ai précisé dans l'introduction par celui de tactique de l'évitement. Il est révélateur que ce soit uniquement dans l'un des tout derniers essais de Glissant qu'elle n'est que furtivement mentionnée, soit parce qu'on a commencé récemment à dynamiser la critique caribéenne à partir de la pensée de Suzanne Césaire, soit parce que Glissant a véritablement pris conscience de ses textes à ce moment-là.

16. Route qui mène à la forêt d'Absalon, ce lieu symbolique de la rencontre entre Breton, Lam, Masson, Ménil, Suzanne et Aimé Césaire en 1941.

Dans *Soleil de la conscience*, par le biais de métaphores évoquant les «étranges noces de la terre et du cœur, sous le signe et la poussée de la mer souveraine», le rapport intime de l'homme avec «la terre [qui] est en lui comme une souffrance ineffaçable» et qui «n'a que faire de promenades, d'exaltations, de flammes des couchants» (1956 : 28), Glissant déploie un appareil esthétique qui lui sert à baliser son univers poétique en construction. Et ce même univers philosophico-poétique s'élargit plus tard dans *Poétique de la relation* par l'évocation du «bambou», de «l'indéfinie impatience», ou encore de «l'allure sur le morne» qui, tel «un point à la surface du chaos [...] n'est pas le départ d'une épure», mais qui «rhizome lui aussi dans la terre» (1990 : 223). Comme je l'ai montré, ces évocations glissantiennes¹⁷ sont déjà des concepts probants intégrés dans les grilles théoriques de Suzanne Césaire et à partir desquelles elle cherche à faire «prendre conscience du formidable amas d'énergies diverses que nous avons jusqu'ici enfermées en nous-mêmes» (S. Césaire, 1942b : 48) et à le rééquilibrer.

Dans les années 1980, la poétique glissantienne oppose la tranquillité du topos du pré, tel qu'il est reconfiguré dans une esthétique européenne, à l'historicité des topoï du morne et de la plantation tels qu'ils sont déployés dans l'esthétique caribéenne (Glissant/Bader, 1984 : 92-93). Pour Suzanne Césaire cependant, en 1942, il faut bien comprendre comment les paramètres de la littérature doudou ont été tissés dans l'imaginaire des écrivains martiniquais, et pourquoi une méthodologie de résistance est nécessaire pour subvertir et disloquer le mimétisme qui nourrissait l'imaginaire des écrivains martiniquais dans les années 1940. C'est là où le paradigme du «bambou» (S. Césaire, 1942a : 50) prend tout son sens, dans sa méthodologie de la résistance à l'imitation d'une littérature doudou indéfendable, et c'est là qu'il faut aborder comment la pensée de Suzanne Césaire a pollinisé le discours sur la terre d'Édouard Glissant qui exprime, dans *Soleil de la conscience*, sa gêne par rapport à la «symétrie du planté» et sa non-appartenance à la «succession d'espérances saisonnières» (1956 : 25).

17. Dans ce passage-ci de *Poétique de la relation*, Glissant établit lui-même un lien entre *Soleil de la conscience* et *Poétique de la relation*.

LIANEDIALECTIQUE 5 : **« Les hanches de Bergilde ont pris aux roulis montés des abîmes aux flancs des volcans leur allure de cataclysme [...] Ici, sur ces terres chaudes qui gardent vivantes les espèces géologiques, la plante fixe, passion et sang, dans son architecture primitive, l'inquiétante sonnerie surgie des reins chaotiques des danseuses »**
(S. Césaire, 1945: 272)

Quelle place occupe le féminin dans la pensée de Suzanne Césaire qui, selon Ina Césaire, était « une active féministe avant la lettre » ? Les « femmes-colibris, les femmes-fleurs tropicales, les femmes aux quatre races et aux douzaines de sang » sont sans doute sa référence au féminin la plus connue. Cependant les références aux hanches de Bergilde et à « la plante [qui] fixe [...] l'inquiétante sonnerie surgie des reins chaotiques des danseuses » n'ont pas été vraiment remarquées. Les « femmes-colibris, les femmes-fleurs tropicales, les femmes aux quatre races et aux douzaines de sang » apparaissent dans « Le grand camouflage » lorsqu'elle rejette « balisiers, frangipaniers, flamboyants, palmes au clair de lune et couchers de soleil uniques au monde » (*ibid.* : 268) comme géographie idyllique nourrissant l'imaginaire de la poésie doudou qu'elle exhorte les poètes et artistes caribéens, tels de stoïques « bambous », à détruire sans attendre pour créer une « poésie cannibale ».

À travers ce paradigme émancipateur du bambou, elle rejoint encore Oswaldo de Andrade avec son paradigme du Pau-Brasil¹⁸. Dans son *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* [Manifeste de la poésie Pau Brasil] de Andrade rejette les artifices littéraires portugais et leur imitation, réagit « contre les indigestions de sagesse » pour prôner « l'invention » et la « surprise » par le retour à la richesse végétale, culturelle et ethnique du Brésil. Pour Andrade, c'est en puisant dans la richesse de la philosophie indigène que les Brésiliens devaient inventer une nouvelle matrice moderniste brésilienne.

18. Bois du Brésil. Arbre national du Brésil aussi nommé ibirapitanga, tupi, ou pau de pernambuco.

Lorsqu'on observe le style qu'elle adopte pour faire référence à ces « femmes-colibris, les femmes-fleurs tropicales » qui, on l'aura compris, sont les Antillaises telles que représentées dans l'imaginaire exotique doudou, on remarque qu'elle part du principe d'un jeu de cache-cache où on voit tour à tour ces femmes apparaître et disparaître du hublot de l'avion à partir duquel elles sont devinées. « Tu ne verras rien [...] elles n'y sont plus [...] pourtant elles y sont » observe Suzanne Césaire comme pour s'adresser à ceux dont l'imaginaire déjà formaté par une connaissance doudouiste des îles et de leurs habitants, devinent ces femmes, comme André Breton dans son poème « Pour Madame*** », où les jeunes filles de couleur sont « des chabines rieuses », « des essences natives », « des belles chairs d'ombre prismée ».

L'ordre dans lequel elle signale ces trois positionnements du regard exotique sur le féminin est significatif. Tandis que les deux premiers « femmes-colibris, les femmes-fleurs tropicales » se rattachent au rapport édenique entre femme, paysage et colonie, le dernier terme « femmes aux quatre races et aux douzaines de sang » invalide les deux premiers, puis évalue et théorise ce qu'elle appelle l'inquiétude ancestrale. Suzanne Césaire incorporée dans l'habitus baudelairien, dans les gestus de la *da*, de la blanchisseuse et de la porteuse que j'ai analysés dans le deuxième chapitre, rejette cette géographie féminine tropicale où des esquisses surréalistes d'un féminin créole s'entrecroisent. Elle annihile ainsi le lyrisme doudouiste-surréaliste de Breton sur la chabine martiniquaise *unheimliche*, sur la chabine aux yeux d'huîtres, et sur la gradiva créole de Masson. Elle préfigure et annule la Madame Césaire de Leiris « qui a la couleur de l'or et se situe aux confins les plus extrêmes de la finesse et de la sauvagerie », elle pressent enfin la « beauté barbare et civilisée » par laquelle Étienne l' imagine. Ce n'est pas la condition sociale de ces femmes du peuple que je rejette ici, mais l'éden doudouiste et énigmatique dans lequel elles sont claustrées poétiquement par Breton.

Avec son « pourtant elles y sont », elle annonce Bergilde qui n'est point une énigmatique fille de couleur et une danseuse doudou, rieuse, séductrice et insouciant ornant de son mystère et de sa couleur les images apposées sur les sacs de café et de cacao

d'antan. Bergilde est l'ancêtre littéraire de la servante dans la pièce *Aurore de la liberté*. Prenant la liberté d'imaginer la place qu'y occupe cette servante, je la pressens, comme je le propose dans l'introduction, transgressant librement la logique carcérale de la plantation. Ainsi Suzanne Césaire gommerait le rôle passif de l'esclave Youma de Lafcadio Hearn pour pétrir la servante d'*Aurore* avec une force identitaire. Mais Bergilde est aussi l'ancêtre littéraire de Man Cia, Télumée et Olympe chez Simone Schwarz-Bart, de Tituba chez Maryse Condé, de Violaine chez Lilas Desquiron, de Cyrilia chez Ina Césaire, et bien d'autres personnages féminins des littératures caribéennes¹⁹. Les hanches chaotiques de Bergilde, prenant par la danse l'énergie magmatique des volcans, ne peuvent nullement être comparables aux démarches onduleuses et serpentes des vénus noires de Baudelaire ou des porteuses sans fardeau de Breton et Masson. Ces hanches ne sont non plus déterminées ni par « la brise », ni par « la nuit des madras multicolores », ni par « les tiges des beaux corps balancés ! » comme l'exprime Nau dans « Courants antillais », et que Suzanne Césaire déconstruit avec véhémence dans « Misère d'une poésie ». Bergilde est femme du peuple en fusion avec son morne et sa danse *bèlè*. À cet effet, je propose que l'on retrouve justement cette Bergilde dans la danse *bèlè* de la performeuse du documentaire de Bellemare *et al.* Cammée dans ses réalités socio-économiques subalternes, elle est le moteur d'une grille de réflexion par laquelle Suzanne Césaire amène les lecteurs hors de la « mer de nuages » et de l'archipel îles-coquillages pour développer une lucidité esthétique et théorique, et donner une substance politique à la performance de Bergilde dont les hanches et tout le corps épousent les formes et les mouvements d'un roulis historique cataclysmique.

« Et quand, brusquement dans la nuit caraïbe toute pavoisée d'amour et de silence, éclate un appel de tambours, les nègres s'apprentent à

19. Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972 ; Maryse Condé, *Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986 ; Lilas Desquiron, *Les chemins de Loco-Miroir*, Paris, Stock, 1990 ; Ina Césaire, *Moi Cyrilia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, Bordeaux, Elytis, 2009.

répondre au désir de la terre et de la danse, mais les propriétaires s'enferment dans leurs belles maisons, et derrière leurs toiles métalliques, ils sont, sous la lumière électrique, semblables à des papillons pâles pris au piège. Autour d'eux, la nuit tropicale se gonfle de rythmes, les hanches de Bergilde ont pris aux roulis montés des abîmes aux flancs des volcans leur allure de cataclysme, et c'est l'Afrique elle-même qui, par-delà l'Atlantique et les siècles d'avant les négriers dédie à ses enfants antillais le regard de convoitise solaire qu'échangent les danseurs. Leur cri clame à voix rauque et large que l'Afrique est là, présente, qu'elle attend, immensément vierge, malgré la colonisation houleuse, dévoreuse de blancs » (S. Césaire, 1945: 272).

Les cris et la voix rauque et large qui clament l'Afrique et que suscitent les roulis des hanches de Bergilde ne s'inscrivent nullement dans l'iconographie édénique des Tropiques magnifiques. La lucidité esthétique et théorique que réclame Suzanne Césaire pour lire la transe et la danse de Bergilde est une déclaration d'existence culturelle et civilisationnelle aussi bien qu'une intention esthétique par laquelle elle exorcise la colonisation houleuse dont le corps de Bergilde et la communauté fragilisée, dont elle est issue, portent les traces. Elle utilise d'ailleurs le mot « houleuse » aussi bien au sens propre que figuré pour évoquer à la fois le tumulte, le chaos civilisationnel, économique et humain qu'a généré la colonisation, ainsi que la manière par laquelle elle s'est mise en place, à travers la houle de la traite négrière. Elle exprime ici une géo-corporité féminine dont l'équivalent masculin a déjà été articulé à travers son « homme-plante » martiniquais qui est « typiquement éthiopien » qui « pousse, qui vit en plante » et dont « l'indolence » est « celle du végétal » (S. Césaire, 1942b: 45-46).

Observant dans « Le grand camouflage » la particularité de la fusion du paysan martiniquais avec son morne, son quartier « Fonds gens-libres », son arbre « un grand mapou », et « la lente poussée végétale » qu'il a « sentie sourdre en lui, à travers ses orteils enfoncés nus dans la boue » (S. Césaire, 1945: 271), elle accorde une épaisseur sociopolitique au lieu de vie et de lutte du paysan antillais. En outre, cette fusion du paysan avec sa terre est pensée à partir d'une perspective caribéenne puisqu'elle relie le

paysan de « Fonds gens-libres » à celui de Hinche en Haïti, qu'elle campe dès le début du « Grand camouflage » comme co-témoin de l'observation anthropologique, géographique, politique et socio-historique de la Caraïbe qu'elle articule dans cet essai. Le paysan de Hinche est aussi témoin de la mort de son cheval foudroyé par un orage, et c'est ce qu'elle nomme « la démence terrestre », à savoir cyclones, volcans, tremblements de terre, ouragans et orages caribéens, qui épaissit la conscience caribéenne du paysan haïtien à propos des « autres caraïbes ». Le paysan martiniquais offre quant à lui une coda de la pensée initiée par le paysan haïtien sur la symbiose entre paysan, possession de la terre, production agricole et conditions météorologiques. La construction de cette relationnalité paysanne masculine est subtile, car sans les mettre directement en contact dans un même paragraphe par exemple, Suzanne Césaire les fait dialoguer en leur confiant la mission d'équilibrer l'axe d'ouverture et de fermeture de son texte. Qui plus est, les paysans haïtiens et martiniquais en tant que contre-poids du « Grand camouflage » inscrivent ce texte dans cette dimension sociopolitique à laquelle elle accorde une importance capitale, à savoir les conditions de vie et de lutte des ouvriers et paysans caribéens, et cette agentivité qu'ils constituent au quotidien à partir de leurs réalités anthropologiques, géophysiques, historiques ou encore leur subalternité socio-économique.

À un autre niveau, par ce dialogue caribéen entre le paysan de « Fonds gens-libres » et celui de Hinche, elle déconstruit l'évocation merveilleuse du paysan « noir » que Breton et Masson croisent au cours de leur promenade martiniquaise :

« Depuis que nous sommes ici, nous la croisons tous les jours sur notre route. Elle n'a rien perdu de son mystère et de son attirance.

– C'est bien là l'extraordinaire. Ce noir que nous avons croisé tout à l'heure dans le sous-bois, sabre au clair – non, c'était son coutelas de coupeur de cannes – était-il assez apparenté à elle ! » (1948 : 21).

Apparenter le paysan noir à la charmeuse de serpents du Douanier Rousseau, hésiter entre le sabre au clair ou le coutelas pour désigner son outil de travail exténuant dans les champs de cannes où

il est exploité, c'est construire un regard pittoresque, enchanteur et fantaisiste sur la paysannerie antillaise, que Suzanne Césaire se charge de renverser en édifiant cette paysannerie comme matrice de sa réplique à Breton et Masson. Là encore sa pensée sur la déconstruction d'un essentialisme de la paysannerie martiniquaise précède ce que dit Barthes à propos du *Guide Bleu* où « les hommes n'existent que comme "types" » (1957: 122). Prenant le cas de l'Espagne, Barthes démontre que lorsque le *Guide Bleu* décrit « le Cantabre » comme un « montagnard sentimental », on « retrouve ici ce virus de l'essence, qui est au fond de toute mythologie bourgeoise de l'homme » (*ibid.*). Il conclut que ce virus de l'essentialisme est ce qui caractérise la réduction et la déformation permanente des expériences humaines à « une sorte de commedia dell'arte fort sage, dont la typologie improbable sert à masquer le spectacle réel des conditions, des classes et des métiers » (*ibid.*).

Évoquer ici Fonds gens-libres, c'est aussi subtilement reconsidérer la cartographie surréaliste de l'île qu'articule Breton, et que j'ai analysée dans le deuxième chapitre. Rappelons que dans *Martinique charmeuse de serpents* Breton se livre à un jeu cartographique où une longue liste de lieux de la Martinique aux noms uniques (Trou-au-Chat, Passe du Sans-Souci, Morne Folie, etc.) galvanise son lyrisme surréaliste soumis aux injonctions de l'amiral Robert en 1941. Pour Suzanne Césaire, évoquer Fonds gens-libres²⁰, c'est magnifier le paysage de l'île en tant qu'archive des traumatismes de l'esclavage, mais aussi en tant que gardien et complice des résistances contre le système esclavagiste et la technologie sucrière de l'habitation. Les jardins créoles constitués hors de l'habitation et de l'œil panoptique de l'économie plantationnaire inhumaine, sont précisément érigés dans des fonds, mornes, ravines où se sont établis les anciens esclaves et marrons devenus libres. Comme le paysan de Suzanne Césaire, les orteils

20. Nom de quartiers des villes du Marin, de Rivière-Pilote, de Sainte-Luce et du Vauclin dans le sud de la Martinique, du Lorrain dans le Nord et de lieux-dits dans la Caraïbe créolophone (Sainte-Lucie). Pour construire son propos, il est révélateur qu'elle choisisse intentionnellement un nom courant dans la toponymie martiniquaise et caribéenne en raison de son authenticité historique et de la marque de résistance qu'il comporte.

nus enfoncés dans la boue, ils ont ainsi créé une nouvelle philosophie de la vie, où par un nouveau contact entre terre et corps libre dépouillé des traumatismes d'un corps empêché-esclavisé, ils redéfinissent leur humanité, redonnent sens à l'espace familial et communautaire, et articulent une agentivité économique et culturelle²¹. Évoquer Fonds gens-libres, c'est aussi se réapproprier la conscience historique d'une toponymie créole et évacuer la surenchère de l'énumération mécanique de lieux-dits de Martinique par Breton ; énumération qui lui permet de s'adonner à l'émerveillement face à ces noms créoles chargés d'histoire et de vécu social.

Elle accorde également une importance à l'impatience du regard de ce paysan qui est précisément cette « impatience qui soulève la terre martiniquaise – sa terre qui ne lui appartient pas mais qui *est* cependant sa terre » (S. Césaire, 1945 : 272). Cette idée de soulèvement est directement liée à celle de la juste révolte du paysan qui prend conscience que c'est à ses compagnons travailleurs qu'il doit s'associer pour s'approprier sa terre et « non avec le béké ou le mulâtre » (*ibid.*). Ce programme sociopolitique et anthropologique qu'elle décrit ici s'inscrit dans une dimension où le corps-terre de l'homme-plante rejoint le corps-danse²² de la

21. Étienne Jean-Baptiste remarque fort justement que l'essence du *bèlè* en Martinique et toute sa culture ne peuvent être pensées que dans le contexte de l'habitation et de la période esclavagiste, mais aussi et surtout dans le contexte de la période de l'abolition de l'esclavage. C'est en effet à ce moment que les nouveaux libres qui sont à la fois les marrons et les anciens esclaves des habitations acquièrent et achètent des terres sur les mornes et s'y établissent pour y développer une nouvelle culture en marge de l'habitation. La musique et la danse *bèlè* viennent donc insuffler et manifester une toute nouvelle philosophie des mornes et un autre type de liberté. Jean-Baptiste précise que la vie sur les mornes en tant que paysan grâce à l'acquisition des terres et l'établissement des familles fournit une liberté bien plus importante que celle octroyée par les actes d'affranchissement au cours de l'abolition officielle de l'esclavage. La vie sur les mornes est donc le meilleur moyen de devenir libre effectivement, et de légaliser la liberté dans sa conscience. Les danses et musiques sont là pour magnifier et manifester la réjouissance face à cette liberté réelle. (Voir *Milo pokò mò*, documentaire de Fabienne Kanor et Jean-Michel Casérus.)

22. La danse dont il s'agit ici est justement le *bèlè*. La fusion chorégraphique qui opère dans le *bèlè* entre danse, musique, chants et consciences historique, communautaire, identitaire et écologique a pour but de galvaniser chanteurs, danseurs et joueurs de tambours (l'emploi du masculin est épicène ici). Voir l'essai d'Étienne Jean-Baptiste *Matrice Bèlè* (2008) pour une riche analyse de la notion de matrice associée à ce phénomène culturel.

femme-planté Bergilde, tous deux porteurs d'affects historiques et de luttes à mener pour restituer une conscience socio-écologique²³. Cette conscience et ce réveil des corps ont un poids considérable puisqu'ils ébranlent les propriétaires apeurés « qui s'enferment dans leurs belles maisons [...] tels des papillons pâles pris au piège » (*ibid.*). Ici la symbiose entre paysans, paysage, géologie, danseuse *bèlè* et *tanbouyès* (joueur de tambour) n'est nullement d'ordre métaphorique mais alimente sa réflexion sur la constitution d'une matrice civilisationnelle et d'une révolution mentale et esthétique. C'est à partir du quotidien, des luttes et du devenir des communautés fragilisées comme celle de Bergilde et du paysan appuyé à son mapou qu'elle entrevoit l'éclosion d'agentivités de subalternes. Ce type d'agentivité émerge aussi d'une « Révolution » technologique et politique post-plantationnaire qu'elle voit menée par de jeunes ouvriers ayant donné « miraculeusement la trépidation de la vie à de vieilles carcasses [d'automobiles] de rebut » et ayant « soupesé l'acier, trouvé des joints, desserré des vis » (*ibid.* : 271). Ces agentivités de subalternes sont envisagées par Suzanne Césaire à partir du quotidien de la danseuse Bergilde, du paysan et des jeunes ouvriers, et d'une corporalité qui distillent des affects et les stigmates historiques par la danse, le chant, le tambour, la boue, la terre et l'aventure technologique. Ancrées dans le quotidien de communautés paysannes et conceptualisées par Suzanne Césaire, ces agentivités de subalternes sont l'aboutissement d'un processus que Michel de Certeau a à son tour observé dans son analyse des « procédures populaires ("minuscules" et quotidiennes) » des communautés marginalisées « qui jouent avec les mécanismes de la discipline et ne s'y conforment que pour les tourner » (1990 : XL). Il précise que dans « l'économie culturelle dominante », les « ingénuités du faible pour tirer parti du fort, débouchent donc sur une politisation des pratiques quotidiennes » (*ibid.* : XXXIX, XLIV). Il est fascinant de remarquer que lorsque de Certeau conclut que les ruses et les manières de faire « visent à une thérapeutique

23. Ici je m'inscris dans l'axe de réflexion d'Aldo Leopold qui propose la notion de « *ecological conscience* » pour désigner une éthique de vie qui est écocentrique et en symbiose avec le bien-être d'une communauté écologique (1949 : 207, 221).

de socialités détériorées» (*ibid.* : LIII), il se réfère à *Malaise dans la civilisation* de Freud. C'est justement dans son « Malaise d'une civilisation » que Suzanne Césaire réfléchit à ce que je conçois comme des dynamiques d'éco-socialité libératrices et à une politisation du corps féminin de Bergilde dans « Le grand camouflage ». Puisque le malaise civilisationnel qu'elle analyse prend sa source dans un désontologisme de populations transbordées puis esclavisées, ce sont donc les empêchements et les déstabilisations des corps qu'il devient urgent d'interroger, d'où le rééquilibrage des corps féminins ancrés dans la paysannerie.

Ce « féminisme avant la lettre », auquel fait référence Ina Césaire pour parler de sa mère, s'exprime chez Suzanne Césaire par la déconstruction du paradigme femme-nature-fertilité-subalternité et homme-culture-raison-pouvoir. Il n'y a pas chez elle une essentialisation du corps féminin par le biais de cet enchevêtrement stéréotypé femme = nature. Elle renverse plutôt cette identification femme = nature qui s'est construite à partir du principe biologique de la fécondité. Elle pose alors dans les années 1940, avec le corps politique de Bergilde, et le corps-sorcière de la morte « qui proteste contre la mort » et dont « la vivante chevelure » est « l'herbe qui pousse sur sa tombe », les postulats d'une décolonisation de la nature et du corps féminin caribéens.

Je vois ici comment son positionnement féministe post-vichyste et post-robertiste (travail-famille-patrie) nous fournit des éléments pour repenser les fondements sur lesquels repose un écoféminisme contemporain et plus particulièrement celui de Vandana Shiva (physicienne indienne, prix Nobel alternatif en 1993 et fondatrice de l'Association Navdanya) et de Maria Mies (sociologue allemande). Leur pensée écoféministe est jugée essentialiste, parce qu'elle s'articule autour d'une ontologie féminine de l'harmonie avec la nature. Pour ce faire, Shiva s'inspire de la complémentarité et de l'opposition entre les principes du *Prakriti*, énergie féminine, et du *Purusha*, énergie masculine, qui existent dans la cosmologie hindoue. C'est le *Prakriti* en tant que matière originelle qui dynamise la nature et lui fournit tous les principes de l'abondance nécessaire à la vitalité créatrice (Shiva, 1988 : 38-42). Ainsi, son écoféminisme politique et spirituel signale le besoin

d'un retour à une proximité harmonieuse avec la nature afin de déconstruire le rapport violent et destructeur de l'humain avec l'environnement. À un respect et une conscience féminine de la sacralité de la nature, elles opposent un système masculin dominant uniquement orienté vers une productivité industrielle destructrice. Il ne s'agit pas dans la démarche de Shiva d'une épistémologie du renversement des rôles, autrement dit du féminin qui prend la position dominatrice du masculin en ce qui a trait au rapport harmonieux avec la nature. L'écoféminisme de Mies et Shiva est plutôt gouverné par ce qu'elles appellent la « perspective de la subsistance » (1993 : 20) et du retour urgent pour l'être humain à un principe de base, celui de la sacralité de la terre et d'une nouvelle conscience de la terre. Ce respect de la nature et de toutes formes de vie doit donc s'articuler dans la vie quotidienne, et à travers les rituels, les chants et les danses (*ibid.* : 18).

Dans les textes de Suzanne Césaire, les femmes ne sont pas issues de la bourgeoise féminine urbaine martiniquaise qui adhère au postulat « libération égale assimilation » (S. Césaire, 1942b : 47). Son écoféminisme n'est pas ancré dans cette circularité entre sacralité de la terre et vitalité créatrice féminine, la terre n'appartenant pas aux descendants des esclavisés, mais étant la propriété d'un système néo-esclavagiste dans la Martinique des années 1940 ; « sa terre ne lui appartient pas et est cependant sa terre » (S. Césaire, 1945 : 272). C'est donc ici qu'il est opportun de mettre en parallèle les réflexions de Fanon sur l'évolué dans *Peau noire, masques blancs* et celles de Suzanne Césaire dans « Malaise d'une civilisation ». Ils ne sont pas les premiers à avoir utilisé le terme « évolué », ce dernier ayant été fabriqué et largement employé par l'administration coloniale française pour désigner une assimilation réussie, principalement au sein de la bourgeoisie et de l'élite intellectuelle colonisées. Ce terme est fondamental dans la mesure où il crée une distinction et une division très nette entre les évolués urbains et la paysannerie qui, elle, tente d'être évoluée ou qui résiste à cette injonction de l'évolution salvatrice.

Les évolués qu'analyse Fanon dans *Peau noire, masques blancs* sont essentiellement urbains ou étudiants en France. Aussi, lorsqu'il déclare que « le folklore martiniquais est pauvre, [qu']à

Fort-de-France, nombreux sont les jeunes qui ignorent les histoires de “Compère Lapin”», et que «c’est seulement avec l’apparition d’Aimé Césaire qu’on a pu voir naître une revendication, une assomption de la négritude» (1952 : 124), il explore précisément ce qu’il appelle la «ligne d’auto-valorisation» (*ibid.* : 125) de ceux qui ont fait le passage du monde rural au monde urbain et de l’élite intellectuelle qui a lu Césaire. En ce qui a trait à une nouvelle couche d’assimilation qui opère lors du voyage de Martinique en France, il ajoute que «les jeunes générations d’étudiants débarquant à Paris» ont besoin de «quelques semaines pour comprendre que le contact de l’Europe les oblige à poser un certain nombre de problèmes qui jusqu’alors ne les avaient pas effleurés» (*ibid.* : 124-125).

Il aurait été significatif que Fanon analyse les interstices de la complexité des différents mécanismes qui sont à l’œuvre dans la quête du statut d’évolué par les bourgeois et par les paysans, ainsi que les tactiques de résistance à cette injonction de l’évolution salvatrice. Il s’est fait plutôt un «devoir d’analyser» le personnage de Mayotte dans le roman *Je suis martiniquaise* de Mayotte Capécia, parce que c’est «un ouvrage au rabais prônant un comportement malsain» (1952 : 34). Il va même jusqu’à mettre en parallèle Gobineau et Mayotte Capécia dans ses réflexions sur «l’universalisme inhérent à la condition humaine» qu’un «individu doit tendre à assumer» (*ibid.* : 8). On sait maintenant que c’est un prête-plume aux éditions Buchet, ou vraisemblablement Edmond Buchet lui-même, qui a écrit *Je suis martiniquaise*, ce qu’ignoraient Fanon et le lectorat à la parution du roman. Toutefois, lorsque je parle de l’analyse des interstices de la complexité de l’assimilation, je pense précisément à l’univers rural dans lequel a grandi le personnage de Mayotte et d’où, en tant que femme colonisée, elle a mis en place les stratégies qui devaient lui donner accès au statut d’évoluée. Fanon évoque pourtant le «complexus psycho-existential» qui résulte de «la mise en présence des races blanche et noire» (*ibid.* : 9), et il reconnaît que s’il y a «complexe d’infériorité» c’est en raison «des réalités économiques et sociales» et de «l’épidermisation de cette infériorité» (*ibid.* : 8). Néanmoins tous ces éléments n’ont pas été intégrés

à son analyse de l'aliénation de Mayotte, et il a choisi de l'enfermer dans un phénomène qu'il a appelé « éréthisme affectif » (*ibid.* : 8).

C'est précisément dans cette complexité du malaise, du déséquilibre entre l'ancestral désir d'abandon et le désir effréné d'imitation que s'installe Suzanne Césaire avec ces personnages féminins. Elles sont issues des mornes, n'obéissent pas à l'injonction de l'assimilation et articulent avec leur corps-liane, leur corps-*bèlè*, leur corps-morne, leurs reins chaotiques et leurs « quatre races et leurs douzaines de sang » ce que Camee Maddox-Wingfield appelle très justement « *restorative sensuality* » [une sensualité réparatrice]. Analysant la fonction thérapeutique essentielle du *bèlè* dans une Martinique contemporaine et l'agentivité érotique qui s'en dégage, Maddox-Wingfield remarque :

« The experience of participating in bèlè brings a remarkable sense of affirmation and preservation of self and community. It is recuperative in ways that are unique to bèlè women as they realize self-love, bodily pleasure, female camaraderie, ancestral connectivity and synergistic interactions with fellow performers » (2018 : 297).

[L'expérience de la participation au *bèlè* génère un sens remarquable d'affirmation et de préservation de soi et de la communauté. Elle est réparatrice pour les femmes *bèlè* dans la mesure où elles réalisent amour de soi, plaisir corporel, camaraderie féminine, lien ancestral et interactions synergétiques avec leurs compagnes danseuses.]

Suzanne Césaire part de la logique carcérale de la plantation avec son système hiérarchique, maître béké/chien/contremaître et mulâtre/esclavisé nègre/engagé indien pour observer comment en 1848 « la masse des nègres libérés, dans une brusque explosion du moi primitif, renonce à tout travail régulier, malgré le danger de famine » (S. Césaire, 1942b : 47). Mais selon elle, à partir du moment où « les nègres, domptés par l'économie, non plus esclaves, mais salariés, se soumettent de nouveau à la discipline de la houe et du coutelas, [il] s'établit de façon définitive le refoulement de l'ancestral désir d'abandon » (*ibid.*). Elle voit donc comment, « surtout au sein de la classe moyenne de couleur, l'ancestral désir d'abandon qu'elle caractérise d'éthiopien,

est remplacé par « le désir étranger de la lutte » engendrant « arri-visme », « singeries », « vanités » (*ibid.*). Le besoin d'imitation qui s'est installé dans « les redoutables forces secrètes de l'inconscient » et qui vise à obstruer le trauma de l'ancienne condition d'esclavisé est un drame qui engendre un déséquilibre entre le désir inconscient éthiopien d'abandon et le désir conscient hamitique de lutte. Au sein de leurs communautés-mornes, les femmes-plantes et les femmes-*bèlè* de Suzanne Césaire ont donc la fonction d'assainir l'état de « malaise » et de « pseudo-civilisation » qu'elle qualifie « d'anormal, de ténatique » (*ibid.* : 48).

La « perspective de la subsistance » sur laquelle repose l'écoféminisme de Shiva et Mies est donc déjà là, au cœur même du processus d'assainissement qui est confié aux femmes des textes de Suzanne Césaire. Elles ne sont pas dans la logique de l'assimilation, ne sont pas évoluées, ne sont pas représentées sous l'angle d'une maternité, leur sexualité n'est pas soumise à une discipline patriarcale. Elles s'émancipent plutôt grâce à l'appel des tambours, mais savent aussi que l'assimilation rôde. Leur sensualité et leur agentivité réparatrices démêlent le « ténatique » de la pseudo-civilisation parce que « leur cri clame à voix rauque et large que l'Afrique est là, présente » (S. Césaire, 1945 : 272). Ce sont donc le spirituel et le politique, le besoin de rituels, de danses et de chants réparateurs, tous principes directeurs de l'écoféminisme de Shiva et Mies, qui caractérisent déjà, en période vichyste, la pensée écoféministe de Suzanne Césaire. Cette pensée prend en charge les multiplicités ethniques (les quatre races et les douzaines de sang), les complexités anthropologiques et socio-historiques qu'elle nomme « l'absence d'équilibre des îles » (*ibid.* : 267), c'est-à-dire la menace permanente de « volcans, de tremblements de terre, d'ouragans », mais aussi le malaise pseudo-civilisationnel en raison du désir excessif d'assimilation de l'évolué de couleur et « le refoulement de l'ancestral désir d'abandon ». Ici je partage résolument la position de Kara M. Rabbitt selon laquelle la vision de Suzanne diffère de celle de Ménélik, de Damas et d'Aimé Césaire, quand elle refuse le binarisme de la négritude, déconstruit la tension du triangle Caraïbe, Afrique, Europe présente dans leurs textes,

et s'attache plutôt aux dimensions multiples qui composent la Caraïbe (Rabbitt, 2008 : 123).

Évidemment, Suzanne Césaire n'a pas identifié sa pensée comme un écoféminisme. C'est moi qui lui attribue cette vignette épistémologique parce que sa pensée annonce les divers postulats qui ont permis de mettre en place ce champ de l'écoféminisme en contexte occidental et postcolonial. Dans sa pensée du paysage caribéen, elle accorde plutôt une place primordiale à des corps qui articulent une déclaration d'existence politique, culturelle et civilisationnelle au sein des mornes où la plante est le « sentiment vif d'une communauté vie-mort » (S. Césaire, 1942b : 46). La plante est symbole, dit-elle. La plante et le morne sont méthodes et sont dotés d'un potentiel théorique, comme je le dis plus haut. Avant Suzanne Césaire, les positionnalités du corps « indolent », « végétal » (*ibid.* : 45) résistant « aux tremblements de l'aventure mécanique » (1945 : 271), du corps « répondant aux désirs de la terre et de la danse » (*ibid.* : 272), exprimant des agentivités politiques et érotiques surgissant des reins chaotiques de danseuses, retissant le rapport « Antilles-Afrique » (*ibid.*), n'avaient jamais été conceptualisées. De plus, le corps féminin souffrant et résistant n'a pas été au centre des préoccupations théoriques masculines produites dans la Caraïbe francophone après *Tropiques* et largement utilisées jusqu'à maintenant. Elle saisit donc ces positionnalités corporelles afin d'analyser les stratégies de gestion des traumas venus de la cale, de la plantation, de l'usine, ou de la maison du maître. À la subalternité de corps-dansants et objets de désirs pour doudouisme effréné, elle propose des corps composés de couches multiples d'agentivité politique, sexuelle et spirituelle. D'ailleurs, sa déclaration « nous étions semblables à des purs-sangs, retenus piaffant d'impatience, à la lisière de cette savane de sel » (1945 : 270), est une métaphore très riche englobant plusieurs stratégies d'émancipation des corps des traumas de l'histoire. C'est en ce sens qu'elle apporte des éléments essentiels et multidimensionnels qui diffèrent fondamentalement des théories fanoniennes sur l'aliénation des corps.

Par ailleurs, son utilisation du terme « purs-sangs » mérite d'être analysée, car j'y perçois un dialogue fascinant avec le poème

« Les pur-sang » d'Aimé Césaire où « pur-sang » renvoie à la métaphore de la combativité et de l'espérance fougueuse face au désastre de la colonisation. Chez Suzanne, cette métaphore de la vitalité et de la combativité chevalines est aussi présente, toutefois il y a également dans son utilisation du terme, un discours précis sur l'esclavage, la race et le métissage, qu'elle complexifie par l'emploi du pluriel « purs-sangs ». En effet, dans les passages qui suivent cette référence aux « purs-sangs », elle analyse les préjugés de couleur, le métissage, l'avidité des « colons pour qui le sang des autres était le prix naturel de l'or ». Elle examine aussi « l'équilibre dangereusement menacé » du « bourgeois de couleur » qui « ne peut pas accepter sa négritude, [qui] ne peut pas se blanchir » (1945 : 271). Loin d'être une erreur grammaticale²⁴, son utilisation du pluriel « purs-sangs » est un choix délibéré. En effet, selon plusieurs dictionnaires de langue française, « pur-sang » en tant que substantif peut être variable et invariable. Par cette tactique significative, elle révèle les dimensions d'intertextualité et d'interdiscursivité entre sa pensée et celle de Césaire, mais elle problématise surtout comment les diverses connotations historiques et anthropologiques du mot « purs-sangs » peuvent permettre d'approfondir ses notions d'« inquiétude ancestrale » et de « lucidité totale ».

Revenons maintenant à sa vision du corps féminin émancipé du trauma de l'esclavage. Son positionnement critique est fascinant dans la mesure où par de brèves descriptions de performances de figures féminines, l'une morte et issue du folklore antillais, l'autre vivante et dansant, elle saisit la multidimensionnalité du problème qui est posé à travers l'enchevêtrement des réalités suivantes : conquête coloniale de l'île, inquiétude ancestrale, contrôle patriarcal et colonial du corps féminin, création coloniale d'une « dérive illusionniste » (Ménil, 2008 : 160) qu'est le doudouisme, « conjugaison et discussion du doudouisme au féminin » (*ibid.*), juxtaposition poétique entre île et corps féminin dans la littérature doudou. À cela s'ajoutent la menace et la tentation de l'assimilation

24. L'édition des articles de Suzanne Césaire établie par Daniel Maximin choisit d'écrire « pur-sang » signalant ainsi qu'il y aurait une faute ([2009] 2015 : 90).

coloniale, la fabrication de l'évolué par la « course aux singeries » et la « foire aux vanités » (S. Césaire, 1942b : 47), la fétichisation du corps féminin colonisé, et les actes de résistance réparatrice de communautés paysannes pauvres sur les mornes. À cela s'ajoutent encore « des formes raffinées d'esclavage » (S. Césaire, 1945 : 269), « les formes dégradantes du salariat moderne » (*ibid.* : 270), « la médiocrité des villes-bourgs qui est un spectacle de nausée » tandis que « les Antilles continuent d'être paradisiaques » (*ibid.*).

Cette complexité identitaire qu'elle analyse dans tous ces textes doit être soumise, nous dit-elle, à un appareil conceptuel et à une épistémologie nouvelle capables de gérer cette multidimensionnalité. Je propose que sa lianedialectique qui lui a permis de construire une positionnalité translocale annonce à la fois la Relation de Glissant et l'Intersectionnalité de Kimberlé Crenshaw et Patricia Hill Collins dans leurs manières d'interroger le divers.

Aussi, lorsqu'elle écrit que « notre surréalisme livrera le pain de ses profondeurs » (1943 : 18), et que « le surréalisme nous a rendu une partie de nos chances. À nous de trouver les autres. À sa lumière » (1942b : 48), elle entremêle sa conscience communiste et son surréalisme antillais pour échafauder une esthétique de la terre, du corps, de la résistance et de la subsistance. C'est ce qu'Edward Said a examiné plus tard dans *Culture and Imperialism* en remarquant qu'à cause de la présence du colonisateur l'identité géographique et la terre sont récupérables d'abord par l'imaginaire (1994 : 77).

La pensée féministe de Suzanne Césaire est comme « les lianes balancées de vertige » (1945 : 272). Elle nous invite à théoriser la complexité et la multidimensionnalité, et non les binarismes simples. Elle annonce les vertiges théoriques qui nous attendent, chercheuses et chercheurs, pour repenser cette multidimensionnalité en contexte occidental, postcolonial et postcontact.

LIANEDIALECTIQUE 6 : « *Je sais très bien. Je suis, je veux être tout à fait lucide. Je crois pouvoir affirmer qu'il n'y a pas trace chez moi de bovarysme ni d'aucune autre espèce de rêverie, je ne rêve pas d'un mythe nouveau, je désire sa venue, je cherche, j'attends parmi tous ceux qui portent cette idée en eux sa nécessaire éclosion. Salut aux découvreurs ! dont la trouvaille redonnera aux objets et aux êtres leur authenticité* »

Cet extrait de sa lettre à Yassu Gaucière nous révèle à quel point ce questionnement sur la nécessité d'une révolution mentale et esthétique est omniprésent chez Suzanne Césaire, qui ici affine des aspects d'une réflexion qu'elle amorce dans «Alain et l'esthétique». C'est en ce sens que cette lettre est capitale parce qu'elle nous éclaire sur la particularité de ses convictions, sur les traits de sa personnalité, sur sa lucidité critique et philosophique ainsi que sur sa constante préoccupation pour un réel affranchissement littéraire, esthétique et politique aux Antilles. Pour que germe une méthode adéquate dans la quête du «mythe nouveau», dont il est question dans l'extrait qui figure ci-dessus, elle rejette l'idée du rêve pour revendiquer plutôt une émancipation urgente qui ne peut surgir que de l'authenticité des objets et des êtres. Dans cette lettre elle explique à Gaucière comment René Ménil a revendiqué la création du «mythe de l'Antillais nouveau» que l'équipe de *Tropiques* a «essayé de bâtir» et à partir de quelle position elle n'a pu qu'imaginer le possible :

«Au moment où l'intolérable domination de Vichy exigeait l'évasion sous toutes ses formes, j'ai été assez folle pour rêver d'un retour ou d'une re-crédation aux Antilles d'un style de vie moderne où se jouerait cette unité de l'homme-non-épuré. Je voulais trouver des formes d'art viables, des objets, des vêtements où concrétiser ce que je disais aux Martiniquais être leur "sentiment éthiopien de la vie" – le cadre martiniquais, bien étroit pour un tel rêve, craquait.»

Bousculer cette perspective du rêve, c'est pour Suzanne Césaire mobiliser autrement « ces forces vives » auxquelles elle se rattachait en 1942 dans « Malaise d'une civilisation », et qui « mêlées », disait-elle, « sur cette terre où la race est le résultat du brassage le plus continu », permettaient « de prendre conscience du formidable amas d'énergies diverses que nous avons jusqu'ici enfermées en nous-mêmes » (S. Césaire, 1942b : 48). En 1942, elle déclarait en effet : « Tant pis pour ceux qui nous croient des rêveurs. » Cheminant deux ans plus tard sur cette urgence d'un affranchissement littéraire, esthétique et politique aux Antilles, elle remet en question cette tactique du rêve qu'elle-même annonce comme rédemptrice à la fin de « Malaise d'une civilisation ». Cette lettre à Gauguin montre ainsi à quel point sa compréhension du surréalisme comme pourvoyeur « de pain de ses profondeurs » et « corde raide de l'espoir » (S. Césaire, 1943 : 18), son séjour haïtien et son testament « Le grand camouflage » constituent des évolutions de sa pensée et des préludes critiques pour des passages à l'action. C'est ainsi que je comprends l'importance du témoignage de Depestre selon lequel en matière d'anticolonialisme, elle était beaucoup plus véhémante qu'Aimé Césaire et qu'elle était la plus anticolonialiste des deux²⁵. Je m'autorise donc à penser que c'est cette conscience du passage à l'action qui l'engage à encourager Aimé Césaire à entrer en politique et à se présenter aux élections municipales de 1945. J'ajoute par ailleurs qu'à travers l'entrée en politique d'Aimé Césaire elle réalisait, pour elle, ce qu'elle n'a pu accomplir politiquement en raison de ses obligations familiales et de sa santé fragile.

En outre, je formule l'hypothèse que la référence « au pain de ses profondeurs » dans son article sur le surréalisme est un double positionnement. Tandis que l'un renvoie à la nourriture esthétique qui jaillit de la force du surréalisme, l'autre fait référence à un surréalisme politique et à la nourriture réelle que réclame le peuple qui « mourait de faim et cela sans savoir pourquoi » (Saint-Cyr, 1979 : 78). Ce n'est pas *Tropiques* qui a déclenché

25. Jean-François Gonzalez, *La parole d'Aimé Césaire*, « belle comme l'oxygène naissant ».

les protestations de la population contre le régime de Robert, car comme le remarque Ménil :

« Mais qui lisait “Tropiques” en 1941, en dehors de la censure ? Peu de Martiniquais, il faut bien en convenir : quelques étudiants, de rares enseignants, quelques intellectuels, badauds vite découragés par notre “hermétisme”. [...] Jugé hermétique (non sans raison) par les lecteurs martiniquais, “Tropiques” était, [...] assez clair aux yeux de la censure de Vichy pour être interdit » (1979 : 147, 152).

Qui plus est, après le départ de Robert en juin 1943, *Tropiques* n’a consacré ni les numéros 8 et 9 d’octobre 1943 ni les suivants aux rébellions populaires qui déclenchèrent la démission de l’Amiral, une initiative qui aurait été significative²⁶ puisque la revue a été censurée en mai 1943. À cet effet, il aurait été pertinent de savoir si les collaborateurs de *Tropiques* ont par la suite publié les articles qui ont été interdits par Bayle, et dont les manuscrits avaient été retournés à la revue par ce dernier. Ce numéro avait-il eu une substance moins hermétique ? Avait-il, à la différence des précédents numéros, dénoncé plus ouvertement l’obscurantisme du régime de Robert ? Georges Gratiant, collaborateur de *Tropiques*, regrette que la revue ne se soit pas mieux positionnée politiquement.

26. On doit noter cependant que l’article d’Aimé Césaire « Georges-Louis Ponton », où il rend hommage à ce gouverneur nommé après Robert, a une dimension politique particulière. Ponton est mort en Martinique le 31 juillet 1944 dans des circonstances mystérieuses, et les raisons qui l’ont poussé au suicide n’ont pas été élucidées. À ce moment, les Césaire étaient en Haïti et on se souvient que Ponton avait positivement contribué à l’organisation de leur séjour en Haïti. L’hommage vibrant que lui rend alors Césaire s’inscrit dans la dénonciation radicale de ce qu’a représenté Vichy : « l’isolement intellectuel », le « sadisme policier », « la censure imbécile », la « volonté bien nette de décapiter, de décérébrer [le] peuple, de l’humilier, de le faire reculer par degrés insensibles jusqu’aux sombres jours de l’esclavage ». Face à l’extrême laideur du régime et « la pusillanimité petite-bourgeoise », Césaire décrit Ponton comme un « pur », une sorte de messie « venu parmi nous à l’heure de notre plus grand désastre ». Ponton savait, continue Césaire, « regarder, voir, et sentir », « voulait qu’au procès de l’Histoire et de la Civilisation, la Martinique témoignât », et il put redonner de l’espoir « au jeune homme », ou encore à un « paysan sur la croupe d’un morne » (1945 : 153-156).

« Tout le monde a cotisé et on a fait ce que l'on a pu pour faire sortir *Tropiques*. Cela n'a pas été ce à quoi on s'attendait car avec Césaire, il était difficile de ne pas tomber dans la littérature qui était vraiment son affaire, mais cela n'a pas été très politique. On va relire *Tropiques*, [...] on verra que ce n'était pas un instrument politique, et que cette revue n'a jamais été considérée comme telle par la population sauf par Césaire et Ménil peut-être, et encore pas par Ménil, car il est trop logicien pour voir les choses qui ne sont pas... » (Gratiant, 1979 : 130).

Je pense que Gratiant a voulu dire que la revue aurait dû être plus ouvertement militante et aurait dû articuler une plateforme politique concrète. Mais en relisant *Tropiques* aujourd'hui, on constate que le politique est elliptique dans les articles, il est intégré subrepticement entre les lignes, d'où cet hermétisme dont parle Ménil plus haut.

Pour Suzanne Césaire, la conscience d'un passage à l'action a été formulée par son insistance que le surréalisme de Breton a évolué, qu'il s'est épanoui à tel point qu'en 1943 il est devenu synonyme de liberté. L'année 1943, qui est centrale dans le titre de son article « 1943 : Le Surréalisme et nous », renvoie aussi bien à l'influence du surréalisme sur les déconstructions esthétiques élaborées par *Tropiques* qu'aux bouleversements sociopolitiques qui ont marqué la fin du régime de Vichy en Martinique. Je formule donc l'hypothèse que lorsqu'elle déclare que « délivré d'un long engourdissement, le plus déshérité de tous les peuples se lèvera, sur les plaines de cendre » (1943 : 18), elle relie ces insurrections de 1943 de la population à d'autres soulèvements en Martinique contre des pratiques pernicieuses d'esclavage remaniées en capitalisme patriarcal. Je vois plus précisément dans sa référence au surréalisme qui livrera « le pain de ses profondeurs » au « plus déshérité de tous les peuples », une subtile référence à la marche de la faim à Fort-de-France. Édouard de Lépine (1980) observe que cette crise du 11 février 1935 marque un tournant historique dans la prise d'une agentivité sociopolitique par des ouvriers agricoles du secteur de la canne à sucre qui, pour la première fois, manifestaient à Fort-de-France contre la faim et leurs salaires de misère.

Dans «Le grand camouflage», c'est donc à sa communauté composée de Bergilde la danseuse *bèlè*, du paysan «appuyé au grand mapou qui ombrage tout un flanc du morne» et des jeunes ouvriers engagés dans leur aventure technologique qu'elle confie la tâche de «mobiliser l'amas d'énergies diverses [...] dans leur plénitude sans déviation et sans falsification» (S. Césaire, 1942b : 49). Investis dans leur résistance, ils dépassent la condition de la «communauté mort-vie²⁷» qu'elle évoque dans sa lettre à Gaucière et qu'elle nomme «communauté vie-mort» dans «Malaise d'une civilisation» (*ibid.* : 46). Cette communauté «qui est sous le signe de la plante», elle la retrouve en Haïti à travers l'expression «laissé grainin» tirée du créole haïtien et dont elle explique le sens à Gaucière : «laissé grainin, c.a.d. laissez “grainer” – laissez faire, laissez porter». En 1944, le créole n'est pas encore langue officielle en Haïti. Mais, par rapport au créole martiniquais, langue infériorisée selon les principes de l'assimilation coloniale, le créole haïtien s'impose aux yeux de Suzanne Césaire comme langue porteuse de marques et de concepts pouvant aiguillonner un nécessaire affranchissement intellectuel et critique. Tactique audacieuse rare dans les années 1940, Suzanne Césaire puise dans les subtilités du créole haïtien les éléments capables d'affiner ce qu'elle a déjà conceptualisé dans «Malaise d'une civilisation» sur le Martiniquais homme-plante typiquement éthiopien dont «le mot préféré [est] “laissez porter”» en d'autres termes, «qu'il se laisse porter par la vie, docile, léger, non appuyé, non rebellé-amicalement, amoureusement» (*ibid.* : 45). Elle ajoute que «toujours et partout, dans les moindres représentations, primat de la plante, piétinée mais vivace, morte, mais renaissante, la plante libre, silencieuse et fière» (*ibid.*). Par cette habile corrélation entre le «laissé grainin» haïtien et le «laissez porter» martiniquais, elle élargit ses réflexions anthropologiques, qui dans «Malaise d'une civilisation» sont uniquement axées sur une situation martiniquaise. C'est en cela que sa lettre à Gaucière est déterminante pour comprendre les grands axes conceptuels de son discours anthropologique caribéen qu'elle

27. Annette K. Joseph-Gabriel écrit «communauté mort-né», ce qui est incorrect et fausse un aspect de son analyse (Joseph-Gabriel, 2016 : 12).

a mis en place durant sa mission haïtienne et qu'elle a affiné dans «Le grand camouflage». Quant au «sentiment du toc», autre concept évoqué pour Gaucière, il vient peaufiner une autre préoccupation, ce désir d'imitation que Suzanne Césaire a tant décrié et qui constitue une pratique anesthésiante face à l'urgence de l'affranchissement littéraire, esthétique et politique aux Antilles.

J'ai montré jusqu'ici comment Suzanne Césaire confie à Bergilde, au paysan et aux jeunes ouvriers engagés dans leur aventure technologique la mission de rééquilibrage des chaos intérieurs causés par la violence fondatrice des traversées transocéaniques, de l'esclavage, de la colonisation et de l'assimilation. Pour ce faire, ils exaltent et équilibrent les énigmes de «l'inquiétude ancestrale» (S. Césaire, 1942b : 43) et les cataclysmes socio-historiques. Néanmoins, on voit bien comment son argumentation comporte une contradiction. Elle part du postulat que «le Martiniquais est typiquement éthiopien» et que «dans les profondeurs de sa conscience il est l'homme-plante» (*ibid.*). Il faut alors se demander comment elle peut concilier un autre argument selon lequel le «retour en arrière, de la résurrection d'un passé africain» doit être dépassé pour prendre en compte la question de «la race» en Martinique qui est «le résultat du brassage le plus continu» (*ibid.* : 48). En outre, comment peut-elle harmoniser cette essence éthiopienne avec ses «femmes aux quatre races et aux douzaines de sang»? Enfin, l'autre profonde ambivalence réside dans le fait qu'elle ne se demande pas si ces Martiniquais aux quatre races et aux douzaines de sang, ou encore les Martiniquais descendants des travailleurs engagés d'origine indienne, sont typiquement éthiopiens et aussi animés par une inquiétude ancestrale.

Résonances de la lucidité totale de Suzanne Césaire chez Lénablou, Édouard Duval Carrié et Fabienne Kanor

Vers la fin du «Grand camouflage», Suzanne Césaire repose l'équation Antilles-Afrique, déclare que «grâce aux tambours, la nostalgie des espaces terrestres vit dans ces cœurs d'insulaires»

et se demande qui pourra « combler cette nostalgie ». Dans « Alain et l'esthétique », elle avait déjà ciblé la musique dans sa capacité « à vaincre le bruit », et comme « signe de possession de soi », et la poésie dans sa capacité « à vaincre le mot » en tant qu'outil conduisant « aux mystérieuses plages de la consolation » (S. Césaire, 1941b : 56). Quant à la beauté elle doit surgir « de l'étrange, du merveilleux et du fantastique, que méprisent les gens d'un certain goût ». Ainsi, elle avait brillamment démontré l'importance de ne pas suivre strictement les préceptes d'Alain²⁸ car il a été « pris au piège, perdu dans les chemins multiples et secrets des arts » (*ibid.* : 58). Selon elle, le « mystère de l'expression artistique a résisté » aux analyses d'Alain, et il a échoué « devant le plus étrange phénomène, qui soit, le phénomène artistique » parce qu'il a cherché « à comprendre, à classer, à rendre plus claire pour la seule intelligence, ce qui n'est pas affaire d'intelligence, mais de sentiment, de sensation » (*ibid.*). Bien qu'Alain stipule que la peinture permet « d'exprimer la vie totale » et qu'il « glorifie le spontané », elle complexifie la réflexion en renversant sa position et en se questionnant sur la « totalité-vie » et la véritable portée de « cet abandon à la force créatrice », qui est « mystérieuse, cachée et irrésistible ». Elle précise :

« Alain ne pouvait s'aventurer sur ces terrains glissants sans audace véritable, sans enthousiasme, élans du cœur, passions. Ces manques

28. Un extrait de « Alain et l'esthétique » a été reproduit dans le premier volume de la revue surréaliste new-yorkaise *View*, fondée par Charles Henri Ford. Il est intéressant de noter que seule la pensée de Suzanne Césaire a été choisie pour figurer dans ce numéro 7-8 d'octobre-novembre 1941 du premier volume de *View* qui a été dirigé par Nicolas Callas. Callas identifie les premiers numéros de *Tropiques* comme fondamentaux pour les poètes et les critiques littéraires qui seront à l'avenir en quête de textes produits pendant la Seconde Guerre mondiale. Il écrit : « *I know of no other review which boast of the high quality of this small quarterly French review of Martinique* » (p. 6). Il résume très brièvement « Poésie et obscurité » d'Aristide Maugée, « Orientation de la poésie » de René Ménil et « Le Grand Midi » d'Aimé Césaire publiés dans ce deuxième numéro de *Tropiques*. Toutefois, il faut remarquer qu'il n'y a aucun poème d'Aimé Césaire reproduit ni dans ce premier volume ni dans les autres volumes de *View* qui fut publiée entre 1940 et 1947. Ce choix de l'extrait d'« Alain et l'esthétique » me permet de conclure que Suzanne Césaire est en 1941 aussi importante qu'Aimé Césaire durant cette période de gestation esthétique et idéologique de *Tropiques*.

ont singulièrement limité son entreprise. Par exemple, le plus grand poète est pour lui Paul Valéry. Et il ne sent pas que le classicisme de Paul Valéry peut être dépassé, qu'il est dépassé » (*ibid.* : 59).

Donc tout l'enjeu de sa critique d'Alain réside dans l'incapacité de ce dernier à saisir les mystères du beau, parce qu'il engonce les « règles extérieures » du beau et parce qu'il pense de façon trop étriquée au bonheur procuré par l'expression artistique dans le cas d'une rencontre heureuse avec les forces inconnaissables du monde. Ceci est une « fondamentale contradiction ! » pour Suzanne Césaire. Pourquoi ? Je propose que par cette réflexion philosophique sur le beau, le laid et le bonheur, elle pense précisément aux sociétés coloniales caribéennes, troublées par cette ambivalence entre laideur de l'origine (enfer de la cale du bateau et de la violence de la plantation) et beauté du lieu où habitent les descendants des esclavisés. Comment rendre cela dans l'expression artistique caribéenne ? Telle est la complexité philosophique dans laquelle elle demande aux artistes de s'inscrire.

Pour que cette beauté soit « la plus inattendue et la plus bouleversante », il faut que le poète, le peintre, l'artiste « président à ces métamorphoses et à ces retournements du monde sous le signe de l'hallucination et de la folie » (*ibid.* : 59, 60). Elle précise :

« Il s'agit maintenant de saisir et d'admirer un art nouveau, qui tout en gardant l'homme à sa vraie place, fragile et dépendante, ouvre cependant à l'artiste des possibilités insoupçonnées, dans le spectacle même des choses ignorées ou tues. Et nous voilà dans le domaine de l'étrange, du merveilleux et du fantastique que méprisent les gens d'un certain goût. Voilà l'image libérée, éclatante et belle, d'une beauté précisément la plus inattendue, la plus bouleversante. Voilà le poète, le peintre, l'artiste présider à ces métamorphoses et à ces retournements du monde sous le signe de l'hallucination et de la folie. [...] En tout cas, dans tous les arts, le vieil horizon s'élargit et recule au-delà du concevable. [...] L'art est la seule voie d'accès, actuelle, vers cet autre monde, attirant. Telle est la puissance qui est déléguée à l'artiste. Nous sommes en droit d'attendre de lui tous les miracles » (*ibid.* : 59-61).

À ces forces insoupçonnées qui existent dans l'art, la musique, la poésie, Suzanne Césaire ajoute l'amas d'énergie nichée dans la danse magmatique de sa Bergilde et dans « l'insaisissable trépidation cosmique qui monte tout le long des nuits habitées de tambours ». Je perçois dans sa reconnaissance de la puissance de « l'étrange, du merveilleux et du fantastique que méprisent les gens d'un certain goût », le prélude théorique de ce que Glissant appelle le « droit à l'opacité qui n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la subsistance dans une singularité non réductible » (Glissant, 1990 : 203-204). Je perçois aussi comment cet art nouveau, ce « spectacle des choses ignorées ou tues », cette « insaisissable trépidation cosmique » et cette ouverture de l'artiste à « l'étrange, au merveilleux et au fantastique que méprisent les gens d'un certain goût » se sont disséminés dans trois expressions artistiques caribéennes contemporaines, celle de la danseuse et chorégraphe guadeloupéenne Lénablou, celle d'Édouard Duval Carrié, peintre, sculpteur et commissaire d'exposition haïtiano-américain, et celle de la cinéaste, écrivaine et performeuse Fabienne Kanor. À mon sens, ils mobilisent « sans déviation et sans falsification » des « énergies diverses » afin de sonder ce que Suzanne Césaire a appelé le « malaise d'une civilisation ». En outre, dans leurs expressions artistiques, ils s'attellent à disséquer et donner une autre dimension à cet « être souffrant, sensible, parfois railleur qui est [le] moi collectif [antillais] » et qui selon Suzanne Césaire apparaît mieux dans les légendes et contes antillais que dans « l'ordinaire production littéraire martiniquaise » des années quarante (S. Césaire, 1942b : 43).

La Caraïbe regorge d'expressions artistiques qui gagnent à être analysées à partir des postulats de Suzanne Césaire. Néanmoins, je ne me limiterai qu'à celles de Lénablou, Kanor et Duval Carrié en raison, d'une part, des limites nécessaires de ce chapitre conclusif et, d'autre part, parce que je retrouve chez ces derniers un travail significatif sans cesse renouvelé sur une philosophie de la hideur et de la beauté, et du déséquilibre et de l'équilibre des corps qui permet précisément d'interroger « cette inquiétude ancestrale » que les Antillais ont été, selon Suzanne Césaire, « si peu soucieux d'évoquer de façon directe » parce que « décidés à

se boucher les yeux pour ne pas être dérangés d'une artificielle quiétude» (*ibid.*).

L'univers chorégraphique et philosophique de Lénablou est déterminé par la *Techni'ka* et le *bigidi*. Dans son ouvrage *Techni'ka*, elle articule une technique, une méthode d'enseignement et une exploration chorégraphique à partir de la danse, de la musique, du chant et de l'instrument *Gwo ka* guadeloupéen. Dans la *Techni'ka* le beau, le hideux, le chaos, la quête de stabilité du corps, l'improvisation et la liberté mentale et émotionnelle des danseurs entrent en symbiose pour créer une nouvelle conscience de la danse contemporaine. En tant que danse, la *Techni'ka* est « basée essentiellement sur la mobilisation de la partie inférieure du corps, due à un transfert rapide de tous les appuis du pied : talon, orteils, plante du pied, bord externe et interne (dits *Kanté*) et sur l'utilisation exacerbée des contretemps corporels et rythmiques. [...] L'axe du danseur est en perpétuelle rupture, dans un déséquilibre permanent. [...] L'énergie est un contraste entre la tension et le relâchement » (Lénablou, 2005 : 35).

Quant au *bigidi* qui est le soubassement philosophique et identitaire de la *Techni'ka*, il signifie communément en créole guadeloupéen « vaciller, trébucher » mais aussi « retenir son équilibre pour ne jamais tomber ». Dans « Cette injonction que l'on appelle *bigidi* », Lénablou souligne :

« Le *bigidi* est la matrice de l'être guadeloupéen, vécu de façon spontanée et intuitive, oubliant parfois que ce sont nos ancêtres qui nous ont laissé ce cadeau. Le *bigidi* est un dispositif nucléaire qui a été mis à notre disposition, nous contemporains, pour adopter la stratégie de la survie, celle du *poulbwa* (termites) pour résister à cette mort active qu'est l'esclavage » (Lénablou, 2016 : 54).

En balisant le potentiel philosophique et performatif du déséquilibre du corps qui danse, la philosophie chorégraphique de Lénablou permet de s'enraciner dans ce déséquilibre pour construire un sursaut salvateur. Quant à la danse, la musique, l'instrument et le chant *Gwo ka* à partir desquels Lénablou constitue sa méthode chorégraphique, ils correspondent à ce même principe du *bigidi*, à

savoir la conscience d'une harmonie du désordre. Dans le *Gwo ka* issu du chaos de la plantation ainsi que de la réontologie des corps formatés dans la hideur par le système esclavagiste, le corps-*ka* et le corps-*bigidi* chez Lénablou renferment, camouflent et exposent les mystères d'une existence caribéenne. Il n'y a aucune verticalité du corps dans le *Gwo ka*, car le bord du pied, la cambrure du corps, la feinte, le « lâcher prise », le rapport au temps et à la violence de la traite et de l'esclavage sont tous des expressions corporelles et des manières d'être s'inscrivant dans le principe du *bigidi*. Ainsi la Bergilde résistante que Suzanne Césaire a pétrie en dehors des schémas infériorisants du folklorisme jouissif et du doudouisme, afin que sa danse *bèlè* et son corps soient une déclaration d'existence culturelle et civilisationnelle, lègue-t-elle un ancrage anthropologique et philosophique à Lénablou. Traduisant alors les cataclysmes historiques et géologiques instillés dans les hanches de Bergilde, de même que « l'inquiétante sonnerie surgie des reins chaotiques des danseuses » (S. Césaire, 1945 : 272), Lénablou bouscule une conscience esthétique universalisante et codifiée de la danse académique à partir de ce qu'elle appelle « l'habilis guadeloupéen dans l'art de l'adaptation » (Lénablou, 2016 : 51).

Avant que Lénablou n'élabore sa Techni'ka, le *Gwo ka* n'est pas conceptualisé pour les besoins d'une méthode d'enseignement et d'exploration chorégraphique dans le contexte de la danse contemporaine à l'échelle globale²⁹. Par son engagement chorégraphique et philosophique elle déminorise la musique *gwo ka* et ses danses, d'une part en les conceptualisant d'un point de vue spirituel, psychologique et identitaire, d'autre part en proposant une autre relationnalité culturelle du monde à partir d'un

29. En 2014 l'UNESCO a inscrit le *Gwo ka* sur sa liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Si cette dynamique s'inscrit pour certains (Ericksen, 2001 ; Alivizatou, 2012) dans la dimension paradoxale de l'UNESCO à tenter d'équilibrer relativisme culturel et éthique globale, ou encore à conceptualiser de façon problématique sa vision universaliste de la culture, le respect des droits humains, et la diversité et la sauvegarde des cultures, en revanche l'approche artistique de Lénablou ne s'attache pas à la protection prééminente d'une culture orale guadeloupéenne en danger. Elle s'inscrit davantage dans la participation d'une esthétique autrefois déniée à la diversité chorégraphique et culturelle du monde.

autre champ mental et chorégraphique issu d'une communauté du Sud. Par ailleurs, elle enrichit la danse contemporaine à l'échelle internationale par le biais d'une technique, d'une philosophie et d'une concentration d'énergies où la beauté surgit de la puissance magique du *bigidi*, de son potentiel en tant que « miracle humain du désordre et de l'adaptation à l'imprévisibilité, et de la capacité des danseurs à performer les obstacles ». Le *bigidi* prend appui également sur « la *drive* (la dérive) du temps, sur le rapport saccadé au temps qui n'est pas basé sur le linéaire, sur le silence et le chaos corporels, ainsi que sur une capacité de résilience ». Le *bigidi* est donc « un geste polysémique »³⁰.

L'*Adaptation*, précise-t-elle, naît du *Déséquilibre* qu'elle va transformer en « *Force* : celle de s'accorder en toutes circonstances, d'inventer à partir du rien » (Lénablou, 2005 : 17). Comme le revendique Suzanne Césaire, Lénablou canalise d'autre part la puissance « de l'étrange, du merveilleux et du fantastique que méprisent les gens d'un certain goût » et saisit le potentiel de la danse *gwo ka*, dite « *danse a vyé-nèg* », c'est-à-dire danse de nègre sorcier, de vagabond, pour exprimer l'agentivité subalterne d'une communauté née dans la folie et la violence carcérale du système esclavagiste. Par conséquent, en démembrant l'armature d'une pensée esclavagiste, elle édifie le *bigidi* et le corps-*ka* en ce que j'appelle la matrice d'une nouvelle homothétie du corps dans la danse contemporaine. Pour Lénablou, le *bigidi* est une « clé de survie collective pour l'humanité si le désordre devenait l'ordre naturel du Monde » (Lénablou, 2016 : 55).

Bien que l'œuvre de Duval Carrié diffuse une perspective composite, afro-surréaliste, qui semble puiser dans la diversité des cultures du monde et des diasporas, c'est la géographie de la Caraïbe, les genèses historiques de cette région, et plus particulièrement celle d'Haïti, ses révolutions, les catastrophes climatiques qui ont secoué l'île, de même que les phénomènes de migration de la diaspora haïtienne aux États-Unis, qui déterminent

30. Vidéo-conversation avec Lénablou dans mes cours « *Gender, Bodies, Land, and Diasporas in Literature and Visual Arts: The Caribbean and the Indian Ocean* » (15 novembre 2016) et « *Francophone Thought* » (19 avril 2019), University of Iowa.

la charpente esthétique de son œuvre. Duval Carrié déconstruit le regard exotique fabriqué sur la Caraïbe, sa géographie et ses populations, par les peintres et poètes européens. Il cannibalise ce regard béat pour extraire une œuvre sculpturale et picturale dissociée des schémas de pensée et d'esthétique occidentaux. Ainsi, océan, bateaux, radeaux de fortune transportant des *bot pipol* (boat people) haïtiens, hommes et femmes-plantes, images téléchargées de maquettes de bactéries, univers mystique des loas du panthéon du vodou haïtien, métamorphoses d'animal en humain et d'humain en animal, garde-côtes étasuniens et déchets recyclables constituent un éventail d'éléments qui définissent la grammaire esthétique et le champ mental de Duval Carrié. Cette grammaire s'attache aussi à repenser, en contexte caribéen, l'anthropocène caractérisé par un impact et une emprise déstabilisateurs des systèmes bio- et géo-chimiques de la région, de même que de l'espèce humaine. Ainsi, en repensant l'impérialisme écologique dans la Caraïbe et l'écocide qui en a résulté en tant que l'un des moments charnières de l'anthropocène, Duval Carrié réélabore sans cesse ses dispositifs artistiques autour des paradigmes du corps, de la plante, de la chair humaine, de l'eau, ou du bateau négrier.

Il les inscrit en apparence dans la veine esthétique du réalisme merveilleux, tout en dépassant le cadre de ce réalisme merveilleux pour inventer de nouveaux imaginaires esthétiques afin de voir, penser, représenter le réel de notre monde contemporain qui découle de ces moments et traumatismes historiques. Son esthétique bouscule ainsi la vision contemporaine et monolithique de l'anthropocène et replace la traite transatlantique, la colonisation et la plantation comme les sources mêmes de tout discours sur l'anthropocène. Sa perception philosophique et sa représentation artistique du vodou en tant que relecture spirituelle du cosmos et du monde, brassage de différentes cultures religieuses du Nouveau Monde et d'Afrique, alimente aussi sa représentation expérimentale et extrapolable du fantastique du panthéon du vodou. Ainsi, il s'inscrit parfaitement dans la liberté, la bravoure et le décentrement esthétiques que propose Suzanne Césaire aux artistes, à savoir, refuser « les chemins étroits et trop connus où la beauté traditionnelle est offerte dans sa clarté et son évidence à l'admiration

des foules». Cet art nouveau qu'elle revendique a la particularité d'ouvrir aux artistes «des possibilités insoupçonnées» qui les mènent à «s'abandonner à toutes les forces obscures et inconscientes de [leur] être, et dans une vertigineuse descente aux enfers» (S. Césaire, 1941b : 60). Par la mise en contact entre humains et nature, l'artiste retrouve la «spontanéité et le naturel», et il exerce ce qu'elle appelle une communion entre le «hasard dompté et reconnu et le mystère ami et secourable» (*ibid.*).

Je vois ainsi comment les postulats préliminaires de Suzanne Césaire pour l'émergence d'une esthétique que j'appelle esthétique bambou et cannibale résonnent avec les bouillonnements esthétiques de Duval Carrié qui agglutine, fusionne, jumelle et harmonise têtes et corps d'humains et d'animaux, plantes et bactéries pour s'interroger sur la manière dont l'être humain et son enveloppe corporelle sont devenus le théâtre de ses propres écocides. Plus récemment (Exposition, *Décolonisons le raffinement*, 2018), ses œuvres et expositions se sont inscrites dans ce qu'il appelle «l'esthétique du raffinement». C'est à partir du sucre en tant que denrée fabriquée dans la Caraïbe et qui est exportée après avoir subi un processus de raffinement que Duval Carrié met en symbiose corps souffrant, corps-machine producteur, traite transatlantique, océan, commerce triangulaire, prospérité économique de l'Europe, mais aussi mentalité esthétique et philosophique du raffinement qui émerge et prévaut au XVIII^e siècle. Décoloniser le raffinement pour Duval Carrié, c'est selon les termes de Suzanne Césaire articuler un art qui annule le «grand jeu de cache-cache de l'homme», qui impose une descente en soi-même pour décrypter la dimension émancipatrice du «mystérieux message» de l'œuvre artistique. La pensée de la décolonisation du raffinement de Duval Carrié joint ainsi ce que j'appelle la pensée de la géographie et la géographie de la pensée de Suzanne Césaire, où «“les charmes” de la vie créole», la beauté «du bleu, des ors, du rose [...] des alizés, des perroquets» (1942a : 48, 50) se dissolvent pour être cannibalisés par «l'aura maléfique» du morne, «sa dure promesse», sa «dynamite» (*ibid.* : 50).

Suzanne Césaire inscrit le corps féminin dans l'histoire de la traite transatlantique et dans le développement d'une agentivité

et d'une manière d'existence post-plantationnaires. C'est donc dans ses positionnements théoriques que je lis l'enchevêtrement des micro- et macro-errances qui caractérisent l'impulsion auto-ethnographique de l'œuvre cinématographique et romanesque de Fabienne Kanor. Il y a un constant processus de maturation identitaire qui consiste pour Kanor à mettre en parallèle des dynamiques de déplacements forcés, de conditions nomadiques et diasporiques, de citoyennetés fixes et flottantes à sa propre condition où elle « aurait aimé que [ses] pieds soient encore sur ce sol-là, et qu'[elle] n'ait plus à recoller les morceaux sans cesse » (Kanor, 2013 : 224). Kanor précise, dans une entrevue qu'elle m'accorde, qu'elle a « la nostalgie de certains lieux qu'[elle] n'a pas forcément connus », qu'elle est « encore dans une salle d'attente culturelle » et qu'elle « attend que la porte s'ouvre » (*ibid.* : 225). « Ce n'est pas une posture, c'est quelque chose qui me freine mais qui est aussi ma boussole », précise-t-elle (*ibid.*).

Dans son documentaire *Des pieds, mon pied* qui renferme selon moi la matrice philosophique et esthétique de ses romans et films, elle donne aux pieds et en l'occurrence aux déplacements une dimension fondamentale en ce sens qu'elle leur confie la responsabilité de la narration qui suit et va à la rencontre de paroles et de parcours de migrants. Elle remarque qu'avec ce documentaire, pour la première fois de sa vie elle a pu passer de l'Europe à l'Afrique de l'Ouest et s'est mise « dans la peau de migrants d'aujourd'hui pour regarder l'histoire africaine dans son mouvement et non comme une force qui aurait été interrompue du fait de l'esclavage » (Kanor, 2013 : 237). Mais c'est aussi à travers ses pieds qu'elle démêle sa propre histoire et s'interroge sur la dislocation de son corps, la condition boiteuse et fantomatique de ses pieds, malgré leur solide enracinement dans une citoyenneté. Dans le processus de la création artistique de Kanor, par une translation pseudo-physiologique, les pieds en quête d'ancrage deviennent les boussoles des mains qui transcrivent ses besoins constants d'interrogation, de réconciliation ou de dissémination avec les traits d'union qui rentrent dans la composition de son identité. Ces traits d'union matérialisés tant du point de vue scriptural (franco-martiniquaise, antillo-française, française d'origine martiniquaise,

afro-française) que psychologique la placent en position de tangage. C'est à ce titre qu'elle souligne que sa quête ne relève pas d'une « construction intellectuelle et artificielle » (*ibid.* : 236), qu'elle n'est point une posture mais à la fois frein et boussole. Ainsi son tangage identitaire trouve sa trace dans un corps-pied, corps-plante, corps-errance où la boussole écrivante, performante et cinématographique de Kanor est gouvernée non par une contenance politiquement et intellectuellement ambivalente mais par une agentivité politique³¹ qui se nourrit de la condition subalterne pour faire face à l'ambivalence qui est consubstantielle aux dynamiques coloniales, décoloniales et postcoloniales. C'est pourquoi elle écrit dans son roman *Humus* qu'elle songe avec effroi aux couturières de la douleur, c'est-à-dire à celles qui, comme elle, s'attellent à narrer les traumatismes historiques. « Par où passerait le fil, jusqu'où s'ouvrirait le chas, la course des doigts à la peine, la danse du ventre de l'aiguille. L'ourlet. L'histoire à assembler pièce par pièce, à passer-composer » (2006 : 243).

Cette référence « aux couturières de la douleur » me donne justement l'occasion de développer un autre angle d'analyse qui se greffe sur cette vision féministe de Kanor. Marcel Bourgade explique³² qu'en septembre 1994 sa mère Monique William a cousu, avec du tissu de coton, le drapeau nationaliste martiniquais aux couleurs noir, vert et rouge. Ce drapeau a été déployé depuis 1994 lors de diverses manifestations politiques, écologiques, lors des funérailles de Marcel Manville et de Guy Cabort Masson, puis le 20 avril 2008 lors des funérailles nationales d'Aimé Césaire. Il précise :

« Suzanne Césaire est donc la cousine germaine de celle qui a fabriqué de ses mains ce grand drapeau aux couleurs nationales

31. Je m'inscris ici dans le même axe de réflexion que Rajagopalan Radhakrishnan qui soutient que les communautés et cultures ayant subi divers phénomènes historiques en raison de systèmes de domination, d'esclavage et de colonialisme ont le besoin et l'autorité éthicopolitique d'exister pleinement à travers toutes ces histoires. L'ambivalence historique qui les caractérise leur donne une double directionnalité – un ici et un là-bas – et cette ambivalence doit être gérée par une « *agential politicization* », une agentivité politique (Radhakrishnan, 1996 : XXIV).

32. [<https://www.montraykreyol.org/article/petite-histoire-dun-drapeau-martiniquais-deploye-lors-des-funerailles-du-plus-grand-des>]

martiniquaises, forte des expériences de couturières qu'elle détient de sa mère Armande, de sa tante Yvonne et de sa marraine Flore [mère de Suzanne Césaire] auprès desquelles elle a vécu en famille de longues années» (2008).

Ces réflexions prennent certes une dimension particulière dans la mesure où Bourgade, auteur de *L'Éthiopie Martinique*, place sa mère au carrefour d'un geste symbolique où drapeau, Martinique, anticolonialisme, écopolitique, matrice-Éthiopie, écosystème féminin de la couture ainsi que Suzanne Césaire s'entrecroisent et s'harmonisent. De plus, comme on l'a vu dans les chapitres précédents et comme j'ai pu le constater lors de mes entrevues avec elle, en tant qu'ardente défenseuse de la sortie de Suzanne Césaire du cadre de l'énigme et du secret, Monique William tisse symboliquement la trame de son récit national et familial dont les caractéristiques sont celles d'une fertile mangrove féminine. Cet écosystème féminin de la couture a sans doute irrigué la perspective de Bourgade en ce qui concerne la place qu'il accorde à Suzanne Césaire dans son livre, et que j'analyse dans le premier chapitre. Investie de son histoire personnelle avec Suzanne Césaire, par la fabrication de ce drapeau, Monique William lui octroie symboliquement la place qu'elle voudrait que Suzanne occupe dans tout discours anticolonialiste en Martinique.

Suzanne Césaire prend comme témoins de « l'inquiétude ancestrale » et de « la colonisation houleuse » trois figures féminines construites comme des anarchives et issues de l'univers du conte antillais, du métissage antillais et de la danse-résistance. Elle fait alors appel à « l'herbe qui pousse sur la tombe et qui est la vivante chevelure de la morte, qui proteste contre la mort » (S. Césaire, 1942b : 46), aux « femmes aux quatre races et aux douzaines de sang », ainsi qu'à Bergilde, pour signifier que ces femmes ne sont pas la quintessence d'une supposée déraison des contes antillais, d'une perception exotique de l'énigme du métissage antillais et du corps dans les danses antillaises. Elles personnifient au contraire la transcendance et la permutation de la beauté, de la laideur et de la condition subalterne, à partir desquelles un nouveau champ mental « redonnera aux

objets et aux êtres leur authenticité» (lettre de Suzanne Césaire à Gauguier). C'est précisément dans cette dynamique que se situe Kanor.

Dans mon entrevue avec Kanor qui est précitée, elle se questionne sur son identité et sur la base philosophique de son esthétique. C'est alors le profil socio-anthropologique de la pacotilleuse caribéenne qui lui fournit les assises appropriées pour écrire, raconter, performer et filmer, parce que la pacotilleuse lui permet de s'inscrire dans ce processus de transcendance du laid, du beau et du subalterne qu'elle retravaille sans cesse. Elle déclare :

« Je me sens du côté de la pacotilleuse. Un être comme moi fait de bric et de broc, de bouts de culture, en recherche permanente de mon histoire. [...] Je ne sais pas où j'habite, je sais ce qui m'habite. Je suis la pacotilleuse avec mes babioles [...]. Moi, j'ai les reins, les pieds, le fichu, le peu de sous, la gouaille, l'incapacité de tout vendre d'un coup, l'obligation de porter et de me déplacer sans cesse, la précarité, la versatilité de la pacotilleuse. Celle que l'on trouve à l'angle des rues, qu'on interpelle à coup de "psiiiiiii", qu'on ne salue pas toujours. Celle qui a cependant toujours un petit quelque chose à écouler, une minuscule histoire à raconter. Ça peut être : "Bonjour chérie j'ai du parfum pour toi !", ou "savon anti-taches !" L'acte d'écrire est très proche de cela. Il est simplicité. Il est détail. Il est éparpillement » (Kanor, 2013 : 234-235).

La lianedialectique de Suzanne Césaire et la *tidialectics* de Kamau Brathwaite

Parvenue à la toute fin de cet ouvrage, je mesure l'enjeu qu'il y a à trouver un autre concept qui englobe la pensée de Suzanne Césaire, bien que j'aie proposé le terme écopoétique caribéenne et tenté celui de *Tropiques-poétique* (2017). J'ai l'intuition qu'il me faut proposer un terme encore plus explicite et lucide pour exprimer sa conscience de la terre, du morne, du corps-plante et de l'océan, et son appel à la transcendance des « sordides antinomies »

raciales et civilisationnelles qui affectent notre présence au monde. Ce concept doit aussi tenir compte du fait qu'en attribuant une agentivité aux biotopes physiques et métaphysiques du morne, de l'océan, des plantes, des ravines et des fonds, elle édifie le paysage tropical en témoin et victime d'une histoire douloureuse, mais aussi en ancêtre d'un peuple marqué par un malaise civilisationnel et qui se doit de saisir des forces créatrices et des possibilités insoupçonnées pour affronter l'angoisse ancestrale, et créer ce qu'elle appelle dans sa lettre à Gaucière « la venue d'un mythe nouveau ». Ce concept devrait enfin à la fois englober ma notion de géographie de la pensée et sa pensée de la géographie³³, et l'élaboration d'une grille méthodologique par laquelle faire dialoguer Suzanne Césaire avec les courants de pensée contemporains qui émergent continuellement dans la Caraïbe.

En outre, la singularité et l'originalité de l'axe de réflexion de Suzanne Césaire doit nous interpeller dans la mesure où elle a systématiquement établi un dialogue fructueux avec ses contemporains dans six de ses sept essais : Frobenius dans « Leo Frobenius et le problème des civilisations » et « Malaise d'une civilisation », Alain dans « Alain et l'esthétique », Breton dans « André Breton poète », Nau dans « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau », et Aimé Césaire et Breton dans « 1943 : Le Surréalisme et nous ». Le besoin de dialogue avec l'autre, même s'il s'agit d'une critique

33. Chez Suzanne Césaire la matérialité physique et métaphysique du paysage est transposée en archive historique ; il devient méthode et non métaphore. Je ne suis pas encore convaincue qu'il faille considérer sa philosophie du paysage au même titre que les récentes législations qui octroient depuis 2017 une personnalité juridique aux fleuves Gange et Yamuna en Inde, au fleuve Whanganui et au mont Taranaki en Nouvelle-Zélande, ainsi qu'au fleuve Yarra dans l'État de Victoria en Australie, les considérant désormais comme des entités uniques et vivantes ayant le statut de personnes morales. Par exemple, dans le cas de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie ces reconnaissances légales donnent une agentivité écopolitique fondamentale aux peuples autochtones, dans la mesure où les liens sacrés immanents qu'ils ont toujours entretenus avec ces lieux sont dorénavant reconnus. En tant que dépositaires officiels, ils ont désormais, à partir de leur cosmologie de ces lieux, l'autorité de protéger leurs écosystèmes contre leur surexploitation. En revanche l'inscription des Blue and John Crow Mountains en Jamaïque et du Morne à l'île Maurice sur la liste du patrimoine immatériel de l'UNESCO m'interpelle autrement lorsqu'on met cette initiative en dialogue avec la philosophie de la géographie de Suzanne Césaire (Curtius, 2017).

virulente comme celle de l'esthétique doudouiste de Nau, lui est nécessaire pour articuler la révolution mentale et esthétique qui sous-tend sa pensée. C'est donc la liane de la végétation tropicale antillaise qui géographie le mieux l'essence, le sens et la rhétorique de sa pensée en constant dialogue avec ses contemporains, et que j'appelle désormais une lianedialectique. Rappelons-nous ces lianes qu'elle évoque dans « Le grand camouflage » : « Ici les lianes balancées de vertige prennent pour charmer les précipices des allures aériennes, elles s'accrochent de leurs mains tremblantes à l'insaisissable trépidation cosmique qui monte tout le long des nuits habitées de tambours » (1945 : 272).

Dans *Martinique charmeuse de serpents*, Breton et Masson voyaient ces lianes comme des « échelles pour le rêve » et des « arcs tendus pour les flèches de [leurs] pensées » (1948 : 29). Pour Suzanne Césaire, au contraire, ces lianes font dialectique car elles se nourrissent du vécu social et culturel des communautés paysannes et chevauchent les précipices et les hauteurs d'une pensée en germination par laquelle écrivains et artistes se feront « bambou » comme elle le préconise dans « Misère d'une poésie ». Je reprends donc à mon compte cette pensée de la liane d'où jaillissent et s'enchevêtrent énergies géo-physiques, créatrices, mentales, corporelles et socio-culturelles pour articuler une grille méthodologique dans laquelle je mets Suzanne Césaire en conversation et en symbiose avec des penseurs contemporains. Cette grille me permet non seulement de la planter comme précurseure d'une pensée critique caribéenne en constante reformulation et évolution, mais aussi comme participante active à une modernité théorique caribéenne.

En ce qui a trait à l'inscription de la pensée de Suzanne Césaire dans une pensée caribéenne contemporaine, c'est la *tidalectics* de Kamau Brathwaite qui rentre le mieux en dialogue avec sa philosophie du paysage. On s'interrogera sans doute sur la raison pour laquelle je ne la mets pas en dialogue avec la pensée d'Édouard Glissant. Chez Brathwaite, il y a une réflexion poétique où le corps féminin caribéen souffrant a la valeur d'une archive vivante, ce que fait justement Suzanne Césaire avec ses figures féminines, notamment Bergilde. Dans la dernière phrase capitale du « Grand

camouflage», elle nous pose ainsi un défi majeur : « Si mes Antilles sont si belles, c'est qu'alors le grand jeu de cache-cache a réussi, c'est qu'il fait certes trop beau, ce jour-là, pour y voir » (1945 : 273). Ce défi consiste à s'interroger sur la corrélation entre la beauté et la laideur d'un paysage caribéen ; paradigme laideur-beauté qu'elle pense également en considérant, en 1945, les effets nuisibles des gaz toxiques polluant l'environnement. Lorsqu'elle écrit : « On sort les désinfectants, ou l'ozone, qu'importe, tu ne verras rien. Rien que la mer et la forme confuse des terres » (1945 : 268), elle préface les catastrophes écologiques actuelles en Guadeloupe et en Martinique, et leurs tristes conséquences sociales, économiques et sanitaires.

Qu'est-ce qu'une intolérable beauté géographique caribéenne ? Comment neutraliser les effets dévastateurs de ce jeu de cache-cache entre beauté et laideur, auquel elle fait référence ? Comment créer une autre conscience du paysage pour ceux qui béatement consomment et reproduisent artistiquement cette beauté ? Est-ce qu'un paysage caribéen, témoin des violences de l'histoire et porteur immatériel des stigmates de cette histoire, peut être laid ?

Dans un recueil rassemblant des poèmes, des réflexions et des entrevues que Kamau Brathwaite a accordées à Nathaniel Mackey, Brathwaite part du même postulat que Suzanne Césaire, celui de la beauté intolérable de la Caraïbe, et conclut que la perception philosophique de cette beauté s'articule selon une anthropologie et une psychologie caribéennes que l'on ne peut saisir selon une dialectique hégélienne, mais plutôt grâce à ce qu'il appelle une *tidalectics*.

« *What is Caribbean/the Caribbean?*

What is this-this archipelago, these beautiful islands –yes– which are contrasted in their beauty with extreme poverty and a sense –a memory– of catastrophe What is the origin of this... this paradoxical and pluraradial situation³⁴? » (Brathwaite, 1999 : 29).

34. Ce passage est en italique dans l'original.

[Qu'est-ce qui est caribéen/qu'est-ce que la Caraïbe ? Qu'est-ce que ce-cet archipel, ces îles magnifiques – oui – dont la beauté contraste avec une extrême pauvreté et un sens – une mémoire – de la catastrophe. Quelle est l'origine de cette... cette situation paradoxale et multidirectionnelle ?]

Dans un contexte entièrement océanique et sablonneux, il est saisi par une vision où il observe d'une falaise surplombant l'océan Atlantique un rituel matinal performé par une vieille Jamaïcaine et durant lequel elle balaye inlassablement sa cour recouverte de sable. Cette femme est le chef d'une famille âprement frappée par la pauvreté, insiste Brathwaite, et il avertit les lecteurs qu'il est impératif de se défaire de toute perception touristique paradisiaque de cette cour, de cette femme, de son rituel dont il tente de décrypter le sens, et de ce paysage caribéen à partir duquel il l'observe.

«And then one morning, I see her body silhouetting against the sparkling light that hits the Caribbean at that early dawn and it seems as if her feet, which all along I thought were walking on the sand... were really... walking on the water... and she was travelling across that middlepassage, constantly coming from where she had come from –in her case Africa– to this spot in North Coast Jamaica where she now lives...» (ibid. : 32-33).

[Puis un matin, je vois la silhouette de son corps se dessinant dans la lumière étincelante qui frappe la Caraïbe à l'aube et il semble que ses pieds, que j'imaginai durant tout ce temps foulant le sable..., se déplaçaient en réalité... sur l'eau... et elle voyageait sur le passage du milieu, incessamment venant du lieu d'où elle était venue – dans son cas, l'Afrique – vers ce coin de la côte nord de la Jamaïque où elle vit maintenant...]

Cette vision du corps tout entier de cette femme humble porté par les marées chaotiques de la traite transatlantique et se déplaçant à l'aube sur les eaux de l'Atlantique est hautement symbolique, car reliée au rituel du balayage de sa cour sablonneuse, c'est elle qui dévoile à Brathwaite les paradigmes à partir desquels il construit

cette conscience esthétique et cette philosophie océanique³⁵ qu'il appelle une *tidalectics*.

« *What is the origin of the Caribbean? How do we come from? Where do we come from? And why are we as we are? Why are we so leaderless, so fragmented, so perpetually caught up with the notion of hope and still at the same time Sisyphean?*

*Why is our psychology not dialectical –successfully dialectical– in the way that Western philosophy has assumed people's lives should be, but **tidalectic**³⁶, like our grandmother's –our nanna's– action, like the movement of the ocean she's walking on, coming from one continent/continuum, touching another, and then receding (“reading”) from the island(s) into the perhaps creative chaos of the(ir) future... » (ibid.: 34).*

[Quelle est l'origine de la Caraïbe ? Comment en venons-nous ? D'où venons-nous ? Et pourquoi sommes-nous comme nous sommes ? Pourquoi sommes-nous si éparpillés, si fragmentés, si perpétuellement enlisés dans la notion d'espoir et tout à la fois sisyphéens ? Pourquoi notre psychologie n'est-elle pas dialectique – une dialectique réussie – comme la philosophie occidentale a supposé que la vie des gens devrait être, mais plutôt *tidalectic*, comme l'action de notre grand-mère, de nos nannas, comme les vagues de l'océan sur lequel elle marche, roulant d'un continent/un continuum, en touchant un autre, et puis se rétractant (“lisant”) loin des îles pour former un éventuel chaos créateur du/de leur destin...]

La matriarche de Brathwaite ne se noie pas, mais se déplace à sa guise, au contraire des captifs de la traite, entre l'Afrique et la Caraïbe. Figure christique féminine, Mami Wata, Yemaya, Manman Dlo, ou *La Sirènn*, Brathwaite la dote d'un pouvoir historique et magico-réaliste.

Le corps de la Bergilde de Suzanne Césaire épouse ces courants qui séparent et unifient les îles entre elles. « Répondant

35. Ceci rentre en dialogue avec une autre réflexion de Brathwaite selon laquelle « l'unité de la Caraïbe est sous-marine » (1974: 64).

36. En caractère gras dans l'original.

au désir de la terre et de la danse», ébranlé par la «colonisation houleuse», «baigné des effluves marins» et secoué «par le vent énorme venu du continent» ce corps souffrant entre en symbiose avec celui de la Jamaïcaine de Brathwaite balayant sa cour sablonneuse et marchant sur les eaux du Passage du milieu, refaisant continuellement le trajet entre le continent africain et la Jamaïque. Reprenant l'axe de réflexion de Diana Taylor déjà évoqué dans l'introduction et dans le quatrième chapitre, j'associe ces deux performances féminines³⁷ à la notion de répertoire qui chez Taylor est plus appropriée que celle d'archives pour nommer les performances occultées, discréditées, voire censurées, mais imprégnées d'agentivité culturelle, politique et mémorielle. Le répertoire dévoile alors une mémoire incarnée dans des pratiques corporelles où gestes, oralité, mouvement, danse et chant, *a priori* tous considérés comme savoirs éphémères, dynamisent au contraire l'imaginaire et sont dotés d'une multiplicité de sens.

Le concept de «*corpomemorial tracing*» de Gladys Francis, qui dialogue de façon significative avec le tissage conceptuel de Taylor, est tout aussi pertinent pour repenser les performances de la Bergilde de Suzanne Césaire et de la matriarche jamaïcaine de Brathwaite. Pour Francis, tracer, dépister et reconstituer la mémoire du corps est un processus et une esthétique par lesquels les artistes caribéens nous incitent activement à participer à des conversations douloureuses sur des chapitres répugnants de notre histoire commune. Ce processus convoque une phénoménologie de la hideur, déclenche une ethnographie des sens et articule une

37. De nombreuses performances qui jalonnent les littératures caribéennes et francophones méritent d'être repensées en tant que répertoire mémoriel transocéanique. Je pense par exemple au recueil de poème *Zong* de Marlene NourbeSe Philip qui par le choix d'une écriture poétique démembrée invite les lecteurs à performer le récit véridique du meurtre par noyade de captifs. En effet en 1781, pour des raisons mercantiles, le capitaine du bateau négrier *Zong* a fait jeter à la mer de nombreux captifs malades mais vivants. Je pense aussi à la complémentarité significative entre l'arrière-grand-mère guinéenne de Lorna Goodison dans son poème «*Guinea Woman*», Lorna Goodison elle-même récitant ce poème au début de chacune de ses conférences, tel un rituel en hommage à cette arrière-grand-mère, et la Reine Pokou de Véronique Tadjou traversant toutes les eaux de l'Atlantique (Curtius, 2020).

politique émancipatrice parce que le corps est construit comme une littérature-terroir (Francis, 2017: XIV, 14, 85, 111, 128).

En tant que répertoire mémoriel constitué de pratiques corporelles féminines océaniques, leurs performances chorégraphient l'océan en lui conférant une multiplicité de sens et en le sauvegardant dans un tout autre champ mental archival. Leurs chorégraphies fabriquent un Outreatlantique. Il ne s'agit pas ici de comprendre « outre » dans le sens d'une situation géographique par-delà l'Europe ou l'Amérique, ou dans le sens technique et géopolitique d'outre-mer dans le rapport de postcontact entre la France-métropole et ses postcolonies de l'Atlantique, de l'océan Indien et du Pacifique. Je m'inscris plutôt dans l'ordre de réflexion du peintre, graveur et sculpteur du noir et de la lumière, Pierre Soulages, qui propose le concept d'*Outrenoir* par lequel il magnifie la coexistence entre la couleur noire et la lumière, décrypte l'infinie diversité des usages de la couleur noire et la manière dont « l'action de la lumière fait échapper la monochromie du noir unique. L'*Outrenoir* désigne pour Soulages un nouveau champ mental » (Musée Soulages, Rodez, France).

Le potentiel analytique de la *tidalectics* de Brathwaite et celui de ce que j'appelle la lianedialectique de Suzanne Césaire sont d'une richesse essentielle pour la théorie critique caribéenne³⁸. Mis en dialogue, leur conception d'un Outreatlantique fait coexister continuellement les flux et reflux cycliques et mémoriels qui soudent et fragmentent le continent africain et l'archipel caribéen, de même que les corps-nation, corps-îles et corps-continent dans leur matérialité et leur immatérialité. À cet effet, je note la pertinence de la proposition de Ranjana Khanna selon laquelle le surréalisme de Suzanne Césaire est un internationalisme et un anticolonialisme maritimes par lesquels elle met en œuvre une « désubjectification » dont la particularité est de résister à la logique d'un républicanisme français ancré dans l'appartenance à un territoire (2014: 189).

38. Elizabeth DeLoughrey est l'une des premières critiques littéraires à avoir analysé le potentiel de la *tidalectics* pour la théorie critique caribéenne (1998).

Cet Outreatlantique³⁹ ouvre un autre champ mental sur le sens et les méta-sens de l'Atlantique dans ce que ce lieu englobe en tant qu'espace historique tragique. Portés par ce nouveau champ mental de l'Outreatlantique, la *tidalectics* de Brathwaite et la lianedialectique de Suzanne Césaire font alors émerger une conscience esthétique et philosophique d'où émanent des textes-corps-performances qui chorégraphient les imaginaires, les ambiguïtés, les tensions et les stigmates de l'histoire. La vision de Brathwaite fait du corps de la matriarche jamaïcaine un corps-océanique liane qui rejoint symboliquement deux rives, l'une africaine, l'autre caribéenne, à partir des mouvements cycliques de marée, tout en protégeant sa cour et sa maison de la violence historique contenue dans la mer et le sable de l'Atlantique. Ainsi, loin d'être de simples métaphores, ces textes-corps-performances sont une méthode cathartique.

Reprenant la réflexion de Lia Brozgal que j'ai déjà évoquée dans le chapitre précédent et sa récupération de l'adjectif derridien « anarchivique » pour en faire un nom « anarchive », qui désigne, selon elle, le processus par lequel un ensemble de textes contournent la rigidité, l'immutabilité et le confinement de l'archive, et bouscule le principe de la supériorité de l'archive officielle, je considère alors Suzanne Césaire et Brathwaite comme des *anarchontes*. À ce titre, ils créent d'autres types d'*arkheïon* et je lis leurs textes comme des *arkheïon*-performances qui abritent et dynamisent un chaos créateur et transforment le subalterne et le marginal féminin en agentivité. Je lis par ailleurs les corps en performance dans leurs textes comme des *an-archives* qui bousculent la documentation mécanique et masculine (médecins et capitaines de bateaux négriers) de la traite transatlantique et qui produisent une vision féminine de cette histoire ; une dimension constructive et positive est ainsi conférée à la notion d'anarchie. Leurs textes-corps-performances recréent l'archive camouflée, par le biais de

39. Une plus large réflexion sur cet Outreatlantique inclura le cadre épistémologique qu'offre Gilroy avec le « *Black Atlantic* ». Si le bateau négrier est le chronotope fondamental pour Gilroy, chez Brathwaite et Césaire c'est le corps souffrant féminin marginalisé qui constitue la matrice temporelle et spatiale primordiale.



Fig. 17 : Suzanne Césaire avec Michel Leiris, Louise Leiris et Daniel-Henry Kahnweiler. © Gilles Roussi

la fiction et de l'imaginaire, afin d'assainir la connaissance des complexités historiques et de démêler les nœuds mémoriels. En tant qu'*an-archives*, ces corps-performances ont la particularité de créer de l'anarchie qui est en fait, selon Brathwaite, un « *creative chaos of the future by our grandmother's action* », autrement dit le chaos émancipateur généré par les performances de nos grand-mères, ici Bergilde et la vieille Jamaïcaine.

La lianedialectique de Suzanne Césaire est profondément contemporaine dans la mesure où elle nous invite à façonner et engendrer des littératures, des arts et des grilles théoriques émancipateurs en tressant le genre, la mémoire, le trauma, la nature, le colonial et le postcolonial. Par ailleurs cette lianedialectique, en faisant dialoguer cyclones, volcans, tremblements de terre, ouragans et orages, ainsi qu'exploitation et agentivité de la paysannerie caribéenne, met en place les postulats d'une alter-écocritique insulaire, capable d'enrichir le champ des géo-humanités.

Mettre sa lianedialectique sur un pied d'égalité avec d'autres grilles conceptuelles et analytiques qui ont sensiblement marqué la critique caribéenne permet, d'une part, de s'interroger sur l'absence de considération de pensées caribéennes non contemporaines et féminines dans le canon littéraire caribéen, mais aussi sur l'orientation que devrait prendre ce canon. D'autre part, on sait que ce même canon critique caribéen s'est logiquement constitué sur une promesse et un programme de démarginalisation de cultures, de communautés et d'histoires caribéennes nées dans la violence des colonisations. Ces colonisations se sont par ailleurs étalées graduellement dans des géo-politiques postcoloniales et postcontact ambivalentes et flottantes. Par conséquent, le canon critique caribéen et ces axes épistémologiques gagnent à être repensés, élargis et dynamisés par des esthétiques qui ont précisément combattu la marginalisation et l'assimilation, et auxquelles appartient la lianedialectique de Suzanne Césaire.

Lisons, analysons et écoutons la lianedialectique de Suzanne Césaire.

Index

Suzanne Césaire et *Tropiques* ne sont pas indexés en raison de leur fréquente mention dans l'ouvrage

A	B
Absalon, 11, 87, 98, 112, 180, 181, 202, 203, 313, 314, 316, 321	Balisier, 87, 112, 164, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 300, 314, 316
Adrienne Roussy, 109, 110, 111, 113, 115, 116	Bambou, 322, 323, 352, 358
Alain, 2, 4, 8, 11, 15, 26, 282, 299, 302, 339, 345, 346, 357	Barthes, Roland, 28, 29, 30, 95, 96, 119, 124, 125, 132, 138, 145, 146, 147, 155, 156, 158, 241, 247, 262, 263, 319, 328
Alpha, Jenny, 70	Baudelaire, Charles, 57, 164, 182, 189, 190, 193, 196, 198, 199, 325
Anarchiv, 261, 276, 277, 278, 295, 364	Bayiha, Astrid, 89, 90, 264, 291, 292
Anarchontes, 278, 364	Bayle, Lieutenant de Vaisseau, 15, 38, 39, 40, 41, 91, 243, 282, 287, 289, 301, 317, 341
Andrade, Oswaldo de, 198, 312, 323	Bèlè, 82, 90, 151, 265, 269, 307, 325, 329, 330, 334, 335, 343, 349
Annicchiarico, Dominique, 247, 248	Bellemare, Huguette, 30, 31, 56, 79, 80, 81, 82, 89, 90, 92, 261, 265, 274, 276, 277, 278, 279, 283, 285, 325
Archéologie, 3, 13, 17, 18, 45	
Arnaud, Georges, 82	
Arnold, James, 162, 274	
Artémis, 147, 148, 149, 151	
<i>Aurore de la liberté</i> , 7, 15, 49, 60, 61, 64, 65, 90, 117, 148, 150, 176, 236, 259, 264, 266, 312, 325	
Ayida Wèdo, 284, 285, 286	

Benoît, Marie-Claude, 285, 286, 287
 Bergilde, 64, 307, 323, 324, 325, 326, 330, 331, 343, 344, 347, 349, 355, 358, 361, 362, 365
 Berthet, Dominique, 69
Bigidi, 348, 349, 350
 Biguine, 268
 Bissainthe, Toto, 283, 285, 286, 287
 Blachère, Jean-Claude, 199
 Bonheur, Rose, 8, 79, 82, 265
 Bourgade, Marcel, 7, 30, 77, 81, 97, 152, 153, 154, 155, 157, 354, 355
 Brathwaite, Kamau, 91, 312, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365
 Breton, André, 8, 15, 30, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 54, 58, 69, 73, 86, 97, 98, 101, 127, 128, 129, 131, 134, 135, 137, 140, 141, 142, 143, 156, 158, 161, 178, 218, 233, 245, 247, 272, 282, 289, 302, 320, 324, 357
 Brival, Roland, 76, 77
 Brozgal, Lia, 278, 364

 C

133, 159, 175, 198, 210, 217, 218, 221, 229, 279, 280, 281, 282, 285, 287, 293, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 313, 314, 318, 323, 326, 327, 331, 340, 343, 344, 358, 359
 Cannibalisme, 67, 151, 222, 223, 289, 298, 306, 312, 313, 317
 Capécia, Mayotte, 70, 162, 206, 333
 Capgras, Émile, 7, 61, 63, 64, 65
 Cataclysmes, 64, 108, 323, 326
 Certeau, Michel de, 108, 119, 330
 Césaire, Aimé, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 58, 60, 64, 66, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 86, 88, 89, 90, 92, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 155, 157, 162, 163, 166, 167, 168, 183, 188, 197, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 244, 247, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 265, 266, 267, 275, 277, 281, 282, 283, 287, 288, 289, 293, 294, 298, 299, 300, 301, 302, 312, 314, 319, 320, 321, 333, 335, 337, 340, 341, 345, 354, 357

Cabot Masson, Guy, 66, 68, 354
 Cache-cache, 11, 14, 93, 200, 324, 352, 359
 Caliban, 198, 258, 259, 312
 Camouflage, 11, 15, 36, 50, 54, 59, 60, 64, 65, 67, 72, 88, 91, 92, 93, 117, 120, 121, 122, 123, 129,

Césaire, Ina, 7, 12, 30, 31, 36, 37,
38, 39, 42, 74, 79, 81, 88, 101,
123, 148, 149, 150, 159, 161,
162, 164, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 265, 312, 323,
325, 331

Césaire, Jacques, 7, 100

Césaire, Michèle, 97, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 151, 155, 156

Chabine, 136, 137, 187, 188, 194,
196, 200, 213, 219, 221, 222,
223, 224, 324

Chamoiseau, Patrick, 69, 192

Chénieux-Gendron, Jacqueline,
185, 186, 189

Circonfusion, 279, 280, 294, 295

Cixous, Hélène, 106, 279

Clifford, James, 167

Collège des Trois-Îlets, 14, 15, 81

Colonisation houleuse, 326, 355

Colville, Georgiana, 86, 97, 145,
155, 187, 282

Condé, Maryse, 66, 325

Confiant, Raphaël, 69

Corps-performances, 364, 365

Co-scripturalité, 88, 227, 249, 257

Couti, Jacqueline, 8, 9, 98, 129, 191

Crenshaw, Kimberlé, 91, 338

Cuba, 65, 111, 112, 307

Curtius, Anny-Dominique, 75, 112,
113, 157, 297, 310, 321, 357, 362

D

Damas, Léon-Gontran, 76, 88, 105,
118, 229, 289, 313, 335

Danbala Wèdo, 284, 285, 286

Davis, Gregson, 239

Delas, Daniel, 227

DeLoughrey, Elizabeth, 363

Deleuze, Gilles, 122, 124, 139, 320

Depestre, René, 8, 105, 163, 187,
230, 250

Derrida, Jacques, 92, 276, 277, 278

Dogué, Nicole, 89, 90, 264, 291,
292

Douanier Rousseau, 181, 182, 184,
191, 327

Doudouisme, 12, 32, 33, 69, 92,
151, 158, 162, 163, 164, 211,
220, 221, 298, 301, 302, 303,
306, 309, 310, 311, 316, 336,
337, 349

Dufrène, Charlotte, 142

Dupuy, Patricia, 101, 102, 103

Duval Carrié, Édouard, 92, 344,
347, 350, 351, 352

E

Écoféminisme, 258, 331, 332, 335,
336

Écopoétique, 297, 319, 356

Épiphanie camouflée, 18, 120, 125,
134, 155, 156, 157, 252

Étiemble, René, 30, 32, 33, 46, 47,
48, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 58,
60, 86, 87, 158, 159, 161, 162,
164, 200, 201, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 211,
212, 215, 216, 217, 229, 324

Évitement, 18, 22, 71, 76, 87, 95,
103, 104, 105, 116, 119, 143,
257, 321

Évolué, 46, 298, 317, 332, 333,
335, 338, 342
Exotisme, 53, 87, 88, 112, 156,
157, 158, 159, 163, 167, 168,
169, 172, 173, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 181, 184, 185,
200, 202, 203, 205, 209, 216,
298, 310, 315, 319

F

Fanon, Frantz, 24, 105, 206, 332,
333
Federici, Silvia, 258, 259
Felsky, Rita, 222
Femme couchée, 255, 256
Femme-plante, 119, 330
Francis, Gladys, 8, 362
Freire, Paulo, 66
Frobenius, Leo, 15, 26, 80, 139,
229, 273, 274, 287, 357

G

Garvey, Marcus, 23
Gauclère, Yassu, 52, 53, 54, 57, 59,
60, 206, 208, 209, 210, 229,
274, 305, 306, 314, 339, 340,
343, 344, 356, 357
Gauthier, Xavière, 134, 200, 222,
223
Géno- et phéno-performances, 263
Géno-texte, 262, 263
Gilroy, Paul, 364
Glissant, Édouard, 312, 320, 321,
322, 338, 347, 358

Gonzalez, Jean-François, 8, 188,
227, 232, 249, 250, 251, 253,
340
Goodison, Lorna, 362
Gratiant, Georges, 38, 41, 68, 176,
341
Guégan, Yvonne, 83
Guide Bleu, 318, 319, 328
Gwo ka, 348, 349

H

Haïti, 15, 23, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 90, 102, 140, 158, 187,
206, 214, 218, 229, 268, 283,
284, 286, 300, 301, 302, 304,
305, 306, 314, 327, 341, 343,
350
Hearn, Lafcadio, 60, 65, 149, 150,
164, 176, 177, 190, 191, 259,
312, 325
Hebblethwaite, Benjamin, 286
Hécate, 147, 148, 149, 151
Hésiode, 148, 149
Hill Collin, Patricia, 91, 338
Homme-plante, 67, 113, 154, 175,
204, 218, 326, 329, 343, 344
hooks, bell, 30, 90

I

Inquiétude ancestrale, 151, 175,
297, 324, 337, 344, 347, 355
Intolérable beauté, 299, 306, 313,
359

J

Jacques Garvey, Amy, 23
 Jean-Baptiste, Étienne, 329
 Jeanne Duval, 185
 Jennings, Eric, 39
 Joseph-Gabriel, Annette, 343

K

Kanor, Fabienne, 9, 92, 278, 329,
 344, 347, 353
 Khanna, Ranjana, 363
 Kincaid, Jamaica, 306
 Kouyaté, Hassane Kassi, 82, 89,
 261, 281, 291

L

La Jungle, 111, 112, 113, 119
La Revue du monde noir, 22
 Lacrosil, Michèle, 174
 Lafarge, Pierre, 291, 292
 Lagier, Michel, 7, 61
 Laissé grainin, 59, 343
 Lam, Wifredo, 86, 96, 97, 98, 105,
 111, 112, 180, 231
 Leiris, Louise, 365
 Leiris, Michel, 30, 37, 49, 81, 86,
 102, 136, 142, 145, 146, 158,
 161, 169, 231, 301, 365
 Lénablou, 92, 344, 347, 348, 349,
 350
 Léro, Étienne, 313
 Léro, Jane, 78
 Léro, Yva, 266

Lianedialectique, 19, 50, 59, 91,
 210, 281, 295, 297, 304, 309,
 313, 318, 323, 334, 338, 339,
 356, 358, 363, 364, 365, 366
 Littérature doudou, 12, 65, 69, 111,
 163, 245, 301, 309, 311, 322,
 337
 Loichot, Valérie, 8, 150
 Louis, Patrice, 72, 73, 301
 Lucidité totale, 108, 113, 297, 307,
 337, 344

M

Maddox-Wingfield, Camee, 334
 Makward, Christiane, 162, 206,
 210
 Mapou, 326, 330, 343
 Masson, André, 111, 136, 177, 178
 Mathéus, Mariann, 285, 286, 287
 Matisse, Pierre, 127, 128, 131
 Maugée, Aristide, 15, 21, 38, 41,
 68, 69, 163, 170, 176, 345
 Maximin, Daniel, 8, 13, 30, 33, 43,
 50, 66, 67, 82, 84, 86, 88, 89,
 90, 96, 105, 106, 107, 114,
 155, 221, 226, 261, 280, 281,
 293, 318, 337
 Maximin, Martine, 89, 90, 264,
 291, 293
 Mémorial Cap, 255
 Ménil, René, 12, 15, 21, 33, 38, 41,
 66, 68, 70, 89, 97, 98, 105,
 118, 121, 176, 249, 283, 287,
 288, 289, 290, 291, 293, 299,
 303, 321, 339, 345
 Mercier, Astrid, 291, 292

Méta-anarchivie, 90, 276, 277, 278,
279, 280, 294, 295

Méta-modèle, 13, 15

Mies, Maria, 331

Mona, Eugène, 154, 155

Monchoachi, 149, 217, 318

Morisset, Jean, 30, 87, 159, 161,
162, 164, 212, 216, 217

Morne, 62, 110, 111, 184, 186, 195,
255, 256, 318, 319, 320, 322,
325, 326, 328, 334, 336, 341,
343, 352, 356, 357

Morne Larcher, 255, 256

Moudileno Lydie, 8, 108

Mulvey, Laura, 32, 33

N

Nardal, Paulette, 22, 50, 85, 266

Nau, John-Antoine, 15, 287, 299,
302, 308, 309, 310, 313, 315,
318, 357

Négritude, 16, 22, 26, 36, 75, 78,
108, 118, 242, 274, 275, 289,
290, 333, 335, 337

Nichols, Bill, 268

O

Outreatlantique, 363, 364

P

Pacotilleuse, 356

Pacquit, Arlette, 8, 30, 36, 37, 39,
42, 79, 81, 86, 88, 96, 124,
152, 226, 233, 234, 236, 265

Palcy, Euzhan, 30, 38, 79, 86, 96,
106, 120, 126, 190

Pastorales de Longus, 201

Patel, Shenaz, 27

Pépin, Ernest, 30, 87, 159, 161,
164, 212

Performance, 27, 34, 35, 88, 89,
125, 151, 156, 157, 158, 189,
192, 223, 249, 257, 261, 262,
263, 264, 268, 270, 271, 273,
277, 278, 279, 280, 283, 287,
294, 295, 299, 301, 307, 313,
325, 337, 362, 364, 365

Pestre de Almeida, Lilian, 257

Phéno-texte, 262, 263

Photographie, 13, 17, 27, 28, 29,
30, 33, 72, 80, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 105,
107, 108, 113, 114, 116, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 124,
125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148,
152, 153, 155, 156, 157, 158,
197, 250, 251, 252, 255, 256

Pollinisation, 214, 215

Ponton, Georges-Louis, 41, 55

Postcontact, 338, 363, 366

Punctum, 29, 30, 33, 95, 124, 125,
132, 135, 156

Purs-sangs, 336, 337

R

Rabbitt, Kara, 282, 335, 336

Rabemananjara, Jacques, 171

René-Corail, Khokho, 152, 154, 155

Ressouvenance, 18, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 41, 78, 90,
92, 93, 95, 122, 123, 125, 148,
158, 209, 224, 245, 259, 261,
262, 263, 280

Robert, Georges Amiral, 15, 38, 39,
40, 73, 74, 123, 142, 143, 179,
207, 215, 243, 244, 266, 269,
298, 299, 301, 303, 311, 328,
341

Rosello, Mireille, 158, 184, 312

Roussi, Benoît, 14

Roussi, Gilles, 2, 4, 7, 14, 26, 99,
100, 172, 224, 232, 267, 365

Roussi, Louis, 14, 100, 172, 224

Ruhe, Ernsperter, 228

Rulfo, Juan, 24

S

Saint-Amand, Denis, 314, 315

Sanielevici, 46, 47, 48, 51

Scharfman, Ronnie, 30, 71, 72, 74,
86, 96, 120, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 135, 137, 138,
143, 155, 156, 157, 201, 301

Segalen, Victor, 169, 172, 173, 174,
176, 177, 179, 310, 320

Séléné, 147, 148, 149, 151

Senghor, Léopold Sédar, 22, 23, 88,
105, 118, 182, 289

Seyrig, Henri, 45, 46, 47, 48, 51,
52, 53, 54, 55, 56

Shiva, Vendana, 331, 332, 335

Sontag, Susan, 24, 147

Soufrières, 13, 86, 96, 106, 107,
108, 111, 113, 114, 115, 116,
117, 118, 121, 132, 157, 264

Soulages, Pierre, 363

Sourieau, Marie-Agnès, 320

Studium, 29, 30, 33, 95, 124, 125,
158

Suvélor, Roland, 8, 38, 64, 90, 120,
121, 127, 138, 293

T

Taubira, Christiane, 74, 75, 76

Taylor, Diana, 34, 294, 362

Thésée, Lucie, 23, 38, 41, 75, 76,
115, 176

Ti Émile, 269

Ti Kanno, 269, 270

Tidialectics, 91, 356, 358, 359, 361,
363, 364

U

UFM (Union des femmes de
Martinique), 78, 79, 80, 81

V

Vichy, 40, 49, 82, 92, 121, 179,
182, 213, 214, 272, 273, 339,
341, 342

Vieux-Chauvet, Marie, 23

Vodou, 150, 283, 284, 285, 286,
287, 351

W

- Walker, Keith L., 314, 318
Wilks, Jennifer, 74, 118
William, Flore, 14
William, Lydia, 77
William, Monique, 77, 81, 155,
232, 354, 355
William, Rodolphe, 7, 77

Y

- Youma, 60, 65, 66, 150, 176, 259,
325

Z

- Zobel, Joseph, 106, 120, 124, 127,
138
Zong, 362
Zutisme, 314, 315, 317

Bibliographie

Corpus principal

- BOURGADE Marcel, *L'Éthiopie Martinique*, Case Pilote (Martinique), Éditions Lafontaine, 1999.
- BRETON André, « Pour Madame*** », *Tropiques*, n° 3, octobre 1941, p. 4.
- BRETON André et André MASSON, *Martinique charmeuse de serpents*, Paris, Sagittaire, 1948.
- CÉSAIRE Aimé, « Georges-Louis Ponton, Gouverneur de la Martinique », *Tropiques*, n° 12, janvier 1945, p. 153-156.
- *Une Tempête*, Paris, Seuil, 1969.
- *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Seuil, 1994.
- *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, édition critique sous la direction d'Albert James Arnold, Paris, CNRS Éditions/Présence Africaine, 2013.
- CÉSAIRE Ina, « Suzanne Césaire, ma mère », *Les Cahiers du Patrimoine*, n° 29, juin 2010, p. 152.
- « Suzanne Césaire, ma mère », in Suzanne Césaire, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, Paris, Seuil, 2009, p. 122-124.
- CÉSAIRE Suzanne, « Leo Frobenius et le problème des civilisations », *Tropiques*, n° 1, avril 1941a, p. 27-36.
- « Alain et l'esthétique », *Tropiques*, n° 2, juillet 1941b, p. 53-61.
- « André Breton poète... », *Tropiques*, n° 3, octobre 1941c, p. 31-37.
- « Misère d'une poésie. John-Antoine Nau », *Tropiques*, n° 4, janvier 1942a, p. 48-50.
- « Malaise d'une civilisation » *Tropiques*, n° 5, avril 1942b, p. 43-49.
- « 1943 : Le Surréalisme et nous », *Tropiques*, n° 8-9, octobre 1943, p. 14-18.
- « Le grand camouflage », in *Tropiques*, n° 13-14, 1945, p. 267-273.
- *Aurore de la liberté*, Adaptation théâtrale du roman *Youma* de Lafcadio Hearn, 1952.
- *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, édition établie par Daniel Maximin, Paris, Seuil, 2009.

— *The Great Camouflage: Writings of Dissent. 1941-1945*, édition établie par Daniel Maximin et traduite par Keith L. Walker, Middletown, Wesleyan University Press, 2012.

COLVILLE Georgina, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 1999.

ÉTIEMBLE René, *Trois femmes de race*, Paris, Gallimard, 1981.

MAXIMIN Daniel, *L'Isolé Soleil*, Paris, Seuil, [1981] 2001.

— *Soufrières*, Paris, Seuil, [1987] 1995.

MORISSET Jean, « Suzanne Césaire ou la belle lame verte de la Caraïbe », in Monchoachi (dir.), *Éloge de la servilité*, Le Vauclin, Lakouzémi, 2007, p. 234-240.

PÉPIN Ernest, « Pour Suzanne Césaire », *Africultures*, 24 septembre 2011.

SCHARFMAN Ronnie, « De grands poètes noirs : Breton rencontre les Césaire », in Daniel Lefort, Pierre Rivas et Jacqueline Chénieux-Gendron (dir.), *Nouveau Monde autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Paris, Lachennal & Ritter, 1995, p. 231- 239.

Filmographie

BELLEMARE Huguette et al., *Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015*, 2015, 44:50 min.

GONZALEZ Jean-François, *La parole d'Aimé Césaire, « belle comme l'oxygène naissant »*, France, CRDP, 2013, 104 min.

PACQUIT Arlette, *Hommage à Suzanne Roussi-Césaire*, Martinique, ATV, 2004, 30 min.

PALCY Euzhan, *Aimé Césaire. Une parole pour le ^{xx}e siècle*, Martinique, 1994, 156 min.

Adaptation théâtrale

MAXIMIN Daniel (Adaptation théâtrale) et Hassane Kassi KOUYATÉ (Mise en scène-Scénographie), *Suzanne Césaire, fontaine solaire*, Production Tropiques Atrium Scène nationale, 2015, 55 min.

Autres sources

ALIX Florian, « Césaire au micro d'Édouard Maunick. Topographie d'une œuvre, diffraction d'une parole », *L'entretien d'écrivain à la radio (France 1960-1985)*, Komodo 21, n° 8, 2018, <http://www.komodo21.fr>

- ALPHA Jenny, « Mayotte Capécia. *Je suis martiniquaise* », *Présence Africaine*, n° 5, 1948, p. 886-889.
- ANDRADE Oswald de, « Manifesto Antropófago » *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n° 1, mai 1928.
- ARNOLD A. James (dir.), *Aimé Césaire. Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Paris, CNRS Éditions, Présence Africaine, 2013.
- « Frantz Fanon, Lafcadio Hearn et la supercherie de “Mayotte Capécia” », *Revue de littérature comparée*, n° 302, 2002, p. 148-166.
- « “Mayotte Capécia” : de la parabole biblique à *Je suis martiniquaise* », *Revue de littérature comparée*, n° 305, 2003, p. 35-48.
- BADER Wolfgang, « Poétique antillaise, poétique de la relation. Entrevue avec Édouard Glissant », *Komparatistische Hefte*, n° 9-10, 1984, p. 92-93.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- « Sur la photographie », Entretien avec Roland Barthes, février 1980, in *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, Les Cahiers de la photographie, Contrejour, 1990, p. 74-80.
- BECKMAN Karen et Jean MA (dir.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham, Duke UP, 2008.
- BERTHET Dominique, *André Breton, l’éloge de la rencontre*, Paris, HC Éditions, 2008.
- Beuze Lyne-Rose et Loïs Hayot, *Costumes créoles. Mode et vêtements traditionnels des Antilles françaises de 1635 à 1948*, Éditions Fabre Domergue, 1999.
- Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Londres & New York, 1994.
- Blachère Jean-Claude, « Breton et Césaire. Flux et reflux d’une amitié », *Revue Europe*, 76, n° 832-833, août-septembre 1998, p. 146-159.
- Boni Tanella, « Femmes en Négritude : Paulette Nardal et Suzanne Césaire », *Rue Descartes*, 2014/4, n° 83, p. 62-76.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972.
- BOURGADE Marcel, « Petite histoire d’un drapeau martiniquais déployé lors des funérailles du plus grand des Martiniquais », 24 avril 2008.

- BRATHWAITE Kamau, *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Mona, Savacou Publications, 1974.
- *ConVERSations with Nathaniel Mackey*, Staten Island, NY: We Press & Xcp; Minneapolis, Cross Cultural Poetics, 1999.
- BRETON André, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952.
- *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963.
- *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, [1949] 1999.
- BRIVAL Roland, *Nègre de personne*, Paris, Gallimard, 2016.
- BROZGAL Lia, « In the Absence of the Archive (Paris, October 17, 1961) », *South Central Review*, vol. 31, n° 1, printemps 2014, p. 34-54.
- BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard UP, 1995.
- CABORT MASSON Guy, *Martinique. Comportements et mentalité. Créolisation, assimilation, nationalisme*, Martinique, Éditions Voix du peuple, 1998.
- CALLY Sully, *Musiques et danses afro-caraïbes*, Martinique, O Madiana Éditions, 1990.
- CÉSAIRE Ina, *Mémoires d'Isles. Maman N. et Maman F.*, Paris, Éditions caribéennes, 1985.
- *Moi Cyrlia, gouvernante de Lafcadio Hearn*, Bordeaux, Elytis, 2009.
- CÉSAIRE Michèle, *La Nef*, Paris, Éditions théâtrales, 1992.
- CHAMOISEAU Patrick et Raphaël CONFIAINT, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991.
- CHAULET-ACHOUR Christiane, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin : analyse et contrepoint*, Paris, Karthala, 2000.
- « Aimé Césaire et Frantz Fanon. "Moi, laminaire"... Lui, "Guerrier-silex" », in Daniel Delas (dir.), *Tombeau pour Aimé Césaire*, Bruxelles, Éditions Aden, 2016.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, « L'image chez André Breton peut-elle faire effet de théorie ? », *Revue des Sciences humaines*, n° 237, janvier-mars 1995, p. 77-95.
- CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.
- CLIFFORD James, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1988.

- COLLOT Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.
- CONDÉ Maryse, *Cahier d'un retour au pays natal, Césaire : analyse critique*, Paris, Hatier, 1978.
- « Notes sur un retour au pays natal », *Conjonction : revue franco-haïtienne*, n° 176, supplément 1987, p. 7-23.
- « Language and Power: Words as Miraculous Weapons », *CLA Journal*, vol. XXXIX, n° 1, septembre 1995, p. 18-25.
- « Unheard Voice: Suzanne Césaire and the Construct of a Caribbean Identity », Newson Adele S. et Strong-Leek Linda (dir.), *Winds of Change: The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*, New York, Peter Lang, 1998, p. 61-66.
- COTTIAS Myriam et Madeleine DOBIE, *Relire Mayotte Capécia. Une femme des Antilles dans l'espace colonial français (1916-1955). Je suis martiniquaise et La négresse blanche*, Paris, Armand Colin, 2012.
- COUTI Jacqueline, *Dangerous Creole Liaisons. Sexuality and Nationalism in French Caribbean Discourses from 1806 to 1897*, Liverpool, Liverpool UP, 2016.
- « La Doudou contre-attaque : féminisme noir, sexualisation et doudouisme en question dans l'entre-deux-guerres », *Comment s'en sortir* 1, mai 2015, p. 111-139.
- CRENSHAW Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, n° 1, 1989, article 8, p. 139-167.
- CURTIUS Anny-Dominique, *Symbioses d'une mémoire. Manifestations religieuses et littératures de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- « Une entrevue avec Fabienne Kanor », in Pascale De Souza et Adlai Murdoch (dir.), *Metropolitan Mosaics and Melting-Pots: Paris and Montreal in Francophone Literatures*, New Castle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 223-237.
- « Tropiques : le dialogue créole et écopoétique d'Aimé et Suzanne Césaire », in Anne Douaire-Banny et Romuald Fonkoua (dir.), *Césaire 2013: « parole due »*, Colloque de Cerisy, *Présence Africaine*, n° 189, 2014, p. 141-151.
- « Cannibalizing Doudouisme, Conceptualizing the Morne: Suzanne Césaire's Caribbean Ecopoetics », in Michaeline A. Crichlow et Gregson

- Davis (dir.), *Aimé Césaire: Critical Perspectives, The South Atlantic Quarterly*, vol. 115, n° 3, juillet 2016, p. 513-534.
- « Suzanne Césaire et la *Tropiques*-poétique du morne. De *Tropiques* aux patrimoines immatériels des noeuds de mémoire », *Revue de Littérature comparée*, n° 4, octobre-décembre, 2017, p. 404-421.
 - « Unshackling the Ocean: Screening Affect and Memory in Guy Deslauriers's *Passage du Milieu~The Middle Passage* », in Rudyard J. Alcocer, Kristen Block et Dawn Duke (dir.), *Celluloid Chains: Slavery in the Americas through Film*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2018, p. 121-146.
 - « Anarchives féminines trans~e ~Atlantiques et *tidalectics* chez Suzanne Césaire, Kamau Brathwaite et Lorna Goodison », in Chloé Chaudet, Stefania Cubeddu-Proux et Jean-Marc Moura (dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin au xx^e-xxi^e. Approches comparatistes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2020, p. 123-136.
- DAUPHIN Claude, *Musique du Vaudou : fonctions, structures et styles*, Sherbrooke, Naaman, 1986.
- DAVIS Gregson, *Non-Vicious Circle. Twenty Poems of Aimé Césaire*, Stanford, Stanford UP, 1984.
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DELAS Daniel, « Aimé Césaire, écrivain créole? », *Revue Europe*, vol. 76, n° 832-833, août-septembre 1998, p. 48-56.
- DELEUZE Gilles, *I. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.
- DELOUGHREY Elizabeth, « Tidalectics: Charting the Space/Time of Caribbean Writers », *SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, n° 47, octobre 1998, p. 18-38.
- *Routes and Roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007.
 - « Submarine Futures of the Anthropocene », *Comparative Literature*, vol. 69, n° 1, mars 2017, p. 32-44.
 - « Revisiting Tidalectics: Irma/José/Maria 2017 », in Stefanie Hessler (dir.), *Tidalectics. Imagining an Oceanic Worldview Through Art and Science*, Cambridge & Londres, TBA 21-Academy & MIT Press, 2018, p. 93-101.

- DELOUGHREY Elizabeth, René K. GOSSON et George HANDLEY (dir.), *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2005.
- DELOUGHREY Elizabeth et George HANDLEY (dir.), *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2010.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
- DESMANGLES Leslie, *The Faces of the Gods: Vodou and Roman Catholicism in Haiti*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992.
- DUVAL CARRIÉ Édouard, *Décolonisons le raffinement*, Exposition, 23 août-16 octobre 2018, Fondation Clément, Le François, Martinique.
- ÉVAIN Aurore, Perry GETHNER et Henriette GOLDWIN, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- FEDERICI Silvia, *Caliban and the Witch*, Brooklyn, Autonomedia, [2004] 2014.
- FELSKY Rita, « "Because it is beautiful". New Feminist Perspectives on Beauty », *Feminist Theory*, vol. 7, n° 2, p. 273-282.
- FONKOUA Romuald, *Aimé Césaire*, Paris, Perrin, 2010.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCHET Max-Pol, *Wifredo Lam*, New York, Rizzoli, 1976.
- FRANCIS Gladys M., *Odious Caribbean Women and the Palpable Aesthetics of Transgression*, Lanham, Lexington Books, 2017.
- FREIRE Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, New York, Herder & Herder, 1970. *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974. *Pédagogie des opprimés suivi de Conscientisation et révolution*, Paris, Maspero, 1974.
- GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GÉRARD-ROSAY Hélène, « De l'embaumement aux soins d'hygiène et de présentation moderne : Bref retour historique », *L'Esprit du temps*, n° 125, 2004, p. 97-104.
- GLISSANT Édouard, *Soleil de la conscience*, Paris, Seuil, 1956.
- *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

- GRATIAN Georges, «Témoignage de Georges Gratiant», *La Martinique sous l'Amiral Robert. Les Cahiers du CERAG* (Centre d'études régionales Antilles-Guyane), tome 2, novembre 1979, p. 90-142.
- HAUSSER Michel, «*Tropiques* : une tardive centrale surréaliste ? », *Mélusine*, n° 2, 1981, p. 238-259.
- HEARN Lafcadio, *Youma. The Story of a West-Indian Slave*, New York, Harper & Brothers, Franklin Square, 1890.
- *Two Years in the French West Indies*, New York, Harper & Brothers, Franklin Square, 1890.
- *Esquisses martiniquaises*, traduction française par Marc Logé, Paris, L'Harmattan, 2004.
- *Un voyage d'été aux Tropiques*, traduction française par Marc Logé, Paris, L'Harmattan, 2004.
- HEBBLETHWAITE Benjamin, *Vodou Songs in Haitian Creole and English*, Philadelphia, Temple University Press, 2012.
- HENRY-VALMORE Simonne et Roger TOUMSON, Aimé Césaire. *Le nègre inconsolé*, Paris, Syros/Vent d'ailleurs, [1993] 2002.
- HÉSIODE, *La Théogonie*, Traduction nouvelle de M. Patin de l'Académie française, 1872, Gallica.bnf.fr [En ligne]
- HESSLER Stefanie (dir.), *Tidalectics. Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science*, Cambridge, Mass. & Londres, The MIT Press/TBA21-Academy, 2018.
- HILL COLLINS Patricia, *Intersectionality as Critical Social Theory*, Durham, Duke UP, 2019.
- HOEK Leo H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, New York, Mouton, 1981.
- hooks bell, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989.
- HYMANS Jacques Louis, *Léopold Sédar Senghor. An Intellectual Biography*, Édinburgh, Edinburgh UP, 1971.
- JEAN-BAPTISTE Étienne, *Matrice Bèlè : les musiques Bèlè de Martinique : une référence à un mode social alternatif*, Fort-de-France, Mizik label, 2008.
- JENNINGS Eric T., *Vichy in the Tropics. Pétain's National Revolution in Madagascar, Guadeloupe, and Indochina, 1940-1944*, Stanford, Stanford UP, 2001.

- JOSEPH-GABRIEL Annette K., « Beyond the Great Camouflage: Haiti in Suzanne Césaire's Politics and Poetics of Liberation », *Small Axe*, vol. 20, n° 2, juillet 2016, p. 1-13.
- KANOR Fabienne, *Humus*, Paris, Gallimard, 2006.
- *Des pieds, mon pied*, France, 2009, 26 min.
- KANOR Fabienne et Jean-Michel CASÉRUS, *Milo pokò mò*, France, 2008, 54 min.
- KESTELOOT Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie libre de l'Université Libre de Bruxelles, 1965.
- *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.
- KHANNA Ranjana, « Isaac Julien, or the Southern Question in Art History », in Jill H. Casid et Aruna D'Souza (dir.), *Art History in the Wake of the Global Turn*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 176-196.
- KINCAID Jamaica, *A Small Place*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988.
- LACROSIL Michèle, *Sapotille et le serein d'argile*, Paris, Gallimard, 1960.
- *Cajou*, Paris, Gallimard, 1961.
- *Demain Jab-Herma*, Paris, Gallimard, 1967.
- LARRÈRE Catherine, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 22, 2012, p. 105-121, mis en ligne le 21 mai 2014, URL : <http://journals.openedition.org/traces/5454>; DOI : 10.4000/traces.5454
- LEENHARDT Jacques, *Wifredo Lam*, Paris, HC Éditions, 2009.
- LEFORT Daniel, Pierre RIVAS et Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON (dir.), *Nouveau Monde autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Lachennal & Ritter, 1995.
- Légitime Défense*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, [1932] 1979.
- LEIRIS Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, [1934] 1981.
- *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, Paris, Gallimard/UNESCO, 1955.
- *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Journal. 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992a.
- *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992b.
- LEIRIS Michel et Georges LIMBOUR, *André Masson et son univers*, Genève-Paris, Éditions des trois collines, 1947.

- LÉNABLOU, *Techni'ka. Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, Pointe-à-Pitre, Éditions Jasor, 2005.
- « Cette injonction que l'on appelle *Bigidi* », in Gladys M. Francis (dir.), *Amour, sexe, genre et trauma dans la Caraïbe francophone*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 43-55.
- LEOPOLD Aldo, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, Londres & New York, Oxford UP, 1949.
- LE PINCHON Yann, *Le monde du douanier Rousseau*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- LÉPINE Édouard de, *La crise de février 1935 à la Martinique. La marche de la faim sur Fort-de-France*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- LÉRO Étienne, « Misère d'une poésie », *Légitime Défense*, n° 1, 1932, p. 10-12.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, [1955] 1993.
- LOGÉ Marc, *Esquisses martiniquaises* [traduction partielle de Lafacadio Hearn, *Martinique Sketches*], Paris, Mercure, 1924.
- LOICHOT Valérie, « Cooking Creoleness. Lafcadio Hearn in New Orleans and Martinique », *Journal of French and Francophone Philosophy*, vol. XX, n° 1, 2012, p. 1-21.
- *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- LONGUS, *Les pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé*, traduction d'Amyot revue et complétée par P.-L. Courier, Paris, Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion, Successeur, 1926.
- LOUIS Patrice, *Le ruban de la fille du pape*, Matoury, Ibis Rouge, 2008.
- LOYER Emmanuelle, *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005.
- LUCRÈCE André, *Conversation avec ceux de Tropiques*, Paris, HC Éditions, 2003.
- MABILLE Pierre, « La Jungle », *Tropiques*, n° 12, 1945, p. 173-187.
- MADDOX-WINGFIELD Camee, « The Dance Chose me: Womanist Reflections on Bèlè Performance in Contemporary Martinique », *Meridians: Feminism, race, transnationalism*, vol. 16, n° 2, 2018, p. 295-307.
- MAKWARD Christiane, *Mayotte Capécia ou l'aliénation selon Fanon*, Paris, Karthala, 1999.
- MALDOROR Sarah, *Aimé Césaire. Le masque des mots*, 1987, 47 min.

- MAUVOIS Georges B., *Les marrons de la mer. Évasions d'esclaves de la Martinique vers les îles de la Caraïbe, 1833-1848*, Paris, Karthala, 2017.
- MAXIMIN Daniel, *Césaire & Lam. Insolites bâtisseurs*, Grand Palais, Paris, HC Éditions, 2011.
- Aimé Césaire. *Frère volcan*, Paris, Seuil, 2013a.
- Eskil LAM et Sylvie POUJADE, Aimé Césaire, *Lam, Picasso : « Nous nous sommes trouvés »*, Fondation Clément, Paris, HC Éditions, 2013b.
- MÉNIL René, « Laissez-passer la poésie... », *Tropiques*, n° 5, avril 1942, p. 21-28.
- « Témoignage de René Ménil. Sous l'Amiral Robert : "Tropiques" témoin de la vie culturelle », *La Martinique sous l'Amiral Robert. Les Cahiers du CERAG* (Centre d'études régionales Antilles-Guyane), tome 2, novembre 1979, p. 144-153.
- *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Robert Laffont, 1981.
- *Antilles déjà jadis : précédé de Tracées*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- *Pour l'émancipation et l'identité du peuple martiniquais*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MICHEL Jean-Claude, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982.
- MIES Maria et Vendana SHIVA, *Ecofeminism*, Londres, Zed Books, 1993.
- MONCHOACHI, *Disidans*, Paris, Djok, 1976.
- *Éloge de la servilité*, Le Vauclin, Lakouzémi, 2007.
- MOUDILENO Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, 1997.
- MULVEY Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana UP, 1989.
- NAU John-Antoine, *Hiers bleus*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904.
- NESBITT Nick, *Caribbean Critique. Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*, Liverpool UP, 2013.
- NICHOLLS Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana UP, 1992.
- NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- NOURBESE PHILIP Marlene, *Zong*, Middletown, Wesleyan University Press, 2008.
- PATEL Shenaz, *Le silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005.

- PESTRE DE ALMEIDA Lilian, « Les derniers poèmes de Césaire », *Revue Europe*, vol. 76, n° 832-833, août-septembre 1998, p. 119-135.
- POIVERT Michel, « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, p. 1-10.
- PRAEGER Michèle, *The Imaginary Caribbean and Caribbean Imaginary*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.
- PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge, 2008.
- PRICE Sally et Jean JAMIN, « A Conversation with Michel Leiris », *Current Anthropology*, vol. 29, n° 1, février 1988, p. 157-174.
- DE PUTTER Renaud et Guy BORDIN, *Vies de Charlotte Dufrène. À l'ombre de Raymond Roussel et de Michel Leiris*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.
- RABBITT Kara M., « The Geography of Identity in Suzanne Césaire's "Le grand camouflage" », *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 3, automne 2008, p. 121-131.
- RADHAKRISHNAN Rajagopalan, *Diasporic Mediations. Between Home and Location*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- RICHARDSON Michael, *Refusal of the Shadow. Surrealism and the Caribbean*, Londres New York, Verso, 1996.
- ROSELLO Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.
- « Martinique charmeuse de serpents : "Changer la vue" sous les Tropiques », *L'Esprit créateur*, vol. XXXVI, n° 4, hiver 1996, p. 64-75.
- ROSEMONT Penelope, *Surrealist Women. An International Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- RUHE Ernstpeter, *Une œuvre mobile. Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015.
- SAID Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1994.
- SAINT-AMAND Denis, *La littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- SAINT-CYR Victor, « Témoignage de Victor Saint-Cyr », *La Martinique sous l'Amiral Robert. Les Cahiers du CERAG* (Centre d'études régionales Antilles-Guyane), tome 2, novembre 1979, p. 42-88.
- SEGALEN Victor, *Équipée. Voyage au pays du réel*, Paris, Gallimard, 1929 [1983].

- *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- SHARPLEY-WHITING T. Denean, *Negritude Women*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2002.
- SHIVA Vandana, *Staying Alive. Women, Ecology and Development*, Londres, Zed Books, 1988.
- SONTAG Susan, *On Photography*, New York, Picador, Farrar, Straus & Giroux, 1977.
- «Préface», in Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, New York, Grove Press, 1994.
- SOURIEAU Marie-Agnès, «Suzanne Césaire et *Tropiques*: de la poésie cannibale à une poétique créole», *The French Review*, vol. 68, n° 1, octobre 1994, p. 69-78.
- STURGEON Noël, *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory, and Political Action*, New York, Routledge, 1997.
- TAUBIRA Christiane, *Paroles de liberté*, Paris, Café Voltaire, Flammarion, 2014.
- *Baroque sarabande*, Paris, Philippe Rey, 2018.
- TAYLOR Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke UP, 2003.
- TODOROV Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.
- TRIPATHI Smita, «“Speaking Seriously”: Suzanne Césaire as Theorist», *Ma Comère*, vol. 7, 2005, p. 108-118.
- TROUILLOT Michel-Rolph, «Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and Politics of Otherness», in Richard G. Fox (dir.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, New Mexico, School of American Research Press, 1991, p. 17-44.
- VIAATTE Auguste, *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Québec, Presses universitaires de Laval, 1954.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit du portugais (Brésil) par Oiara Bonilla, Paris, PUF, 2009.
- WALKER Keith Louis, «Anténor Firmin, Aimé and Suzanne Césaire: In Search of Africa and Ourselves», *L'esprit Créateur*, vol. 56, n° 1, printemps 2016, p. 129-144.
- WARNER Keith Q., *Critical Perspectives on Léon-Gontran Damas*, Washington, DC, Three Continents Press, 1988.

Wifredo Lam, *L'oiseau du possible, Œuvres de 1930 à 1978*, Galerie Boulakia, Paris, Étoile Éditions, 2004.

WILKS Jennifer, *Race, Gender, and Comparative Black Modernism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2008.

ZIMRA Clarisse, « Negritude in the Feminine Mode : The Case of Martinique and Guadeloupe », *Journal of Ethnic Studies*, vol. 12, n° 1, 1984, p. 53-77.

Entretiens

Fort-de-France

Bourgade Marcel et Monique William, décembre 2008. Entretien au domicile de Monique William.

Bourgade Marcel et Lydia, Monique et Rodolphe William, décembre 2008. Entretien au domicile de Lydia William.

Bourgade Marcel et Joseph, Micheline, Monique William, 5 janvier 2020. Entretien au domicile de Joseph et Micheline William.

Capgras Émile, décembre 2008. Entretien à son domicile.

Capgras Émile et Michel Lagier, janvier 2002. Entretien au Karibea Squash Hôtel.

Césaire Aimé, 8 janvier 2002. Entretien à son bureau de l'Hôtel de Ville.

Césaire Ina, 8 janvier 2002. Entretien à son domicile.

Pacquit Arlette, 4 janvier 2020. Entretien à l'Hôtel L'Impératrice

Suvélor Roland, décembre 2008. Entretien à la Résidence de L'Âge d'Or

Le François

Bonheur Rose, 13 janvier 2017. Entretien à son domicile.

Macabou, Le Vauclin

Césaire Jacques, 9 janvier 2020. Entretien à son domicile.

Paris

Maximin Daniel, 9 septembre 2008, puis entre 2013 et 2019.

Entretiens électroniques

- Bonheur Rose, entre 2016 et 2019.
Bourgade Marcel, octobre 2019.
Pacquit Arlette, entre juillet et octobre 2019.
Gonzalez Jean-François, août 2019.
Roussi Gilles, octobre 2019.

Entretiens téléphoniques

- Depestre René, septembre 2008.
Roussi Gilles, octobre 2019.
William Monique, octobre 2019.

Archives*Bibliothèque littéraire Jacques Doucet*

- Fonds André Breton (BRT.C.441).
Fonds André Breton (BRT.C.442).
Fonds André Breton (BRT.C.444).
Fonds André Breton (BRT.C.448).
Fonds André Breton (BRT.C.450).
Fonds André Breton (BRT.C.451).
Fonds André Breton (BRT.C.457).
Fonds Michel Leiris (LRS 43274).

Bibliothèque nationale de France

- Fonds Étiemble, NAF 28279.
Fonds Yassu Gaucière
Fonds Henri Seyrig, Lettres reçues. Don 88-11.

Table des illustrations

Suzanne Césaire âgée de 15 ans	99
Aimé Césaire ou le surréalisme accompli.	102
<i>Soufrières</i> de Daniel Maximin	107
<i>L'isolé Soleil</i> de Daniel Maximin	107
Suzanne Césaire dans <i>Aimé Césaire. Une parole</i> pour le <i>xxi^e siècle</i> d'Euzhan Palcy	126
Photographie d'une soirée réunissant de nombreux membres du groupe surréaliste chez le marchand d'art Pierre Matisse à New York en 1945	128
Suzanne Césaire et André Breton, montage photographique de Ronnie Scharfman	131
Suzanne Césaire à Port-au-Prince	140
Suzanne, Ina et Michèle Césaire chez Michel Leiris	146
Suzanne Roussi à Paris	153
Suzanne Césaire en 1963 (trois ans avant son décès).	153
Écritures d'Aimé et Suzanne Césaire dans le tapuscrit du <i>Cahier d'un retour au pays natal</i>	250-251
Suzanne Césaire dans le film <i>La parole d'Aimé Césaire</i> , « <i>belle comme l'oxygène naissant</i> » de Jean-François Gonzalez . . .	253
Morne Larcher. La femme couchée/« Rocher de la femme endormie » . .	256
Suzanne Césaire avec Michel Leiris, Louise Leiris et Daniel-Henry Kahnweiler	365

Table des matières

Remerciements.	7
Avant-propos.	13
Introduction. De l'invisibilité et du refoulement à la quête du matrimoine de Suzanne Césaire	21
L'affaire du lieutenant de vaisseau Bayle et la réponse de Suzanne Césaire.	38
Suzanne Césaire, instigatrice du rapprochement entre André Breton et Aimé Césaire.	42
Lorsqu'il est question de sauver Suzanne Césaire.	44
La mission haïtienne : genèse du « Grand camouflage »	54
<i>Aurore de la liberté</i>	60
Ce qu'annoncent Maryse Condé, Daniel Maximin, Guy Cabort Masson et René Ménil.	66
Fictions historico-littéraires.	71
Le centenaire de la naissance de Suzanne Césaire (1915-2015) et le cinquantième anniversaire de sa mort (1966-2016).	78
Organisation des chapitres.	85
Chapitre 1. Écosystèmes visuels polysémiques : l'image manipulée de la ressouvenance de Suzanne Césaire	95
La photographie mythique de <i>Tropiques</i>	99
Suzanne Césaire, « l'Eurydice ramenée au grand air vif » de Daniel Maximin.	106
Suzanne Césaire vue par Euzhan Palcy et Ronnie Scharfman.	120

Suzanne Césaire illusionniste de sa propre photographie. . .	139
Suzanne, Ina et Michèle Césaire dans l'anthologie d'écrits de femmes surréalistes, <i>Scandaleusement d'elles</i>	145
Suzanne Césaire dans <i>L'Éthiopie Martinique</i> de Marcel Bourgade.	152

Chapitre 2. Dissonances et consonances poétiques autour de Suzanne Césaire : Michel Leiris, André Breton, René Étiemble, Ernest Pépin, Jean Morisset et Ina Césaire	161
Suzanne Césaire, le « merveilleux paysage qui serait intelligent » de Leiris	164
Le malentendu exotique	172
Suzanne Césaire dans « Des épingles tremblantes » d'André Breton	178
« Sur deux fleurs de balisier » de René Étiemble	200
Dissonances esthétiques chez Ernest Pépin et Jean Morisset	212
Lorsque Ina Césaire cannibalise André Breton	218

Chapitre 3. Lorsque Aimé Césaire parle de Suzanne Césaire face à la caméra.	225
Le grain de la voix d'Aimé Césaire	237
La matrice-secret Suzanne Césaire, dans le grain de l'écrit poétique d'Aimé Césaire	247

Chapitre 4. « Fontaine solaire, une femme sur tous les fronts » : le grain de la parole de Suzanne Césaire ou la méta-anarchie de la ressouvenance	261
<i>Suzanne Roussi Césaire, une femme sur tous les fronts 1915-2015</i> d'Huguette Bellemare et alii	265
<i>Suzanne Césaire, fontaine solaire</i> de Daniel Maximin et d'Hassane Kassi Kouyaté	281

Chapitre 5. La lianedialectique et la conscience transe~atlantique de Suzanne Césaire	297
Lianedialectique 1.	304
Lianedialectique 2.	309
Lianedialectique 3.	313
Lianedialectique 4.	318
Lianedialectique 5.	323
Lianedialectique 6.	339
Résonances de la lucidité totale de Suzanne Césaire chez Lénablou, Édouard Duval Carrié et Fabienne Kanor	344
La lianedialectique de Suzanne Césaire et la <i>tidalectics</i> de Kamau Brathwaite.	356
Index	367
Bibliographie	375
Table des illustrations	391