
Tropiques : Le dialogue créole écopoétique d'Aimé et Suzanne Césaire

Author(s): Anny Dominique Curtius

Source: *Présence Africaine*, 1er semestre 2014, Nouvelle série, No. 189 (1er semestre 2014), pp. 141-151

Published by: Présence Africaine Editions

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43617330>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Présence Africaine*

JSTOR

***Tropiques* : Le dialogue créole écopoétique d'Aimé et Suzanne Césaire**

Anny Dominique CURTIUS*

« Le grand camouflage » publié en 1945 par Suzanne Césaire est l'essai qui clôt le tout dernier numéro de la revue *Tropiques*, qu'elle a co-fondée avec Aimé Césaire et René Ménénil, et dans lequel elle dresse magistralement le bilan théorique et idéologique d'une revue qui a posé les balises d'une genèse de l'histoire littéraire caribéenne.

Dans « Le grand camouflage » ainsi que dans ses autres essais publiés dans *Tropiques*, Suzanne Césaire articule également une esthétique de la terre comme projet poétique émancipateur et rejet des pratiques assimilatrices qui sont à l'œuvre en Martinique. Ce dernier texte de *Tropiques* qui déconstruit par ailleurs le regard exotique et le doudouisme des peintres et écrivains voyageurs de l'époque, est aussi une coda par laquelle Suzanne Césaire greffe sa proposition esthétique sur deux textes d'Aimé Césaire, « Présentation » et « Fragments d'un poème », publiés dans le premier numéro d'avril 1941. Dans « Présentation » où il articule l'ouverture et l'intention politique et poétique de la revue, il souligne l'importance d'une résistance à l'idéologie vichyste de l'Amiral Robert qui atrophie les voix et empêche l'éclosion de l'art, de la poésie et d'une civilisation (Présentation, 5). Dans « Présentation » et « Fragments d'un poème » il établit les marques d'une nouvelle esthétique de réappropriation de la terre antillaise ravagée par la colonisation, esthétique qui sera reconfigurée dans *Une Tempête* à travers l'opposition entre Prospero-l'anti-Nature et Caliban /Sycorax-la Nature.

L'objectif de cette étude est d'observer certains aspects-clefs du dialogue créole entre André Breton et André Masson lors de leur passage

* University of Iowa, USA.

en Martinique en 1941, dialogue qui constitue un moment capital dans la rencontre entre les Césaire et André Breton. Puis j'examinerai la particularité d'un autre type de dialogue, celui que Suzanne et Aimé élaborent dans « Présentation », « Fragments d'un poème », « Malaise d'une civilisation » et « Le grand camouflage » où le paysage caribéen n'est pas source d'errance pastorale, mais témoin des traumatismes de la colonisation, et noyau d'une émancipation poétique et politique et d'« une lucidité totale » (*Le grand camouflage*, 269). Par ailleurs je montrerai comment par une mise en relation de deux pratiques césairiennes d'agentivité, Suzanne Césaire se réapproprie « Le dialogue créole entre André Breton et André Masson » et par extension le Douanier Rousseau dans *Martinique charmeuse de serpents* (1941), afin de réorienter le regard doudouiste-surréaliste de Masson et Breton sur le paysage antillais. Enfin, j'analyserai comment ces deux perspectives césairiennes échafaudent les contours d'une éco-poétique créole.

Évaluant l'impact violent des expéditions coloniales sur la nature et les communautés d'esclaves dès la fin du XVII^e siècle, le père Labat dans *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique* remarque que le développement d'un système de plantation dans les îles est problématique dans la mesure où le nombre d'esclaves étant exorbitant pour de si petites îles, la faune et la flore sont détruits et le mode de vie des Caraïbes en harmonie avec la nature est en voie de disparition. Pour le poète martiniquais Monchoachi, qui se définit comme un penseur de la « parole sauvage », la violence des conquêtes coloniales dans la Caraïbe doit être observée à partir d'un habitus expansionniste articulé autour d'un nouvel habitat, d'une sécurité et d'une nouvelle économie sucrière.

Dans le paysage des Antilles, habiter appartient en propre au colon, il est l'habitant, celui qui vient habiter, revêtir. [...] Dans son habitation et sa sécurité, résident tout ensemble son monde et sa liberté. En langue créole, le colon est nommé béké, dénomination pour le moins mystérieuse, sauf à être éclairée par la dénonciation, en langue caraïbe, des envahisseurs et accapareurs : chebékétae nhanha n'hacaera nhaoria, ce qui veut dire : « ils nous ont enlevé nos terres, envahis »¹.

C'est dans la perspective d'un nouvel imaginaire géographique anti-impérialiste (Crosby, 1986) qu'Aimé et Suzanne Césaire campent l'univers dialectique de *Tropiques*, qui consiste à ne pas dissocier le culturel du politique mais à exprimer entre les lignes « les perspectives

1. Monchoachi, *Éloge de la servilité*, Lakouzémi, Martinique, 2007, p. 12.

de la gauche révolutionnaire martiniquaise qui émerge dans les années 1940. » (*Tropiques*, XXXIV). Dans « Présentation » la terre du peuple colonisé – qui selon Fanon « est la valeur la plus essentielle, parce que la plus concrète, puisqu'elle assure la dignité humaine² » – est pour Aimé Césaire « muette et stérile ». Puisque dans la Martinique de Vichy il existe « un atrophie ment monstrueux de la voix, il n'y a point d'art, point de poésie, point de projection de l'homme sur le monde, alors il faut créer les esthétiques et philosophies qui peuvent foisonner ailleurs mais pas en Martinique » où, toujours selon Aimé Césaire, « l'ombre gagne, où le cercle d'ombre se resserre parmi des cris d'hommes et des hurlements de fauves ». Enfin il précise que pour que « l'ombre ne gagne pas il faut que les hommes de bonne volonté fassent au monde une nouvelle lumière » (Présentation, 6). On aura remarqué le rapport significatif entre ces métaphores de l'ombre chez Aimé Césaire, autrement dit de l'obscurcissement, de l'illusion, du mensonge, du simulacre et la notion de camouflage, c'est-à-dire de dissimulation, mais aussi d'ombre proposée par Suzanne Césaire dans son essai « Le grand camouflage ».

Le terme *camouflage* auquel je donne une valeur conceptuelle tant il est inscrit dans une dimension anthropologique, historique et géographique, est fondamental à plusieurs niveaux. D'une part, il fait référence à la nature paradisiaque de la Caraïbe, mise en écho à travers des esthétiques doudouistes et exotiques, mais derrière laquelle se cache une épaisseur socio-anthropologique façonnée par le post-traumatisme de la Traite et la matrice civilisationnelle de la plantation. D'autre part, le concept de « camouflage » est significatif car il s'inscrit dans une réflexion qui s'articule dans le contexte de la quasi-dictature de l'Amiral Robert, représentant du gouvernement de Vichy de 1939 à 1943 en Martinique. Pour les fondateurs de *Tropiques*, il importe de ne pas dissocier le culturel du politique, et pour ce faire, une esthétique de l'évitement, de l'ellipse et du camouflage doit être façonnée. C'est précisément ce qu'a compris le lieutenant de vaisseau Bayle, lorsqu'il interdit la parution de *Tropiques* le 10 mai 1943 parce qu'il reproche aux collaborateurs « de faire preuve d'ingratitude, d'empoisonner les esprits, de semer la haine, de croire au pouvoir de la révolte, de se fixer comme but le libre déchaînement de tous les instincts, et de toutes les passions, de retourner à la barbarie pure et simple ». Enfin, pour Bayle, « il ne serait pas concevable qu'un État civilisé, conscient de ses devoirs, laissât [*Tropiques*] poursuivre la diffusion

2. Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Éditions Maspéro, 1961, p. 75.

d'une telle doctrine³ ». Le concept de *camouflage* est aussi essentiel pour saisir la dimension auto-ethnographique et esthétique de l'essai « Le grand camouflage » qui est le fruit d'une réflexion qui prolonge l'excursion de 1941 à Absalon, et qui marque considérablement l'histoire littéraire antillaise qui s'est trop bien accommodée du silence fait à la parole de Suzanne Césaire.

En avril 1941, des intellectuels et artistes européens dont André Breton, André Masson, Claude Lévi-Strauss, et le Cubain Wifredo Lam font escale en Martinique. Fuyant le Nazisme, ils embarquent sur le navire *Le Capitaine-Paul-Lemerle* à destination de Martinique, et sont internés – à l'exception de Lévi-Strauss – dès leur arrivée dans une ancienne léproserie, le Lazaret, car ils sont considérés comme de dangereux ennemis par les autorités de Vichy. Dans le cas d'André Breton, c'est au cours d'une brève liberté qu'on lui accorde avant de partir pour New York, qu'il découvre par hasard le premier numéro de la revue *Tropiques* dans la mercerie que tient la sœur de René Ménil à Fort-de-France, et c'est cet événement fortuit qui va déclencher plusieurs moments décisifs dont les rencontres avec les Césaire, puis la randonnée à Absalon. De cette rencontre de 1941, que j'examinerai sous l'angle du concept du *contact*, vont naître l'essai *Martinique Charmeuse de serpents* de Breton et Masson, le célèbre tableau de Wifredo Lam, *La Jungle* (1942), une riche collaboration entre les Césaire, Breton et Lam, ainsi que la plupart des essais de Suzanne Césaire.

GENÈSE ET ESTHÉTIQUE DU CONTACT

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 et Lam « sentir les poumons de la végétation tropicale ». Au cours de cette excursion, Breton et Masson voient la Martinique 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 de préciser leurs hypothèses sur l'esthétique surréaliste, et surtout d'écrire *Martinique Charmeuse de serpents* (1948). 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 imaginées, puisque Henri Rousseau

3. Lettre du lieutenant de vaisseau Bayle, chef du service d'information au directeur de la revue *Tropiques*, XXXVII-XXXVIII.

a peu voyagé et trouvait son inspiration au Muséum d'Histoire naturelle et au Jardin des Plantes de Paris, pour peindre ses tableaux.

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 de Rousseau est un moyen pour Breton et Masson de prouver que les aptitudes « médianimiques » (*Martinique*, 22) qui leur étaient si essentielles en tant que surréalistes, devaient 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 » (*Martinique*, 21). C'est ce tissage de visions exotiques, cette « aimantation » (*Martinique*, 9) d'un lieu tropical idéal, que se réapproprie Suzanne Césaire et qui lui permet de revendiquer à la fin du « grand camouflage », une « lucidité totale pour bien voir [s]es Antilles et les tourments intérieurs sur le très beau visage antillais ». « 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 » (*Le grand camouflage*, 273).

La proposition écopoétique de Suzanne Césaire, qui se déploie entre les lignes du « Grand camouflage », et dont la genèse est déjà articulée dès sa prise de parole radicale dans « Misère d'une poésie », « Le Surréalisme et Nous », et « Malaise d'une civilisation », comporte une dimension auto-ethnographique où sa parole d'intellectuelle martiniquaise et le corps féminin antillais sont affranchis du regard doudouiste-surréaliste de Breton et Masson. En effet, leurs visions de la femme antillaise sont dévoilées dans « Porteuse sans fardeau » de Breton ainsi que dans le croquis de Masson, inspiré de son tableau *Gradiva*, et qui accompagne le texte de Breton. Breton, toujours fasciné par la féminité antillaise qu'il a déjà décrite en se référant à la beauté de Suzanne Césaire⁴, se rattache

4. On se souvient de cette phrase de Breton « Suzanne Césaire, belle comme la flamme du punch », (*Un grand poète noir*, 93) qu'Ina Césaire va balayer d'une réplique magistrale : « Suzanne Césaire, ma mère, belle comme la flamme de sa pensée » ; ou encore cette remarque de Leiris : « 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 le plaisir à être devant elle, comme devant un merveilleux paysage qui serait intelligent ». (*Journal, 1922-1989*, 426).

au lyrisme baudelairien pour représenter la beauté de jeunes filles de couleur portées par un rythme unique. (Porteuse sans maquillage, 45). Dans le dessin de Masson, 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-maquillage- en symbiose sur un tray⁵ rappellent son texte « Antille » placé en ouverture de *Martinique charmeuse de serpents*. Dans ce texte, les références à « l'ombre vaginale qui règne au cœur de la fleur charnelle du balisier », au « sein du morne », au « gazon des lèvres » (Antille, 13), ainsi que le croquis autorisent Masson à créer une femme-pays problématique puisque muette et sans agentivité.

Michel Leiris, établissant un parallèle entre *Martinique charmeuse de serpents* et *Esquisses martiniquaises* de Lafcadio Hearn, observe que dans l'ouvrage de Breton et Masson « la note tragique y est, et nul, quand il l'a lu, ne saurait croire encore au mythe des îles heureuses » (*Zébrage*, 89) ; toutefois, selon moi le dialogue que Masson et Breton ont tenté d'initier n'est pas créole. Pour Breton et Masson, la force végétale du paysage tropical martiniquais dont ils sont épris, 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 leur pensée » (*Martinique*, 29). Ce délire végétal est palpable lorsqu'ils sont au contact de la végétation parasitaire. Elle est une « lie merveilleuse et libératrice » qui leur permet de concilier ce qu'ils cherchent « entre le saisissable et l'éperdu, la vie et le rêve » (*Martinique*, 34). Pressentant la critique qui pourrait leur être faite de se laisser conditionner par l'exotisme dans l'écriture de leur dialogue, ils déclarent :

Exotisme, dira-t-on en mauvaise part, exotisme et voilà le grand mot lâché. Mais qu'entendre par exotisme ? La terre 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. (*Martinique*, 19)

Exotisme, oui, mieux « littérature de hamac » déclare Suzanne Césaire, qui dans « Misère d'une poésie » dit « zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers ».

5. 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 quelque peu utilisé par certaines marchandes, et aussi réapproprié dans le mobilier créole.

C'est en effet à propos du poème « Aube antillaise » de John Antoine Nau où la nature tropicale est élément de décor pour rêverie, qu'elle pose les assises d'une histoire littéraire antillaise naissante libérée des postulats de l'exotisme et des rimes et où le paysage, témoin et victime des traumatismes des conquêtes coloniales, de la Traite, et de l'esclavage, doit être un passeur de mémoire. Au « rire blanc des mornes » décrits par Nau, Suzanne Césaire oppose « l'aura maléfique » du morne, « sa dure promesse et [sa] dynamite », évoquant ici les révoltes des nègres marrons et les luttes ouvrières.

Le motif de l'aube aveugle, c'est-à-dire cette « âme nègre à côté de laquelle Nau passe, qu'il regarde, mais ne voit pas » (Misère d'une poésie, 49) suscite chez Suzanne Césaire un positionnement critique où elle se fait visionnaire d'une poétique cannibale qui est en germination dans son œuvre et qui se dilue à travers toute la revue *Tropiques*.

UNE ÉCOPOÉTIQUE DE POSTCONTACT

Pour conceptualiser l'écopoétique de Suzanne Césaire, je me situe au carrefour de plusieurs positionnements théoriques tels que les discours critiques autour de l'impérialisme écologique évoqués auparavant, et la notion d'écologie postcoloniale proposée par Elizabeth De Loughrey et George Handley par laquelle ils problématisent les rapports entre les communautés postcoloniales et la nature, par le biais d'une épistémologie complexe où les perspectives politique, historique, anthropologique, et éthique s'entrecroisent⁶. Ainsi, une écologie postcoloniale permet de tisser les fluidités théoriques nécessaires à la constitution d'une esthétique de la terre en relation avec les prises d'agentivité des sociétés post-esclavagistes, post et transcoloniales, ce qui à mon sens est pertinent dans les dialectiques césairiennes. Quand au concept de poétique, il faut le comprendre dans la perspective aristotélicienne de la *poièsis* et de la *mimèsis*, c'est-à-dire de la production d'histoire et de discours et non de la fabrication de vers. Ainsi, la rhétorique mise au service de la production de discours se fait le véhicule de la représentation, d'actions et d'imaginaires. L'écopoétique de Suzanne Césaire est une esthétique de la littérature antillaise qui ne peut être « une littérature gentille, léchée, de sucre et de vanille pour Guide bleu ». C'est une écopoétique par laquelle

6. De Loughrey, Elizabeth & George Handley (sous la direction de). « Toward an Aesthetics of the Earth », in *Postcolonial Ecologies : Literatures of the Environment*. Oxford UP, 2010, p. 3-39.

elle « décrète la mort de la littérature doudou » (Misère d'une poésie, 50) ; elle est aussi une conscience politique et anthropologique de la terre par laquelle on problématise la destruction et l'appropriation de la terre dans une logique colonialiste, puis sous le régime de Vichy, et c'est dans cette optique qu'il est pertinent de parler d'écopoétique oppositionnelle.

C'est une écopoétique qui n'est pas délimitée, mais qui relève davantage de ce que Genette appelle une poétique « conditionnaliste », ouverte et dont la singularité est de ne pas adhérer à un genre précis, canonique comme c'est le cas pour une poétique essentialiste, fermée. Dans les écrits de Suzanne Césaire qui sont en effet à la jonction de la poésie, du pamphlet, de l'essai théorique, je réapproprie les mots 'contact' et 'camouflage' pour en faire des concepts probants lui permettant de se démarquer des rêveries de promeneurs surréalistes, qu'elle appelle les « poètes », éblouis par les paysages tropicaux de la Martinique qui devient à leurs yeux « charmeuse de serpents ». Breton et Masson sont habités de la hantise de nommer, geste primordial dans la dynamique coloniale de l'appropriation de lieux, ce que repère Suzanne Césaire et ce qui lui permet de décentrer le regard surréaliste et de réorienter son regard lucide sur celui des opprimés, sur celui du paysan martiniquais, qui sait :

s'appuyer à un grand mapou qui ombrage tout un flanc du morne, pour sentir sourdre en lui, à travers ses orteils enfoncés nus dans la boue, une lente poussée végétale. [...] Son regard n'est pas seulement le reflet pacifique de la lumière, mais il s'alourdit d'impatience, celle-là même qui soulève la terre martiniquaise, sa terre qui ne lui appartient pas et est cependant sa terre. (Le grand camouflage, 271-272)

Son écopoétique puise alors aussi bien dans une vitalité éthiopienne que dans une force végétale caribéenne pour repenser la configuration d'une civilisation martiniquaise autour du paradigme de l'homme plante, dont on trouvera la filiation avec le héros impossible de Chamoiseau dans *Chronique des sept misères*, Pierre-Philomène Soleil dit Pipi, qui a délaissé le marché de Fort-de-France pour devenir jardinier créole, ou plus précisément un « homme plante ».

Puisque *Tropiques* est la genèse de l'expression d'une esthétique et d'une politique identitaire par rapport à la terre, et demeure en ce sens un événement cathartique majeur dans la construction de l'histoire littéraire antillaise, observer la dimension écopoétique dans l'œuvre d'Aimé Césaire, ne signifie pas l'opposer à celle de Suzanne Césaire. Il faudrait plutôt les considérer dans une dynamique de complémentarité,

où auto-ethnographie et ethnogenèse dialoguent avec l'expression d'une combativité, de souffrances subjectives et de douleurs organiques. Dans le film de Sarah Maldoror, *Aimé Césaire. Le masque des mots*, Césaire observe justement :

Premièrement, ma poésie est une poésie tellurique, c'est une poésie de la terre. Et deuxièmement de quelle terre ? Il y a deux Martiniques. Il y a la Martinique caraïbe qui est une terre de joliesse, de douceur et puis il y a le Nord, ça monte, ça crache du feu, c'est la mer qui défonce la côte, qui défonce la falaise, eh bien tout cela c'est le côté violent de la Martinique et ma poésie est inspirée de tout cela.

CODA : DIALOGUE DE « PURS-SANGS »

En 1945, lorsque la revue cesse sa publication, Suzanne Césaire comprend la nécessité de poser un regard lucide sur les rencontres esthétiques qui se sont articulées entre 1941 et 1945, et sur la résistance culturelle du groupe de *Tropiques* au gouvernement de Vichy ; c'est dans cette mesure que son parcours de réflexion dans « Le grand camouflage » est un espace interdiscursif. En plus d'observer la charpente discursive de *Tropiques* et les enchevêtrements esthétiques entre *Tropiques* et *Martinique charmeuse de serpents*, elle pose les principes de l'élaboration d'un autre dialogue fructueux entre elle et Aimé Césaire. C'est donc par un effet de coda fort révélateur qu'elle diffuse la matière de son éco-poétique dans le texte de présentation de la revue et le poème « Fragments » publiés en 1941 par Aimé Césaire. Tels des textes-lianes « Le grand camouflage », « Présentation » et « Fragments » entremêlent des références sensorielles telles que la voix, la vue⁷ et l'ouïe. Elles « mesurent l'atrophie monstrueuse de la voix [sur] une terre stérile et muette », regardent « l'ombre qui gagne », « les foyers s'éteindre », constatent « l'absence de civilisation, » entendent « se resserrer le cercle d'ombre parmi des cris d'homme et des hurlements de fauves » (Présentation). Chez Suzanne Césaire, on observe « l'incendie de la Caraïbe souffler ses vapeurs silencieuses, aveuglantes pour les seuls yeux qui savent voir » (Le grand camouflage, 269, 273). En outre, par un effet d'intertextualité fort révélateur, « Le grand camouflage » amplifie la dimension conceptuelle du mot « pur-sang », qui est d'ailleurs le titre de « Fragments d'un poème » dans la revue *Hémisphères*

7. Aimé Césaire choisit comme épigraphe de « Fragments d'un poème », des vers de Rimbaud : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant ».

pour la deuxième publication de ce poème en automne/hiver 1943-44.

« Nous étions semblables à des purs-sangs, retenus, piaffant d'impatience, à la lisière de cette savane de sel » (Le grand camouflage, 270). Si au début du poème d'Aimé Césaire et dans ce passage du « Grand camouflage », « purs-sang » renvoie à la métaphore de la combativité chevaline et de l'espérance fougueuse face aux désastres de la colonisation, il y a aussi dans l'utilisation de ce mot un discours précis sur la race, la bâtardise de l'esclave et le métissage qu'elle complexifie par l'emploi du pluriel pour « purs-sangs ». En effet dans des passages qui suivent cette référence aux « purs-sangs », Suzanne Césaire analyse les préjugés de couleur, le métissage, l'avidité des « colons pour qui le sang des autres était le prix naturel de l'or », et « l'équilibre dangereusement menacé du bourgeois de couleur » qui ne peut ni se blanchir ni accepter sa négritude (271). Selon moi, loin d'être une erreur grammaticale⁸, l'utilisation du pluriel dans « purs-sangs » est un choix délibéré. C'est ici une technique par laquelle Suzanne Césaire problématise les diverses connotations historiques et anthropologiques du mot « pur-sang » dans la poésie⁹ d'Aimé Césaire, et définit les contours du dialogue entre sa pensée et celle d'Aimé Césaire. En outre, par cette technique du détour, elle précise l'effet de coda entre l'émergence de *Tropiques* sous l'œil panoptique du régime de l'Amiral Robert (numéro d'avril 1941) et la fin de *Tropiques* (1945) dans une dialectique qu'elle appelle une « lucidité totale ». Ainsi, le mot « purs-sangs » est un couple conceptuel révélateur qui campe la spécificité d'une intertextualité et d'une interdiscursivité césairiennes qui à mon sens balisent en 1945 le prologue d'une histoire littéraire antillaise.

J'appelle le dialogue créole de Suzanne et d'Aimé Césaire, un dialogue entre « pur-sang » et « purs-sangs » parce qu'il est le croisement de deux perspectives celle de la combativité chez Aimé, d'une « inquiétude ancestrale » chez Suzanne, sur le devenir anthropologique et historique de communautés transcoloniales et diasporiques. Ils puisent chacun dans ce dialogue pour construire non seulement les *différences* de leurs œuvres, mais aussi les prémisses d'une histoire littéraire annoncée dans *Tropiques*.

8. L'édition établie par Daniel Maximin (Seuil 2009) choisit d'écrire « pur-sang » signalant ainsi qu'il y a une faute. Le choix de Suzanne Césaire est révélateur, puisque selon plusieurs dictionnaires de langue française, « pur-sang » en tant que substantif peut être variable et invariable.

9. Les « pur-sang », un des poèmes-clefs de son œuvre, s'inscrit dans un univers structurel et éditorial riche et complexe.

BIBLIOGRAPHIE

- BRETON, André & André MASSON. *Martinique charmeuse de serpents*, Paris, Sagittaire, 1948.
- CÉSAIRE, Aimé, « Présentation », « Fragments d'un poème », in *Tropiques*, n° 1 (Avril) 1941.
- CÉSAIRE, Suzanne. « Misère d'une poésie », in *Tropiques*, Vol. 4, n° 4, (Janvier 1942), p. 48-50.
- « Malaise d'une civilisation » in *Tropiques* Vol. 5, n° 3, (avril 1942), p. 43-49.
- « Le grand camouflage », in *Tropiques*, Vol. 13-14, n° 3, (1945), p. 267-273.
- CROSBY, Alfred W. *Ecological Imperialism : the Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- DERRIDA, Jacques. « La différance », in *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, Paris, Seuil, 1968, p. 41-66.
- DE LOUGHREY, ELIZABETH & GEORGE HANDLEY (sous la direction de). « Toward an Aesthetics of the Earth », in *Postcolonial Ecologies : Literatures of the Environment*. Oxford UP, 2010.
- LABAT, Jean-Baptiste. *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*, La Haye, Husson, 1724.
- LEIRIS, Michel. *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992.
- MALDOROR, Sarah. *Aimé Césaire. Le masque des mots*. 1986, 52 minutes.
- MONCHOACHI, *Éloge de la servilité*, Lakouzémi, Martinique, 2007.