

objets et aux êtres leur authenticité» (lettre de Suzanne Césaire à Gaucière). 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 tidalectics 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).

objets et aux êtres leur authenticité» (lettre de Suzanne Césaire à Gaucière). 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»

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'elle 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 tidalectic³⁶, 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 Sirène*, 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 « désobjectification » 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 « anarchivé », qui désigne, selon elle, le processus par lequel un ensemble de textes contournent la rigidité, l'immuabilité 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 un 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 émanant de nos grands-parents 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 créolienne, 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.