

De l'importance d'une édition génétique de l'œuvre de Césaire

Albert James Arnold



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1410>

DOI : 10.4000/genesis.1410

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 17 novembre 2014

Pagination : 201-208

ISBN : 9782840509714

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Albert James Arnold, « De l'importance d'une édition génétique de l'œuvre de Césaire », *Genesis* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 21 décembre 2016, consulté le 15 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1410> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1410>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

De l'importance d'une édition génétique de l'œuvre de Césaire

Albert James Arnold*

L'année du centenaire d'Aimé Césaire (1913-2008), son œuvre littéraire a été célébrée mais relativement peu lue. Je veux dire que seule une infime partie de l'œuvre se lit de nos jours. Le grand public risque de ne connaître que quelques passages, toujours les mêmes, extraits du *Cahier d'un retour au pays natal* et mis à contribution pour avancer sur l'échiquier un argument politique ou idéologique. À cela on peut ajouter quelques phrases fulgurantes du *Discours sur le colonialisme* ou de la *Lettre à Maurice Thorez*, peut-être *La Tragédie du roi Christophe* du côté du théâtre. Ces titres édités ou réédités entre le milieu des années cinquante et le début des années soixante constituent le principal bagage des journalistes qui opinent sur celui qu'ils appellent le « chantre de la négritude », ce dernier terme étant compris comme un engagement à fond dans la lutte anticolonialiste en Afrique¹. S'il faut parler du poète, en dehors du texte de la quatrième édition du *Cahier* paru chez Présence africaine en 1956, on montera en épingle un des poèmes du recueil *Ferremets*, contemporain des titres que j'ai déjà cités, afin de justifier la phrase prononcée par Césaire dans une interview au début des années soixante : « Mais je suis un poète africain² ! »

Dans l'anticipation du centenaire d'Aimé Césaire, entre 2003 et 2010, nous avons été plusieurs à déplorer l'instrumentalisation dont je viens de dessiner les principales lignes de force. Ce grand artiste s'est illustré au théâtre – aux côtés de Jean-Marie Serreau – et dans le genre de l'essai, autant que dans la

poésie lyrique et épique. Or, il est à craindre que la statue virtuelle du « chantre de la négritude », une fois panthéonisée, n'écrase l'essentiel de l'œuvre littéraire et que Césaire ne soit bientôt relégué au magasin des accessoires des indépendances africaines. Ce processus d'instrumentalisation de l'œuvre de Césaire s'est notamment accéléré au fur et à mesure que le « devoir de mémoire » a pris le pas sur la recherche historique. On en a vu un exemple frappant tout dernièrement dans un colloque où la poétique de Césaire s'est trouvée logée à l'enseigne de la « douleur³ ». Le résultat de telles appréciations serait, à la longue, de faire disparaître la vigoureuse recherche poétique de Césaire en faveur

* Professeur émérite de l'Université de Virginie (États-Unis). Une version antérieure de ce texte a servi d'allocution d'ouverture du colloque « Aimé Césaire : genèse de l'œuvre » à l'ENS le 12 décembre 2013. On peut en consulter la vidéo d'archives sur le site de l'ENS : <www.savoirs.ens.fr/expose.php?id=1514>.

1. Jean-Louis Jeannelle est aussi de cet avis dans son compte rendu de notre édition, « Césaire retrouvé », *Le Monde des livres*, 3 janvier 2014, p. 7.

2. Jacqueline Sieger, « Entretien avec Aimé Césaire », *Afrique*, n° 5, octobre 1961, p. 64-67. La déclaration paradoxale de Césaire est sa réponse à la remarque de la journaliste : « Ce qui vous met alors nettement au rang de poète africain, bien que vous soyez Antillais. »

3. René Hénane, « Aimé Césaire : une poétique de la douleur », communication faite au colloque de Cerisy-la-Salle en septembre 2013 ; le même auteur, dans son édition des derniers recueils parue sous le titre *Cavalier du temps et de l'écume* (Paris, L'Harmattan, 2013), conclut que la première période de la carrière poétique de Césaire (1939-1946) « est dominée par la révélation d'une plaie immémoriale s'exhalant en un chant blessé », p. 5.

d'une sentimentalité de mauvais aloi. À partir de l'automne 2010, ceux qui tenaient à créer une édition génétique sur des bases historiques ont organisé leurs recherches autour d'un protocole commun aux projets de la collection « Planète libre » (CNRS Éditions). Ce protocole insiste sur la contextualisation historique et intellectuelle de chaque version du texte de Césaire traité dans notre édition critique à vocation génétique. Toutefois, le volume Césaire représente, à l'intérieur de la collection « Planète libre », un nouveau départ, en ce sens que notre approche est prospective. Au lieu d'éditer la dernière version d'un texte donné, nous cherchons à suivre l'émergence de l'écrivain en privilégiant la première version éditée. Cette décision prise au tout début du projet s'est révélée, au cours de trois années d'échanges collaboratifs entre les éditeurs scientifiques et le coordinateur, particulièrement féconde.

Posons au seuil de ce tour d'horizon un fait marquant de la carrière de Césaire : il n'avait pas la religion du manuscrit et des brouillons. À de rares exceptions près, il s'est séparé des papiers qui sont la matière première de l'éditeur génétique. Dans la mesure du possible, nous avons traqué dans les archives publiques et privées – en France, en Martinique, en Allemagne, voire aux États-Unis – des correspondances inédites, des manuscrits et surtout des tapuscrits annotés, jamais consultés auparavant ou qui étaient restés en marge des commentaires des textes de Césaire. Dans ces circonstances, nous nous sommes trouvés dans l'obligation de faire une génétique éditoriale. Au lieu d'être un obstacle à nos travaux, cette circonstance nous a incités à interroger l'historique des éditions de telle œuvre dans une relation directe et détaillée avec leur époque. On peut dire sans exagération aucune que nos résultats permettront à la fois aux critiques et aux biographes futurs d'asseoir plus solidement leurs interprétations sur les faits irréfutables glanés dans ces archives. Ceci dit, nous sommes parfaitement conscients du fait que nous n'avons pas tout trouvé. Parfois, l'accès à des documents de première importance dont nous connaissions l'existence nous a été refusé⁴. Heureusement, le cas est rare. C'est dire aussi que notre édition – aussi fournie et apparemment exhaustive qu'elle soit – ne contient pas et ne saurait comprendre l'œuvre littéraire complète d'Aimé Césaire.

Le premier but de notre édition devait par conséquent être la reconstitution de l'historique de l'œuvre littéraire dans ses multiples aspects. Pour la première fois, le lecteur aura accès – dans les notes génétiques qui suivent chaque texte édité – aux biffures, repentirs et nouveaux départs qui sont la loi du genre, mais aussi et surtout aux réorientations en profondeur de la poétique et parfois de la politique de l'auteur. Je me bornerai ici au balisage de l'horizon éditorial. Notre collaborateur Alex Gil, qui a découvert une version inédite de la pièce *Et les chiens se taisaient* en 2008, a contribué à notre compréhension du travail créateur de Césaire par la notion de *bloc de texte* qui pouvait s'employer à des buts variables à divers stades de l'écriture. Conçu comme une réplique théâtrale au début des années quarante, tel bloc de texte a reparu, disposé en vers, dans le recueil *Les Armes miraculeuses* en 1946⁵. La prose qui ouvre « À l'Afrique » dans sa publication en revue en 1946 met au défi la distinction entre prose et vers chez Césaire. Cette prose initiale d'une vingtaine de lignes est disposée en vers, sous le titre « Prophétie », dans la réédition des *Armes miraculeuses* en 1970. Neuf ans plus tard, les deux tiers environ du même texte, disposés à nouveau en prose, sont imprimés sous le titre « À l'Afrique », dans un numéro de revue en l'honneur de Wifredo Lam. Notre édition génétique aura donc démontré que, si la notion de genre est très souple chez Césaire, le bloc de texte est une unité fondamentale que le lecteur pourra suivre dans ses multiples avatars. La même observation peut aussi décrire la fortune de *Et les chiens se taisaient*, conçu comme pièce de théâtre entre 1941 et 1942, réécrit comme tragédie lyrique pour prendre place dans *Les Armes miraculeuses* en 1946, puis réécrit une seconde fois pour la scène en 1956. Plutôt que de parler d'une version définitive en 1956, notre approche prospective nous permet de dégager les tenants et aboutissants de chaque version et de les mettre en rapport avec les préoccupations esthétiques, et éventuellement

4. Ainsi, et bien malgré nous, il nous faut nous reporter à la bio-bibliographie de K. Véron et T. Hale (Paris, Champion, 2013, t. I, p. 17-19) pour le descriptif des articles de Césaire parus dans *L'Étudiant martiniquais* au mois de février 1935.

5. On trouvera des exemples de telles migrations de bloc de texte dans notre édition génétique de *Poésie, théâtre, essais et discours* (Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète libre », 2014) aux pages 150, 347 et 782-783.

idéologiques, de Césaire à chaque étape de la création d'une œuvre donnée. Une caractéristique saillante de notre édition est le système de renvois entre textes d'une seule et même époque, qu'ils soient poétiques, théâtraux ou publiés sous forme d'essais ou discours. Ainsi il deviendra possible, pour la première fois, de parler d'une succession de poétiques (au pluriel) chez Césaire et d'en montrer l'orientation précise à chaque stade.

L'exemple le plus frappant de ce phénomène est assurément la fortune du long poème *Cahier d'un retour au pays natal*. Conçu à l'École normale, publié en revue par un ancien normalien angliciste⁶ et ami de Samuel Beckett en 1939, le poème reviendra à Paris en 1947 après une première carrière américaine qui comprend deux éditions. La première en langue espagnole exclusivement a été réalisée à Cuba en 1942 – publiée au tout début de 1943 ; elle reste fidèle au texte de la revue *Volontés*⁷. Il s'agit de l'odyssée spirituelle d'un « Je » qui ressemble comme un frère au poète. Il doit réagir violemment contre la fausse culture ingurgitée au cours de son éducation, plonger en lui-même à la recherche de valeurs qu'il caractérise comme « nègres », avant de renaître héroïquement, afin de parler prophétiquement au nom de son peuple. Si notre équipe a décidé d'éditer intégralement quatre versions successives du *Cahier*, c'est pour donner au lecteur soucieux de connaître ce poème le maximum de contextualisation possible. On pourra désormais sonder la poétique de la version publiée en bilingue par Brentano's à New York en janvier 1947, mais terminée à Fort-de-France quatre ans plus tôt. C'est la version du *Cahier* qui témoigne des recherches de valeurs nègres en utilisant les techniques surréalistes d'exploration de l'inconscient par l'écriture. Ce texte du *Cahier*, jamais édité en France auparavant, est la pièce maîtresse de la collaboration d'Aimé Césaire avec André Breton et le groupe surréaliste dispersé aux Amériques pendant la guerre, collaboration qui allait se poursuivre au moins jusqu'à la publication, en 1948, du recueil *Soleil cou coupé*. Les textes parus dans *Tropiques* – à commencer par « En guise de manifeste littéraire », qui sera incorporé au *Cahier* dans les deux éditions de 1947, jusqu'à « Poésie et connaissance », que nous éditons dans la version complète publiée à Port-au-Prince – font preuve d'un cheminement commun dont les échos sont

publiés pendant la guerre à Mexico, à Port-au-Prince, à Buenos Aires, à Santiago du Chili et à La Havane, sans parler d'Alger ni des revues new-yorkaises où André Breton donne aux activités surréalistes un caractère antifasciste et anticolonialiste. Ces documents montrent également combien le mouvement surréaliste devait à l'esprit révolutionnaire de Césaire de 1941 à 1947. Le lecteur qui approfondira ces premiers pas de l'œuvre littéraire de Césaire n'aura aucun mal à comprendre la rupture de Césaire avec le PCF en 1956, qui est finalement moins surprenante que son entrée au Parti onze ans plus tôt.

L'édition Bordas du *Cahier* est donc la troisième depuis 1943. Presque tous les essais qui ont lancé le *Cahier* en France et à l'étranger – ceux de Sartre, de Glissant ou encore les commentaires de Senghor – se rapportaient à l'édition Bordas de 1947, la dernière édition à garder des traces significatives d'écriture surréaliste. La seule exception est le texte « Un grand poète noir » qu'André Breton écrit à New York en 1943 pour préfacier l'édition Brentano's. Cette version du poème, que la maison Gallimard se proposait de publier en 1945, devait paraître à New York en 1943-1944. Comme chacun sait, Césaire donnera à Présence africaine une version qui n'avait rien de définitif – malgré le sous-titre collé au texte par l'éditeur – et dont le principal effet a été de faire oublier les versions (et leurs poétiques fort différentes) qui l'avaient précédée. Le lecteur de notre volume qui exploite le système de renvois d'un volet à l'autre saura ainsi s'expliquer la nouvelle harmonisation

6. Georges Pelorson s'était à tel point compromis sous le régime de Vichy qu'il a vécu, sans être autrement incommodé par les autorités, sous le nom de Georges Belmont jusqu'à sa mort à 99 ans en 2008. Peu avant son décès, Pelorson/Belmont a répondu, par un texte dicté à sa fille, aux questions que David Alliot lui a posées sur la publication en revue du premier « Cahier... ». Il ressort que Césaire aurait fait la connaissance de Pelorson au début de 1939 et que celui-ci aurait payé les tirés à part du poème qui allaient faire connaître Césaire à Breton, Lam, Lévi-Strauss et bien d'autres pendant la guerre (D. Alliot, « *Le communisme est à l'ordre du jour* » : *Aimé Césaire et le PCF*, Paris, P.-G. de Roux, 2013, p. 50-51).

7. *Retorno al país natal* paraît au tout début de 1943 chez Molina et Cie dans la traduction de Lydia Cabrera, illustrée par trois dessins à la plume signés Wifredo Lam. Ces trois dessins, qu'on peut considérer comme la première interprétation du poème, se retrouvent à leur place dans l'édition bilingue (français-anglais) du texte de 1939 aux Presses de l'université Wesleyan en 2013.

du *Cahier* avec les essais majeurs publiés de 1955 à 1956. C'est uniquement à partir de cette date que le long poème de Césaire *s'africanise*, tandis que les éditions antérieures étaient *antillaises* (au sens large) et *américaines* (au sens large également). Jusqu'à présent, seule une petite poignée de spécialistes de Césaire avait pu lire tous les textes que je viens de passer en revue. De ce fait, il a été impossible de contrôler les interprétations que ces mêmes critiques en ont données. Avec notre édition des quatre versions historiques du *Cahier d'un retour au pays natal*, cette situation regrettable est changée à tout jamais.

Avant de passer en revue l'importance d'une édition génétique et prospective du théâtre de Césaire, disons deux mots du recueil *Soleil cou coupé* édité en 1948 chez K éditeur, où s'imprimaient des ouvrages d'Antonin Artaud, entre autres. Quiconque n'a lu que les poèmes édités sous ce titre dans le recueil composite intitulé *Cadastre*, ne connaît pas *Soleil cou coupé*. Puisque j'ai déjà évoqué le poème « À l'Afrique » dans le contexte de la poétique du bloc de texte, il pourra servir d'*exemplum* de ce qui attend le lecteur de notre édition de *Soleil cou coupé*. De 1946 à 1948, le texte « À l'Afrique » déploie un espace-temps où le passé, le présent et le futur s'interpénètrent et où l'activité du « paysan » que Césaire met au premier plan a une fonction magique et révélatrice. Il est l'artisan d'une négritude dont le but est essentiellement spirituel. En modifiant son texte pour le recueil *Cadastre* au début des années soixante – soit à l'aube des indépendances africaines – Césaire gomme cette interpénétration de l'espace-temps, le remplaçant par un temps historique. À partir de là, le lecteur voit le paysan comme le représentant de l'agriculture rudimentaire dans une Afrique appelée au renouveau social et politique. Si le politique y gagne, la fortune de l'œuvre littéraire y perd incommensurablement... On pourrait multiplier les exemples de ce phénomène dans ce seul recueil, que nous rétablissons aujourd'hui dans sa beauté et sa force primitives.

En passant au volet théâtral de l'œuvre d'Aimé Césaire, nous nous trouvons devant une légende tout aussi tenace que celle qui colle à la peau du poète. Elle voudrait que les pièces de théâtre du dramaturge martiniquais soient principalement axées sur les indépendances africaines et que le moment théâtral de

l'œuvre succède à un présumé moment poétique. Or il n'en est rien. Nous savons désormais que Césaire envisageait une pièce de théâtre sur la révolution de Saint-Domingue, dont le héros serait Toussaint Louverture, dès 1941. Avant la fin de l'occupation vichyste de l'île en 1943, l'auteur avait envoyé pour sauvegarde à André Breton le tapuscrit composite d'un texte qui comportait déjà le titre « Et les chiens se taisaient ». La transcription diplomatique qu'en a faite Alex Gil pour notre volume révèle l'indécision de l'auteur devant deux sollicitations contradictoires : d'une part, une tragédie sacrificielle où Toussaint aurait représenté le martyr nègre ; de l'autre, un drame historique qui suivrait les principaux événements devant donner naissance, en 1804, à l'état nègre indépendant – j'ai nommé Haïti. La version lyrique de « Et les chiens se taisaient », qui faisait partie intégrante du recueil *Les Armes miraculeuses* de 1946 à 1970, représente l'aboutissement de la tragédie sacrificielle, le héros transformé en coupeur de canne anonyme. Le drame historique, Césaire l'a transformé en essai, sous le titre *Toussaint Louverture*, en 1960. L'historiographie nègre déployée par Césaire dans *Toussaint Louverture*, où les trois divisions majeures correspondent chacune à une ethnoclasse de la société de Saint-Domingue – soit Grands Blanc, Mulâtres, et finalement Nègres – fournit également la dialectique qui sous-tend sa *Tragédie du roi Christophe*, qui paraît en revue, en raison d'un acte par an, de 1961 à 1963. Bref, *La Tragédie du roi Christophe* sera, à sa publication en librairie en 1963, le dépassement de la tragédie sacrificielle envisagée par l'auteur depuis plus de vingt ans. Un mot s'impose sur le qualificatif *sacrificielle* que j'accrole au substantif *tragédie*. Je désigne par là l'action tragique, à héros unique, envisagée par Nietzsche dans son *Origine de la tragédie*, que Césaire a souvent citée comme sa référence en la matière. Je reviendrai plus loin sur les éléments du mythe tragique que l'on retrouve dans la poésie de Césaire aussi bien que dans sa dramaturgie. Dans *La Tragédie du roi Christophe*, Césaire enterre avec le personnage épisodique Metellus l'idéal d'une négritude qui échappe aux contingences historiques. Bien entendu, il ne s'agit pas d'amalgamer la vision tragique de Césaire à une quelconque poétique de la douleur !

Au sujet d'*Une saison au Congo*, je me bornerai à dire que, pour Césaire, Patrice Lumumba représentait l'idéal d'une négritude trahie et bafouée par les forces de compromission qui allaient rapidement avoir raison de l'indépendance du Congo ex-belge. Nous devons une dette de gratitude à Antoine Tshitungu Kongolo pour avoir remis à leur place les éléments du scandale que représentait pour la Belgique la première mise en scène de cette pièce le 30 mars 1967. Venons-en à *Une tempête*, dont le sous-titre est : *D'après « La Tempête » de Shakespeare – Adaptation pour un théâtre nègre*. Notre collègue Jacqueline Couti a pu trouver dans le bureau de travail d'Aimé Césaire de nombreux documents pararédactionnels de cette pièce qui, exceptionnellement, nous ont permis d'en reconstruire les étapes de composition. Les comptes rendus des représentations en France témoignent de la confusion du public métropolitain devant cette pièce, où il ne retrouvait pas le Shakespeare auquel il s'attendait. Ailleurs dans le monde, et notamment dans l'aire culturelle hispanophone et anglophone de la Caraïbe, *La Tempête* est certainement la cible littéraire préférée des écrivains postcoloniaux. Car il s'agissait pour le dramaturge martiniquais de faire face, dans *Une tempête*, à vingt ans de déceptions et de déboires dans le sillage de la départementalisation qu'il avait contribué à créer en 1946. La question est complexe, mais les annexes que nous publions à la suite du texte ne laissent aucun doute sur les intentions de l'auteur. Le fait qu'il aurait voulu terminer sa tétralogie nègre par une pièce sur les Afro-Américains des États-Unis, et qu'il en a parlé à plusieurs journalistes, n'a fait qu'embrouiller la donne. Ce projet de pièce abandonné, qui aurait porté le titre « Un été chaud », nous en commentons de nombreux documents préparatoires et nous discutons leur importance par rapport à l'adaptation de Shakespeare que Césaire a faite à la demande de Serreau. L'importance de notre édition génétique et prospective d'*Une tempête*, comme celle des trois autres pièces de Césaire, sera de solliciter des lectures critiques plus conformes à leur poésie profonde, car moins soumises aux événements contemporains de leur création au théâtre.

Jusqu'ici, j'ai présenté un certain nombre de découvertes et réorientations que notre édition d'Aimé Césaire – *Poésie, théâtre, essais et discours* – promet

au lecteur œuvre par œuvre, qu'elles soient poétiques ou dramatiques. Prenons un peu de recul afin de nous demander quel est le but ultime d'une telle édition. Où se situe sa véritable originalité ? Il est évident que la motivation qui nous portait pendant ces trois ans de travail ardu n'était pas de figer l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire dans une quelconque édition « définitive ». Au contraire, en passant du plan « micro » au plan « macro », nous avons des chances d'établir l'apport indispensable de ce volume.

Ne prenons qu'un seul exemple, faute de place. Jusqu'à présent, l'identification par les critiques des allusions aux prophètes de l'Ancien Testament et aux Évangiles du Nouveau Testament dans les textes de Césaire se faisait sous forme de remarques entrant difficilement dans leur vision d'ensemble. L'exemple le plus probant est offert par l'ouvrage de Lylian Kesteloot, *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, publié en 1983. Elle consacre une page entière aux « allusions christiques » qu'elle trouve à la strophe 87 du poème et dont elle donne la référence biblique. « Tout cela est très chrétien⁸ », nous dit-elle, avant de passer sans transition aux allusions au Code Noir dans le poème. Ces notes de lecture laissent le lecteur sur sa faim, car jamais elles n'en donnent une interprétation cohérente. Elles ne le font pas car la lecture rétrospective du texte à partir de la version politisée de 1956 ne le permet pas. Quelques années plus tôt, dans son analyse critique du *Cahier*, Maryse Condé avait conclu au « miracle » de la transformation du « Je » dans le poème, après avoir cité la même strophe, mais sans avoir identifié les allusions bibliques⁹. Nous touchons ici à un problème herméneutique de taille : deux spécialistes de Césaire, ayant reconnu un discours religieux teinté de christianisme à un moment critique de la quête du « Je », se trouvent contraintes de suspendre leurs observations, d'ailleurs fort probantes, parce que leur vision de l'ensemble exclut leur intégration.

8. Lylian Kesteloot, *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Versailles, Les Classiques africains, 1992 (1983), p. 87-88.

9. Maryse Condé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », n° 63, 1978, p. 32-33.

Notre édition génétique des quatre versions historiques du *Cahier* procure la contextualisation qui permettra à l'avenir d'accorder ces observations de détail à une interprétation globale capable d'en montrer le fonctionnement à un moment donné de l'histoire du texte. C'est-à-dire que le cercle herméneutique se referme. Les notes explicatives non seulement relèvent systématiquement ces observations par les meilleurs lecteurs critiques de Césaire, mais elles renvoient aussi à d'autres références du même type, références le plus souvent à l'Antiquité égyptienne ou aux religions de Mésopotamie. On verra ainsi qu'une même investigation mythologique traverse l'œuvre de Césaire, du début jusqu'à la fin, et que les références bibliques trouvent leur place dans la quête de valeurs spirituelles qui anime l'idéal de négritude depuis 1935. Le travail d'annotation de « Et les chiens se taisaient » a révélé petit à petit un réseau de métaphores qui caractérisent le Rebelle, alias Toussaint Louverture, en termes qui paraissent empruntés au *Rameau d'or* de Frazer. Ce folkloriste de Cambridge, traduit par sa femme française, a traité comme une seule famille de dieux de la végétation Dionysos, Osiris, Attis, Tammouz et j'en passe. Tous ces noms se retrouvent dans la poésie de Césaire. Dans notre édition ils sont regroupés pour la commodité des chercheurs dans l'« Index nominum », sous l'intitulé « Divinités et personnages mythologiques ». Le lecteur sensible à ces réseaux d'allusions plus ou moins denses finira par se demander à quoi doit aboutir la révolution nègre envisagée par Césaire. Cette question n'est pas simple non plus, et nous ne nous sommes pas proposés de la résoudre dans notre édition. Mais nous sommes conscients d'avoir fourni les éléments d'une analyse nouvelle plus attentive à la proposition poétique qu'à une exigence politique présumée.

Notre édition génétique et prospective se propose en définitive de mettre en place un nouveau paradigme qui permettra une compréhension plus complète et cohérente de l'œuvre littéraire de Césaire. Il s'agit de donner accès aux textes qui ont fait la première renommée de leur auteur, avant le tournant des années cinquante qui les a réorientés en vue de nouvelles options politiques. Le célèbre *Discours sur le colonialisme*, dans le texte édité par Daniel Delas, réserve des surprises. On verra que

sa première mouture en 1948, écrite pour une revue de droite, n'a pas la tonalité percutante de sa révision de 1955, qu'on a vite assimilée à un marxisme internationaliste. Notre édition donne une place de choix à l'allocution publiée sous le titre « Culture et colonisation » en 1956, à la suite et dans les actes du premier Congrès des écrivains et artistes noirs, tenu en Sorbonne au mois de septembre. L'effet produit sur l'opinion française et internationale a été éclatant et durable. On peut avancer avec certitude que l'attention portée sur Césaire par cette seule intervention – globalement disséminée par les médias de l'époque – inaugure la nouvelle réception politique de son œuvre littéraire. Préparée par la réédition du *Discours sur le colonialisme* l'année précédente, elle constitue une critique cinglante des principes ainsi que des pratiques des pays impérialistes dans leur ensemble. Se mettant tantôt en position d'un « nous » colonisé, tantôt d'un « nous » élu martiniquais à la Chambre des députés, le tribun y fustige globalement le colonialisme. À un certain moment de son allocution, il prend à parti Hubert Jules Deschamps, alors gouverneur général des Colonies. Césaire a dû récrire son texte du jour au lendemain afin de répondre aux remarques du gouverneur général sur les bienfaits de la colonisation française. À la séance d'ouverture, Deschamps, non inscrit au programme, avait pris la parole afin d'infléchir le congrès dans ce sens et de donner l'impression qu'il avait été associé à son organisation¹⁰. Césaire ne l'entendait pas de cette oreille. Il a poussé la surenchère jusqu'à citer en latin un poète mineur de la Gaule romaine qu'il assimilait à l'« illusion Deschamps ».

À un mois de sa lettre ouverte à Maurice Thorez, dans laquelle il donnerait sa démission du PCF, Césaire pose dans « Culture et colonisation » les jalons d'une politique culturelle socialiste, *para-Africaine* (pour employer sa terminologie) et indépendante. Si Marx figure en bonne place parmi les autorités citées, Césaire se réclame également de Frobenius, Spengler et Nietzsche. Lénine y relaie Hegel, mais c'est à Marcel Mauss que

10. On pourra lire les remarques du gouverneur Deschamps parmi les « Messages » adressés au congrès, *Présence africaine*, n° 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 390-392.

Césaire fait appel pour une définition efficace de la culture (propre à la nation) et de la civilisation (négro-africaine surtout). Il entend poser les jalons indispensables à la civilisation de la diaspora africaine à laquelle il se sent appartenir. Malinowski joue un rôle central dans son analyse à cause de sa théorie du « don sélectif », qui caractérise le rapport entre le colonisateur et le colonisé. Afin de battre en brèche les sociologues, historiens et ethnologues américains qui appuyaient le colonialisme depuis la fin de la guerre, il cite – pour les renvoyer dos à dos – Toynbee, Kroeber et Mead. Qui plus est, Césaire les mentionne dans sa propre traduction du texte américain¹¹. Les délégations d'Haïti et des États-Unis se sont élevées contre les propos de Césaire : la première parce qu'il semblait nier la possibilité d'une culture métissée ; la seconde parce qu'il l'avait placée « dans une situation qui ne se comprend que par référence à un colonialisme certes aboli, mais dont les séquelles n'ont pas fini de retentir dans le présent ». Le fait que le Département d'État américain ait refusé un passeport à W.E.B. Du Bois, pourtant professeur à l'université de Harvard, à cause de ses prises de position socialistes et internationalistes, a dû aggraver leur gêne. Ces réactions démontrent à quel point le discours de Césaire était axé sur l'Afrique, car il tenta d'y prévoir le processus de création d'une civilisation africaine à naître, une fois les colonies libérées.

Pour finir, tirons un fil entre mille. Le mot *pseudomorphose* se trouve depuis 1939 à la strophe 96 du *Cahier*, qui à l'origine en comportait cent neuf. La plupart des critiques ont cru à un néologisme. Abiola Irele a compris que, dans le contexte, « pseudomorphose » devait signifier « la vie inauthentique de la bourgeoisie noire¹² ». Pour sa part, René Hénane a trouvé le sens minéralogique du mot dans le *Grand Larousse* et s'est arrêté, comme il le fait si souvent, à sa dénotation¹³. Or, le lecteur du « Cahier » dans une revue d'avant-garde avait de fortes chances en 1939 d'y reconnaître un des mots-clés de l'histoire universelle dont Spengler s'était fait l'apôtre. Qui plus est, Spengler emprunta le mot *pseudomorphose* à Frobenius qui l'avait emprunté aux études de minéralogie de Goethe. Le poète martiniquais a épinglé ce mot technique vers la fin du poème, là où le « Je » s'apprête à endosser sa nouvelle identité, afin de désigner le processus par lequel les pays coloniaux

avaient étouffé le développement culturel des colonisés. De ce fait, le mot *pseudomorphose* éclaire à la fois le climat spenglerien des strophes, qui évoquent « l'Europe toute révoltée de cris » et « le merveilleux entrechat par moi rêvé au-dessus de la bassesse ». Il thématise toute la partie centrale de la transformation intérieure du « Je ». Ces repères intellectuels, parfaitement compréhensibles en 1939, s'obscurcissaient vers 1947 du fait du discrédit jeté sur Spengler, qui paraissait à beaucoup un héraut du national-socialisme. Depuis l'édition *Présence africaine* du *Cahier* en 1956, le mot *pseudomorphose* ne résonne plus du tout. Le silence des critiques en témoigne. Sa fonction révélatrice dans le poème se perd donc pendant plus d'un demi-siècle¹⁴. C'est un excellent exemple du rôle que jouera notre édition génétique dans le renouveau des études du climat intellectuel dans lequel baignait le normalien au cours de la genèse de son œuvre littéraire.

Il n'est pas non plus insignifiant que le mot technique *pseudomorphose* recouvre un champ sémantique que prospectait à La Havane le cercle de Fernando Ortiz, qui utilisait le terme *décolonisation* pour désigner le même phénomène. Césaire a découvert seul, dans sa tournée du 45, rue d'Ulm, un processus colonial dont les Cubains se faisaient les théoriciens. Quand, en 1943, le *Cahier* paraît à La Havane sous le titre *Retorno al país natal*, son argument anticolonialiste trouvait un public déjà sensibilisé par les théories de Spengler et interprétées par Ortiz. À partir de notre édition du texte de 1939 du poème, le *Cahier* rejoindra ce grand brassage des idées qui secouait la Caraïbe pendant et immédiatement après la guerre. De cette analyse succincte mais incisive, on peut conclure que l'activité littéraire et intellectuelle de Césaire, de 1941 à 1948, relayée par Breton et ses amis aux quatre coins du monde, représentait déjà une

11. B.H. Edwards, « Césaire in 1956 », *Social Text*, n° 103, 2010, p. 115-125. Edwards remarque, dans une note liminaire à sa traduction de « Culture et colonisation », que Césaire a traduit lui-même ces auteurs américains.

12. Abiola Irele, édition annotée du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, Ibadan (Nigéria), New Horn Press, 1994, p. 139.

13. René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 110.

14. On aura compris que ce paradigme a empêché M. Condé et L. Kesteloot de pousser plus loin leurs observations de détail.

révolution, mais culturelle et spirituelle. À partir des années cinquante, Césaire s'est efforcé, par la réécriture de ces mêmes textes, de les aligner sur ses nouvelles options politiques. D'où, en définitive, la confusion qui règne depuis plus d'un demi-siècle sur le sens de la négritude césairienne à ses débuts.

En conclusion, il convient de souligner que le but de

notre édition n'est pas de donner une analyse exhaustive de ces thématiques, mais de permettre à une nouvelle génération de lecteurs critiques de se hisser sur les épaules de leurs devanciers. C'est la nature même de la recherche humaniste à l'heure actuelle.