ScholarWorks@GSU

Exotisme, dialogisme et chaos en milieu antillais: André Breton et Gerty Dambury

Authors	Francis, Gladys M;Palmero, Lynn
Citation	Francis, Gladys M. and Lynn E. Palermo. "Exotisme, dialogisme et chaos en milieu antillais: André Breton et Gerty Dambury" in Communautés de lecture: pour une approche dialogique des œuvres classiques et contemporaines/Reading Communities: A dialogical Approach to French and Francophone Literature. Ed. O. Panaïté, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, (2016): 48-68.
Download date	2026-02-14 23:27:18
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.14694/10665

EXOTISME, DIALOGISME ET CHAOS EN MILIEU ANTILLAIS: ANDRÉ BRETON ET GERTY DAMBURY

LYNN E. PALERMO
SUSQUEHANNA UNIVERSITY
ET GLADYS M. FRANCIS
GEORGIA STATE UNIVERSITY

S'appuyant sur les thèmes de la tyrannie, de la fragmentation et de la résistance, cette analyse comparative joint deux romans qui bien qu'écrits à soixante-quatre ans d'intervalle communiquent le complexe rapport qui subsiste entre la France et ses anciennes colonies (la Guadeloupe et la Martinique).

Le 24 mars 1941, André Breton s'enfuit de la France occupée avec sa famille pour se réfugier aux États-Unis. Lorsque *Le Capitaine-Paul-Lemerle* transite à Fort-de-France, ville capitale de la Martinique, les autorités arrêtent Breton, l'accusant d'être "écrivain journaliste",[1] et l'enferment dans un camp prisonnier. *Martinique charmeuse de serpents* naît de cette expérience traumatisante et relate la période de cette escale. Ce texte fragmentaire, qui échappe à toute catégorie générique, se compose de morceaux variés: un dialogue avec l'artiste français André Masson sur le surréalisme et l'exotisme; des poèmes surréalistes dont une série en prose dépeint Fort-de-France; un exposé journalistique "Eaux troubles" qui traite de la corruption politique en Martinique; ainsi qu'un hommage au "Grand poète noir" Aimé Césaire dont Breton découvre les écrits une fois libéré du camp. Pendant ce séjour forcé dans cette île qui appartient à la France sans être la France, Breton se trouve face à une oppression complexe qui l'oblige à reconnaître les parallèles entre le colonialisme et le fascisme de la Troisième République. Il juxtapose alors dans *Martinique charmeuse de serpents,* la forêt exotique/paradisiaque à la

[1] BRETON A., *Martinique, charmeuse de serpents*, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1999, p. 389.

ville capitale dystopique et réexamine les valeurs du surréalisme par rapport à la création artistique et l'engagement politique.

C'est en plein cœur de la Guadeloupe, à Pointe-à-Pitre la ville de son enfance, que Gerty Dambury nous charroie dans son roman *Les Rétifs* (2012). *In medias res*, le lecteur pénètre les tueries de mai 1967 durant lesquelles les képis rouges dépêchés par la France reçoivent l'autorisation de tirer sur des ouvriers grévistes qui réclament une augmentation salariale. À travers le regard ingénu et l'angoisse d'une écolière, Émilienne, qui attend longuement le retour de son père, l'auteure nous convie à une dé/marche mémorielle morcelée qui rouvre cette page méconnue de l'histoire. Véritable quatre-chemins, le récit s'élabore autour d'un quadrille au commandement et révèle une pluralité stylistique qui entremêle ingénieusement les genres du roman, du théâtre, de la poésie et de la nouvelle. Dambury exhorte un dé/placement pluriel: un mouvement de mémoire historique; un mouvement culturel et social qui déroge et interpelle le corps de ces rétifs et leurs états de pertes; puis un mouvement esthétique, qui similaire à *Martinique, charmeuse de serpents*, surligne singulièrement le marasme et la beauté de l'île.

Seront explorés dans cet essai, les processus de construction, déconstruction et reconstruction de l'exotisme de ces auteurs, qui, exposant les obstacles posés par les agents néocoloniaux/impérialistes, l'entre-deux et la dé/marginalisation en contexte post-esclavagiste visibles dans ces "autres" petits bouts de France–utilisent des procédés d'innovation créatrice originaux. Nous nous attacherons en particulier sur le cadre créole dystopique décrit de par une syntaxe éclatée, la pluralité stylistique et de genre, ainsi que la polyvocalité qui permet, à l'image du surréalisme, la résurgence et l'authenticité d'un ésotérisme unique.

I. Tyrannie sous l'Occupation et la République

I. 1. Corps étrangers

Étranger en "France", au bout de cinq jours, Breton négocie sa libération (et celle de sa famille) plaidant qu'il n'est point journaliste et qu'il n'écrit que "des livres d'intérêt strictement poétique et psychologique".[2] Une fois "libre" (sous surveillance), Breton se promène dans Fort-de-France et reste stupéfié par la misère infligée à ses habitants: "Il existe entre [les autorités]

[2] *Ibid.*

et cette terre une incompatibilité de structure qui impose au plus haut point ce sentiment de "corps étranger".[3] Parcourant la ville de Fort-de-France, la forêt luxuriante et les terres cultivées de l'île, Breton y voit un contraste révélateur d'une civilisation agonisante, prête à imploser. Ainsi, le centre-ville "n'est à plusieurs centaines d'exemplaires qu'un seul bazar débitant à perte de vue la même pacotille"; à l'extérieur de la ville, "l'exploitation agricole du pays [qui est] pratiquement réduite à la culture de la canne à sucre […] laisse d'immenses espaces en friche".[4] Pour Breton, le système en place sur l'île témoigne non seulement d'un contrôle des corps, mais également celui d'un contrôle sur l'esprit, car c'est exactement ce "trop d'unification du monde" imposé de l'extérieur qui révèle la "crainte de l'imagination",[5] qui, de manière criminelle "appauvri[t] ce qui est".[6]

Près de deux millions d'africains forcés dans des cales de bateaux négriers et mis en servitude en Guadeloupe vivront pendant deux siècles comme étrangers, corps-objets, et corps-capital de *békés* (maîtres Européens blancs de plantation). En 1848, après l'abolition de l'esclavage, ces nègres sous X acquièrent des noms de famille et deviennent dès lors des "noirs libres", ce qui indique que la liberté de l'esclave n'en fait point un homme à part entière, sa couleur de peau continuant de définir d'une part son statut social et d'entériner d'autre part son statut d'étranger. La précarité (aux accents *Rue Cases-Nègres*) de ces noirs "libres" perdurant, la départementalisation de 1946 (facilitée par Aimé Césaire) se présente alors comme l'orée d'une ère nouvelle. Quoique deux décennies s'écoulent, les espoirs d'égalité et de fraternité de ces Français d'Outre Mer "libres" se prorogent invariablement. Au sein de son roman *Les Rétifs*, Gerty Dambury met en lumière ce complexe continuum de *départenance* que vivent ces Français-Guadeloupéens, ces Antillais-Français, ces Domiens-Ultramarins–ces perpétuels corps étrangers–dont la réalité du quotidien reste ponctuée par la *différance*. L'œuvre se concentre sur trois jours (les 24, 25 et 26 mai 1967) quand a lieu la visible objectification de grévistes "Français de l'autre côté", contrôlés par des forces de police blanche étrangère à l'île. Il est donc permis au lecteur de scruter sans continence la difficile position de subalternes dé/placés entre aliénation et affiliation. Les évènements de mai 67 dévoilent la violence de la relation à soi et à l'autre dans un tiers-espace de "différentiation".[7]

---

[3] *Ibid*., p. 390.
[4] *Ibid*, p. 394.
[5] *Ibid.,* p. 371.
[6] *Ibid.,* p. 372.
[7] BHABHA H. K., *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, p. 2.

I. 2. Violences structurales

Dans "Eaux Troubles", Breton cherche à expliquer la structure et les origines du système qui imposent cette misère aux Martiniquais. Il espère d'une part provoquer une enquête officielle sur les abus des droits humains en Martinique et d'autre part, "éclairer les bas-fonds de la politique intérieure de la Troisième République, c'est-à-dire révéler les germes du totalitarisme au sein de la république capitaliste".[8] Dès le 30 août 1939, les Martiniquais vivent sous le pouvoir de l'Amiral Georges Robert (nommé par Georges Mandel), Ministre des colonies, pour assurer la défense et l'ordre interne des colonies de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane. Notoire est la collusion entre le régime de l'Amiral Robert (qui, après l'armistice va s'allier au régime pétainiste) et les planteurs créoles (beaucoup de bourgeois de couleur sont eux aussi pris dans l'engrenage). Robert maintient l'ordre par tous les moyens possibles, y compris la torture et la suppression de toute expression libre.[9] Pour Breton, il devient évident que trois siècles de colonialisme français et toute la corruption qui s'y cultive, ouvrent la voie à la mise en place d'un régime fasciste. Par exemple, s'amoncelant au système colonial, le régime de Robert maîtrise l'île en exploitant les failles sociales déjà existantes afin d'opposer les groupes les uns aux autres. La hiérarchie du régime fasciste ressemble donc étroitement à celle des planteurs[10] tout comme à mesure que le régime de Vichy augmente sa collaboration avec les Nazis, les Martiniquais rencontrent davantage de racisme.[11] Ainsi, à la Martinique, Breton se voit confronté par la confluence de deux systèmes totalitaires–le fascisme et le colonialisme. En 1941, les tensions entre la France et la Grande Bretagne mènent à un blocus de l'île qui oblige les Martiniquais à survivre de leurs propres ressources. Cette situation souligne la dépendance économique de la Martinique vis-à-vis de la France.

Les Rétifs traite des émeutes de 1967, un fait historique amplement inexploré sinon minimisé dans l'Histoire de la Cinquième République. Le 24 mai, des ouvriers du bâtiment se mettent en grève, réclamant une augmentation salariale de deux pourcents et l'alignement de leurs droits sociaux sur ceux de la métropole. Le 25 mai, les négociations entre les représentants du patronat et ceux des organisations syndicales dégénèrent.

---

[8] BRETON A., *op. cit.*, p. 302.
[9] NICOLAS A., *Histoire de la Martinique*, Vol. 3, 1939-1971, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 41.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*, p. 60.

Georges Brizzard, chef de la délégation patronale aurait déclaré: "Quand les nègres auront faim, ils reprendront le travail!"[12] Des affrontements débutent, les grévistes répliquent aux grenades lacrymogènes et aux tirs d'arme à feu avec des conques de lambi et des bouteilles. La France dépêche des gendarmes mobiles sur l'île peu après l'ordonnance du préfet Pierre Bolotte qui autorise des CRS, tous blancs, à tirer sur les manifestants qui incluent des lycéens de Baimbridge protestant contre les tueries de badauds de la veille. Ces émeutes causent la mort de 80 à 200 ouvriers et passants guadeloupéens, contre 30 gendarmes blessés. Des syndicalistes et passants sont arrêtés, maltraités en prison et acquittés sous de faux chefs d'accusation. Au dossier de ces émeutes promptement scellé sous statut "secret défense" (jusqu'en 2017) se joint la destruction d'archives municipales et hospitalières qui accentuent le flou du compte des victimes; la mise sous silence d'un acte tyrannique sur une population foncièrement isolée; ainsi que le désarroi de familles de victimes pouvant laborieusement faire appel à des représailles. *Les Rétifs* rassemblent les bribes de ces violences structurales vécues par des "Français" subordonnés à un système colonial classique et à l'animalité d'une nation républicaine.

I. 3. Le pouvoir

"La Martinique [est] la honte de la France", prononce le commandant du *Paul-Lemerle* au moment du débarquement de Breton et des autres passagers sur l'île; ce qui présage les abus de pouvoir qu'ils subiront aux mains du régime de l'Amiral Robert.[13] Durant l'inspection des documents, les autorités annoncent: "ici, vous êtes à la Martinique où l'on fait ce qu'on veut"[14] une proclamation de pleins pouvoirs qui fait ironiquement écho à la devise de l'utopie rabelaisienne: "Fais ce que voudras". Des règles obscures et des exigences apparemment capricieuses offusquent les motifs et la logique du système et déroutent Breton amené à vivre pour la première fois un sentiment de *départenance*. Imposé à l'île de l'extérieur, ce régime "féodal anachronistiquement en vigueur"[15] incarne le cauchemar du "fully enlightened earth" décrit par Horkheimer et Adorno dans *Dialectic of the Englightenment*.[16] En outre, le contrôle du savoir afin

---

[12] GAMA R. et SAINTON J.-P., *Mé 1967... Mémoire d'un événement*, Pointe-à-Pitre, SOGED, 1985, p. 117.
[13] BRETON A., *op. cit.*, p. 386.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 395.
[16] HORKHEIMER M. et ADORNO T. H., *The Dialectic of Enlightenment*, tr. John Cumming, New York, Seabury, 1972, pp. 3-4.

d'exercer un contrôle absolu et arbitraire sur le peuple est un procédé de déshumanisation (au cœur du système totalitaire) similaire à celui du régime colonial qui l'a précédé. Breton se penche alors sur le rapport entre la poésie et l'écriture engagée car le surréalisme est plus qu'un mouvement artistique ou qu'un acte individuel, il se veut la libération de l'esprit, un mode de *vie*. Dès alors, sous un tel régime qui méprise l'imagination et la recherche d'"un art révolutionnaire indépendant", Breton se demande que peut le surréalisme devant l'oppression brutale de ces deux systèmes de gouvernance.

Les Rétifs s'élabore autour d'Émilienne qui s'inquiète de l'absence de son père. Autour de son appréhension s'entremêle celle de plusieurs personnages qui viennent raffermir l'ampleur de l'angoisse et des énigmes des évènements de mai 67. Évidente est l'ambivalence entre le pouvoir néocolonial et ses effets sur une population de couleur vivant dans un état de hors droit. Cette souffrance psychologique, physique et matérielle est incarnée par un quadrille au commandement totalement dérèglementé. Traditionnellement, ce dernier ne possède qu'un seul chanteur-lead expérimenté (un homme) aussi appelé "commandeur". Ainsi, chacun des personnages s'affirme commandeur:" [Nono] veut parler la première… Elle affirme qu'elle est l'accordéon de cet orchestre et qu'elle jouera sa partition […] car elle en sait plus que quiconque."[17] Ces voix sont aussi marginales puisqu'il s'agit principalement de jeunes, de femmes, de morts-vivants démembrés et d'ouvriers. C'est de l'intérieur qu'elles opèrent leur prise de pouvoir, dans l'intimité de leurs maisons, l'intérieur de salles de classe, au mitan de leur cour, dans le quotidien de l'île. Tels des conteurs, chacun exprime la singularité de ses oppressions et tabous, tout comme Hilaire, un homosexuel, dont la prise de commandement déjoue la longue tradition hétéronormative des textes antillais. En effet, Hilaire n'est point présenté comme un "moins qu'homme", ou sous l'angle péjoratif du drag, ou de la promiscuité du *makoumè* (terme créole dépréciatif qui désigne un homme homosexuel ou efféminé). Nommé "ma-commère",[18] son statut marginal d'homosexuel est rétabli dans le dire-collectif. Ni passif, ni invisible, il possède son propre partage dans cette prise de pouvoir collective. Les personnages sont tous placés dans le pouvoir du "dire" et du "contre-dire", même les femmes: "désormais je devrais pouvoir me consacrer à ce qui m'a toujours été interdit parce que je suis une femme:

[17] DAMBURY G., *Les Rétifs*, Paris, Les éditions du Manguier, 2012, p. 25.
[18] *Ibid.*, p. 67.

tenir l'accordéon dans le quadrille […] je pouvais danser mais pas pénétrer le domaine des hommes."[19]

I. 4. *Départenance*

Breton le surréaliste, a toujours réclamé une certaine marginalisation esthétique et politique en France sous la Troisième République. Cependant, c'est pour se libérer de l'oppression sous l'Occupation et pour retrouver des droits humains qu'il quitte la France. Or le voilà arrivé dans un territoire français qui n'est pas la France et où le statut de citoyen français ne compte pour rien. Sa désorientation et son indignation devant le traitement qu'il subit révèlent son habitude de vivre sous une république où l'individu jouit de certains droits. Protestant contre son emprisonnement, Breton exige naïvement que les autorités répondent à ses questions: "Je tiens pour insensé de me voir prisonnier en terre française sans même connaître l'accusation qui pèse sur moi".[20] Bien avant son arrivée dans l'île, les autorités basées en Martinique font réception d'un rapport envoyé par l'administration du régime de Vichy qui qualifie Breton d'"agitateur dangereux".[21] Il est alors accueilli par le commandant de camp qui lui déclare: "poète surréaliste, hyperréaliste, aucun besoin de ça à la Martinique". On lui défend en particulier tout contact avec "les éléments colorés".[22] Cette position d'exclu qui lui permet d'adopter un "disenchanted viewpoint" pour faire le type d'observation contestataire que James Clifford appelle "le surréalisme ethnographique".[23] Dans cette perspective: "stable orders of collective meaning appear to be constructed, artificial, and indeed often ideological or repressive".[24] C'est une distance critique qui lui donne le choix de s'engager politiquement ou non[25] et celui de maintenir une interrogation continuelle. Ces conditions nourrissent un engagement qui ne se fige jamais et un espace de réflexion critique plus profond. C'est ainsi que Breton décide de poursuivre une enquête sur la transformation d'une république en État fasciste.

---

[19] *Ibid.,* p. 29.
[20] BRETON A., *op. cit.*, p. 389.
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid*., p. 390.
[23] CLIFFORD J., *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 118.
[24] *Ibid.*, p. 68.
[25] CRYLE P. M., *Thematics of Commitment: The Tower and the Plain*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 4.

Les Rétifs expose des Guadeloupéens vivant un désir d'appartenance à la nation française joint à celui d'une séparation vis-à-vis de cette dernière; ou encore la négrophobie du noir, comme celle de "la petite directrice honteuse de ses cheveux crépus";[26] sans oublier les *masques blancs* de *peau noire* "à qui on avait confié une tâche capitale [de] faire tenir tranquilles les ennemis de la République et de la mère patrie",[27] "Cher monsieur, nous sommes tous les deux noirs/ Pas sûr qu'on soit pareil, madame".[28] La *départenance*, "jou[er] le jeu […] ou la compromission"[29] sont scandés par le quadrille qui dévoile la créolisation et "domestication" créole/africaine d'une esthétique blanche-européenne. Entre appartenance et partance, appropriation et négation, nous demeurons au cœur de la zone de contact France-Guadeloupe, au sein de laquelle la voix collective questionne la moralité des békés, les opérations illégales du gouvernement et la perdition du Nègre étranger à lui-même: "ces vieux blancs nous mettaient dans une situation qui faisait qu'on n'avait qu'un désir: celui d'en avoir plus que nos frères, d'être au-dessus d'eux, d'être prêts à les vendre une fois de plus".[30] Dambury révèle pareillement la duplicité des bourgeois noirs exploitant leurs ouvriers noirs. Le père d'Émilienne serait ainsi "tantôt gaulliste, tantôt communiste, en fonction des commandes [des clients]",[31] "lâche comme un pet devant le jour",[32] "se [prenant] pour un grand patron dans son petit atelier des faubourgs […] [traitant] ses ouvriers d'abrutis, de feignants, de Nègres".[33] Le chaos du texte correspond dans ses formes et son fond à une Guadeloupe en pleine *départenance*.

II. Fragmentation

II. 1. Corps et espaces

"À la Martinique, au printemps de 1941, notre œil se divise"[34] et Breton se sent incapable de réconcilier et capturer les extrêmes de son expérience: "pas plus qu'il n'y a de regard susceptible d'embrasser à la fois le meilleur

[26] DAMBURY G., *op. cit.*, p. 123.
[27] DAMBURY G., *op. cit.*, p. 126.
[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*, p. 127.
[30] *Ibid.*, p. 43.
[31] *Ibid.*, p. 58.
[32] *Ibid.*, p. 60.
[33] *Ibid.*, p. 35.
[34] BRETON A., *op. cit.*, p. 367.

et le pire, il ne peut y avoir de langage commun pour en rendre compte".[35] Cette dualité établit dès le début deux espaces géographiques et langagiers; en effet, le lecteur (comme l'écrivain) est tiraillé entre la forêt tropicale et la ville, ainsi que le langage poétique du surréaliste et le langage politique du journaliste. Breton tente de rapprocher et de réconcilier ces deux langages qu'il a toujours séparés jusqu'ici. Au premier abord, le contraste semble net entre la représentation de la forêt exotique et sauvage, décrite au cours du "Dialogue créole", et celle de la ville capitale de la colonie désolante, déserte et dépourvue. La forêt, le domaine de l'imaginaire florissant, résiste à la civilisation et symbolise donc la liberté de l'esprit. En elles-mêmes, les dualités s'entassent, car dans la forêt: "toutes les formes se confrontent et tous les contrastes s'exaltent".[36] Par contre, la ville, siège de la civilisation occidentale, représente tous les torts du système capitaliste entièrement rationalisé et porté à ses extrêmes; le colonialisme et le fascisme–et l'appauvrissement conséquent de l'esprit. Breton semble donc nous présenter "le primitif" et "le civilisé" dans un exotisme typé. Cependant la fragmentation de l'œuvre et le mélange de genres littéraires compliquent cette dualité, l'ouvrant à une polysémie riche, notamment dans la série de poèmes surréalistes rassemblés sous le titre "Epingles tremblantes". Ces poèmes qui dépeignent un Fort-de-France joyeux, qui touche tous les sens et inspire l'imaginaire autant que la forêt, brouillent la division entre forêt et ville, nature et civilisation.

L'errance et le marronnage sont au cœur du roman de Dambury qui brouille la taxinomie passé-présent-futur par le biais d'un amalgame entre espaces visible et invisible. Ainsi, des personnages morts et vivants errent aux côtés d'Émilienne attendant son père qui bien qu'absent, reste au centre de l'angoisse et des questions qui se disséminent dans la cour. L'absence devient présence, l'oubli épousseté, et les souvenirs épars réunis. La voix des morts/vivants fourmille dans le quadrille pour marquer le perceptible et l'imperceptible, et, sortir de l'ombre les silences. Véritable Sankofa, il persiste un appel à remonter la trace, car l'oubli et l'ignorance fragmentent l'avenir des guadeloupéens: "1967! Ils sont en 1967 et ils ne savent même pas ce qui s'est passé avant eux! […] faire le rapprochement entre les peines et les péripéties qu'ils sont en train de passer et ce qui s'est produit avant".[37] Chaque corps est conteur, raconteur, marqueur de sa parole et de ses peines**:** "En tant que victime, je veux dire".[38] Dambury

[35] *Ibid.*
[36] *Ibid*., p. 377.
[37] *Ibid*., p. 40.
[38] *Ibid*., p. 89.

matérialise l'espace-corps de la souffrance qui s'agence dans un espace tridimensionnel. Le premier constitue l'espace privé de l'intérieur des maisons; le second public, se compose de descriptions de la ville et de l'école d'Émilienne. Ces deux espaces pivotent autour de la cour d'Émilienne qui complète la structure tridimensionnelle. Aussi, l'espace public, telle une prison, évoque un cadre de répression dans lequel les travailleurs (voire les écoliers) opprimés sont tenus sous silence. Le charivari des espaces cime l'amplitude des départenance, dé/placement et dés/emplacement visibles chez les guadeloupéens qui, comme l'exprime Maryse Condé, ne possèdent aucune mémoire du passé, "aucun mythe d'origine, aucune généalogie de héros ou de rois semi-légendaires".[39]

II. 2. Pluri-dimensionnalité, plurivocalité, polyphonie et atemporalité

La dualité de *Martinique, charmeuse de serpents* réside dans une fragmentation qui crée une multiplicité de voix ainsi qu'une voix collective: celles de Masson et Breton entremêlées pour former un dialogue, des voix poétique et politique, une oralité créole et une langue française écrite. Aimé Césaire, sujet d'"Un grand poète noir" dans lequel Breton raconte sa découverte du *Cahier d'un retour au pays natal*, a également une forte présence. De plus, l'œuvre est parsemée de références directes et indirectes à des figures littéraires, artistiques et intellectuelles qui rapprochent le passé et le présent: Rimbaud, Gauguin, Henri Rousseau, Melville, Sade, Wilde, Pascale, Magritte, Baudelaire, Valéry, et Lautréamont. C'est un foisonnement de voix créatrices réunies dans la résistance qui souligne la pauvreté spirituelle et intellectuelle de tout régime qui s'en méfierait. Ces voix sous-tendent la collaboration de Breton et Masson qui font un pas pour affranchir la notion de coopération de toute corruption politique. Ce processus réaffirme un des principes de base du surréalisme résumé dans la formule connue de Lautréamont: "La poésie doit être faite par tous. Non par un." Aussi, s'entremêlent dans ce texte les voix du conscient et de l'inconscient dans un rejet du rationalisme extrême qui perverti l'humanisme pour en faire un instrument justifiant l'impérialisme.

Dans *Les Rétifs*, la pluralité est textuelle (mise en page éclatée des phrases comme à la page 50), elle est également musicale et physique. Les esprits

[39] CONDÉ M., *La Civilisation du bossale*, Paris, L'Harmattan, 1978, p. 7.

sont amorphes et voix et corps *marronnent* au rythme du quadrille. Les corps dansent, les voix chantent, l'immatériel se personnifie. Les voix se transforment en instruments (violon, *chacha*, *siyak*, *tambour d'bas*) ou en danseurs. Le roman est une scène de théâtre–et, les chaos du rythme, voix, espaces, et genres stylistiques–une quintessence d'improvisation. Les différents commandeurs renforcent et désordre et improvisation dans un texte qui au final livre un cosmos textuel alternatif, hybride, *différant*. L'auteure utilise un processus d'écriture que nous appelons "tracé corpomémoriel" qui lie corps, mémoire, histoire, et localité. Le lecteur pénètre ce ventre guadeloupéen, d'où naît la re/construction de la mémoire d'un peuple aussi "sous occupation" selon Breton. Il devient témoin de "l'extérieur de l'intérieur; de la partie du tout".[40] Ces pluralités expriment la déflagration d'un mystère (mai 67), son rapiéçage laborieux, et le passage au sein de corps-mémoires souffrants "vecteurs de l'aliénation culturelle".[41] Il s'agit d'*états-d'êtres* figés dans l'impromptu, dé/placés dans l'histoire; et d'une écriture du recueil de mémoires-éclatées. Mais comment *commander* la création d'une authenticité impossible? Dambury encre/ancre alors ces témoignages qui participent à la création de héros non-canoniques, comme Julien, Mme Ladal ou les 32 camarades de classe d'Émilienne. L'auteure pervertit également l'usage traditionnel de l'ésotérisme car dans ce cosmos textuel alternatif, les secrets sont révélés moyennant l'initiation du public aux réalités guadeloupéennes. L'écriture devient une chaîne d'initiation, et le texte, un terrain de secrets soutenant la valeur et la ténacité des Guadeloupéens à travers les temps. La voix collective reste équivoque pour légitimer la pléthore de la perte de mémoire de guadeloupéens à travers les âges, sexes, genres et classes.

II. 3. Oralité et chaos du rythme

La dimension orale de la poésie ainsi que la tension entre l'oralité et l'écrit s'annoncent dès le début de l'ouvrage dans le titre du prologue "Avant-dire" et se poursuivent dans le "Dialogue créole" entre Breton et Masson, ce, jusqu'à la fin d'"Un grand poète noir", où nous découvrons la poésie "belle comme l'oxygène naissant"[42] de l'intellectuel martiniquais Aimé Césaire. La dualité de l'oralité et de l'écrit (comme celle du "sauvage" et du "civilisé") est moins simple qu'elle ne paraît au premier abord. L'association de la langue écrite à la France et à son idée de la civilisation

[40] BHABHA H. K., "Culture's In-Between", *Questions of Cultural Identity*, HALL S. et DU GAY P. éd., Londres, SAGE Publications, 1996, p. 58.
[41] DAMBURY G., *op. cit.*, p. 130.
[42] BRETON A., *op. cit.*, p. 408.

est une manière de capter le paradoxe au sein de ce moment historique où la "société civilisée" de l'Europe fait preuve d'un degré de sauvagerie jamais atteint dans l'histoire de l'humanité. Les poèmes surréalistes dans "Les Épingles tremblantes" contrecarrent la représentation de la ville qui sera dépeinte dans "Eaux troubles" (qui les suit directement), pour nous présenter une image riche de sens: "le marché aux poissons [où se] déroule des fastes aux lueurs sidérales du diodon, du coffre et de toutes la gamme, du jaune soufre au violet évêque par les plus hardies zébrures […]; ou des fruits exotiques comme le corossol, mi-lampion, mi-feuillage, livre sa chair de sorbet neigeux".[43] "La Carte de l'île", un catalogue de nom de lieux, met particulièrement l'accent sur l'oralité ainsi que le rythme accidenté de cette liste qui fait rêver: "La Jambette, Favorite, Trou-au-Chate, Pointe La Rose."[44] S'ensuivent le "langage de simple information" et l'exposé de Breton sur la corruption politique. La Martinique c'est donc tout cela, et en faisant face à cette réalité perturbante, on peut alors commencer à y résister.

Les titres de chapitre du livre *Les Rétifs* font tous référence à des formations chorégraphiques propres à la danse quadrille: "1ère figure pantalon",[45] "2ème figure l'été",[46] "3ème figure la poule",[47] "4ème figure Pastourelle".[48] La cour d'Émilienne est similaire à la celle du conteur d'où la performance du quadrille émane vigoureusement l'essence de la tradition orale du conte antillais: "L'heure est venue qu' [Émile]–donne de la voix […] Qu'il avance et joue sa partition d'une traite […] Qu'il prenne le chacha ou le siyak. Petites interventions, ceux-là, mais déterminantes!"[49] Plus les personnages "content" leurs vérités, plus ils dévient les règles du quadrille puisqu'il n'y a plus *un* commandeur, plus *un* musicien symptomatique pour tel ou tel instrument. Les voix deviennent percussions, puis les tours de parole ne sont plus respectés. La polyrythmie du quadrille improvisé correspond à l'interaction raconteur-assistance. Le quadrille semble se transformer en un cercle de *léwoz* (gwo ka), les voix entrant simultanément le cercle pour guider le rythme, guider la dance, guider le chœur–guider l'histoire: "Notre quadrille particulier […] s'inventera au fur

[43] *Ibid*., p. 381.
[44] *Ibid*., p. 384.
[45] DAMBURY G., *op. cit.*, p. 19.
[46] *Ibid*., p. 65.
[47] *Ibid*., p. 137.
[48] *Ibid*., p. 207.
[49] Ibid., p. 118.

et à mesure de l'arrivée des musiciens."[50] Le chaos du rythme est la performance de *nèg mawon* en dissidence. La cour est un espace *occupé*, un corps-texte/cortex renfermant un "Nous" rétif qui se conte à l'image des grévistes de La Place de la Victoire. La *parole*–pleine de stéréotypies linguistiques (métaphoriques, lexicales), de parémies (proverbes, apophtegmes, dictons), d'énoncés figés (formes fixes)–rend compte de l'affiliation des *paroliers* à leur communauté culturelle guadeloupéenne. Ces accents de tradition orale présentent Dambury tel un *porte-parole* repassant les traces pour délivrer la parole des corps souffrants. Le chaos du rythme ne peut alors s'articuler que dans l'en-dedans/l'en-dehors et l'aller/venir.

III. Résistance

III. 1. La ville

La ville est le lieu de la surveillance mais aussi de la résistance: "Tous les Européens de passage […] ont été frappés du dénuement et de la vétusté qu'offrent certains aspects immédiats de la Martinique. Fort-de-France, à elle seule, serait caractéristique à cet égard".[51] D'abord, nous observons la résistance passive des Martiniquais qui dans l'humour se moquent des policiers: "Heureusement, […] nous disposons de trois puissants alliés: les femmes, le pernod, les moustiques. D'ici trois mois ils seront calmés".[52] Puis il y aussi une résistance plus active, comme par exemple les affiches omniprésentes du maréchal mystérieusement lacérées. N'est pas mentionné dans l'ouvrage, la résistance qui s'organise contre le "Régime Robert" qui s'accroît jusqu'en juin 1943 lorsqu'une manifestation populaire tourne en une émeute lors de laquelle est exprimé le refus que l'Amiral Robert se joigne aux forces françaises libres sous De Gaulle.[53] Loin d'être un essai "d'intérêt strictement poétique et psychologique", Breton court indéniablement des risques comme on l'observe dans "Eaux troubles" où il pourchasse des renseignements sur le régime au pouvoir. Aux yeux de Breton, Aimé Césaire est un intellectuel deux fois opprimé (d'abord par le colonialisme et ensuite par le fascisme), il personnifie également *la* résistance (en continuant à publier *Tropiques* sa revue littéraire contestataire) et un engagement résolument original et indépendant: "Il ne

[50] *Ibid.*, p. 67.
[51] BRETON A., *op. cit.*, p. 393.
[52] *Ibid.*, p. 390.
[53] NICOLAS A., *op. cit.*, p. 174.

saurait être de salut dans la poésie pour qui ne *chante* pas."[54] Le poète engagé doit être avant tout *poète* et Aimé Césaire "est avant tout celui qui chante"[55] et refuse tout ce qui a été déjà dit. Césaire fait preuve de ce que Breton appelle le "pouvoir de transmutation" car ces poèmes "à thèse" atteignent l'universel.

Dambury se concentre sur des représentations de la ville de Pointe-à-Pitre qui handicapent toute construction fantasmagorique exotique ou érotique de l'île. Faute de stéréotypie, le lecteur ne trouvera ni anamorphose des genres (la femme hypersexuelle, la femme masculine, l'homme-macho, les relations hétéronormatives, la femme *poto mitan*…) ni anamorphose des espaces/corps géographiques (île/ville ghetto; île/îlien paresseux, heureux, pauvres). Les rétifs représentés dans leurs espaces intimes, leurs conversations, routine professionnelle, écolière, familiale dans la ville de Pointe-à-Pitre sont un contre-discours au canon. Ce poignant refus d'embellir la souffrance tout en plaçant la beauté de l'île dans l'humanisation de ces habitants constitue l'attribut de l'œuvre. Nous voyons Pointe-à-Pitre de cour à chambres, de rues à salles de classe, de boutiques à places publiques, de bouches de patrons à bouches d'enfants, de traumas d'un homme homosexuel à ceux d'une femme âgée. C'est à travers le quotidien de la vie des Pointois que les évènements tragiques de mai 67 prennent forme. La cartographie de souffrance s'agence sur l'humanisation des Guadeloupéens vus dans la singularité de leur résistance de tous les jours. Les femmes ne sont pas de super-héroïnes mythiques, mais des mères, des sœurs, des voisines avec leur lot de bonheur et de défis. C'est alors toute l'ignominie et la déshumanisation que la Grande France impose à ce peuple qui résonnent comme une cacophonie et rompent toute possible présentation exotique, romancée, déifiée d'une île, qui, à l'image des émeutes de la Place de la Victoire vit dans un espace de hors droit.

III.2. Cadre créole

Le cadre créole n'est présent dans *Martinique, charmeuse de serpents* que filtré à travers les yeux de Breton et souvent brouillé par l'exotisme. Breton rend hommage à Césaire qui écrit dans la langue du colonisateur, le qualifiant d'un "Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier […] Et c'est un Noir qui est non seulement un Noir mais tout l'homme, qui en exprime toutes les

[54] BRETON A., *op. cit.*, p. 403.
[55] *Ibid.*

interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les extases et qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité."[56] Vu un certain discours colonialiste de l'époque, justifiant l'impérialisme comme une manière de rajeunir la civilisation européenne, Breton met un accent problématique sur le fait que ce soit l'œuvre d'un Noir qui en s'adressant à la condition particulière des peuples colonisés atteint une sorte d'universalisme. Dans l'œuvre, le terme créole n'est appliqué qu'à Joséphine de Beauharnais dans le poème "Le Brise-lames"[57] qui traite de la statue de Joséphine située à Fort-de-France. Joséphine était "créole" car née sous les tropiques de parents européens. Dans "Le Dialogue créole", il ne semble pourtant y avoir rien de créole, Breton ne peut entrevoir ce qui constitue le créole qu'à travers les écrits de Césaire, qui lui, s'approprie de la langue des békés pour exprimer sa perspective de noir.

Le cadre créole est au cœur du roman *Les Rétifs*. Nous l'observons à travers les différents témoignages qui créent une toile humaine culturelle guadeloupéenne, le décor traditionnel de l'intérieur des maisons, la mode de l'époque, Pointe-à-Pitre et son "école Dubouchage",[58] son "école normale […] installée dans la fraîcheur du Morne Miquel",[59] son sénat "[d'] hommes qui discutent des problèmes ou […] de sport",[60] ou encore "le rhum [de] l'épicerie du Petit curé".[61] Très nombreux, les mots créoles et créolismes placent le lecteur au creux d'une île en diglossie où le créole rythme la parole de ses habitants au quotidien: "pour moi-même",[62] "moi-même",[63] "je ne vais pas passer par quatre chemins",[64] "un paquet de vérités",[65] "il est devenu une de mes bonnes personnes",[66] "leurs chiens n'allaient pas à la chasse ensemble".[67] Cette langue créole est aussi transmise dans des proverbes qui assurent le dire des aînés, la passation intergénérationnelle, assurant une autorité et un savoir culturels collectifs: la doxa guadeloupéenne. La créolisation et la réappropriation du quadrille

---

[56] *Ibid.*, 402.
[57] *Ibid.*, p. 380.
[58] DAMBURY G., *op. cit.*, p. 55.
[59] *Ibid.*, p. 74.
[60] *Ibid.*, p. 56.
[61] *Ibid.*, p. 69.
[62] *Ibid.*, p. 27.
[63] *Ibid.*, p. 41.
[64] *Ibid.*, p. 94.
[65] *Ibid.*, p. 40.
[66] *Ibid.*, p. 157.
[67] *Ibid.*, p. 160.

des Guadeloupéens symbolisent une domination créole, une résistance, une dissidence. De plus, la performance du dire déroge aux règles du quadrille traditionnel de l'île en faisant de chaque voix un instrument/un commandeur; chaque "je" rend compte de la singularité d'un espace collectif "Nous" (toujours capitalisé dans l'œuvre) qui se transforme en voix/voie dissidente.

III. 3. Poétique, politique et histoire

Dans *Martinique, charmeuse de serpents*, Breton réunit pour la première fois en un seul ouvrage, les volets poétique et politique de sa vie d'écrivain engagé; d'où la difficulté de classer l'ouvrage. Est-ce une résistance esthétique, puisqu'il échappe à toute classification générique; ou est-ce de la littérature engagée dans son enquête et son hommage à Césaire, poète martiniquais opprimé? Breton a toujours insisté que le surréalisme est une manière de vivre, mais le voilà incapable de réunir ou de réconcilier les deux pôles de son œuvre. Faire de la littérature engagée serait abandonner le surréalisme–c'est un conflit qu'il a déjà vécu avec le Parti Communiste dans les années 30 en s'opposant à l'adoption du réalisme socialiste comme esthétique officielle. En même temps, il faut éviter que le surréalisme soit réduit à un "passe-temps intellectuel, comme un autre".[68] Que Breton ait pu comprendre pleinement les effets du colonialisme sur les noirs ou non, il apprécie la capacité de Césaire à intégrer dans sa poésie un discours politique sans compromettre son aspect poétique, tout comme la colère du poète devant cette situation politique ne semble qu'augmenter l'expression poétique de sa tourmente. En somme, Césaire aurait réussi dans *Cahier d'un retour au pays natal*, à effectuer la synthèse recherchée par Breton: poétique et politique, raison et rêve, conscient et inconscient–de manière à augmenter la puissance de toutes les voix. C'est donc dans le cadre créole–en l'occurrence l'espace colonial–que Breton découvre dans l'œuvre de Césaire une voix qui porte le surréalisme à la hauteur du moment historique, une voix qui incarne résistance, politique et poétique. Conscient de son incapacité d'entremêler davantage poésie et politique de façon à ce que l'une renforce l'autre, Breton voit dans les écrits poétiques et engagés de Césaire, une direction à prendre pour sortir de cette impasse.

L'écriture de Gerty Dambury est engagée tout comme le sont ses personnages dont les témoignages (lus par des lecteurs de ce millénaire)

---

[68] BRETON A., *Second Manifeste du surréalisme* (1930), *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1988, p. 789.

fléchissent le silence imposé par un système fasciste qui participe au fil du temps à l'oubli de ces évènements de mai 67 dans les consciences. Cette voix collective de Guadeloupéens en état de *départenance* exprime le désordre non-subordonné d'un corps résistant unifié dans ses différences et ses défis. Les thèmes de l'animalité et de l'esclavagisme sont affermis dans le choix du terme "rétif" qui fait référence à un cheval refusant d'avancer. Les rétifs de l'œuvre sont en résistance dans un cadre social aux accents plantationnaires. Plus particulièrement, cette écriture est comparable au cinéma-vérité dont le style proche du documentaire contient de longues séquences, peu de montages ou de contrôle rédactionnel sur le produit fini. En effet, c'est exactement cette poétique du chaos et de l'improvisation chez Dambury qui capture et fait éclater sur la composition de la page, dans les rythmes et les sons, le véritable chaos du marasme socio-politique que vivent les Français de Guadeloupe sous la départementalisation. Cette poétique engagée sert de vecteur à une vérité historique à délier et repositionner dans toute sa véracité: "Vendredi 26 mai 1967 Pardonnez-Nous, chers danseurs-lecteurs, Nous serons des commandeurs un peu envahissants, aujourd'hui."[69] L'écriture anthropologique devient acte de résistance.

III. 4. Dénouement et surréalité

À la Martinique, la forêt sauvage sans ordre et raison apparents, semble infiniment plus "raisonnable" que le système rationaliste et délirant de la ville sous la double folie coloniale et fasciste. L'ambigüité et la multiplicité des sens inhérents au surréalisme limitent le potentiel du texte surréaliste en tant qu'outil de résistance contre les systèmes totalitaires. D'un autre côté, un surréalisme explicitement engagé sur le plan politique se montrerait vulnérable à l'appropriation partisane, et c'est surtout à cela que le surréalisme résiste, car ce serait lui enlever sa partie imaginaire. Ceci est le problème essentiel pour Breton. Lorsqu'il découvre des extraits du *Cahier d'un retour au pays natal* dans un numéro de *Tropiques*, Breton en est ébloui car voilà un écrivain dont la poésie est infusée de colère et de politique sans nuire à l'esthétique et à la richesse du sens.

Touchant au théâtre, au roman, à l'anecdote et au conte, l'écriture de Dambury se passe de régulations. Amorphe, elle déjoue les règles canoniques du genre romanesque. Elle se libère de convenances pour mieux présenter dans le chant, la danse, le rythme éclaté, les voix éclatées,

[69] DAMBURY G., *op. cit.*, p. 139.

ce peuple guadeloupéen qui cherche liberté et égalité dans les méandres d'une République Française: "les arbres sur la Place […] qui connaissaient les secrets [des enfants] se penchent […] eux qui ont supporté des jours durant les corps des pendus […] ils s'inquiètent".[70] La surréalité de ce système opprimant persiste invariablement dans le texte: "un jour, mes patrons [blancs] décident de me marier–quand je dis que rien n'avais changé! On avait fait le même coup à ma mère, et à la mère de ma mère avant elle."[71] Il est incontestable que le mouvement de grève de mai 67 fasse sinistrement écho aux quarante-quatre jours de grève qui assombrirent la Guadeloupe en 2009. C'est une fois de plus à Pointe-à-Pitre que se déploient les manifestations contre "l'exploitation outrancière" et "la vie chère" mises en place par l'État et le patronat. Voilà encore des hommes qui réclament la parité salariale, encore des négociations qui échouent, encore une île paralysée dans de longs affrontements violents, des blessés, un syndicaliste tué, le préfet qui décide de déployer des gendarmes mobiles... C'est bien ce comparable bouleversement que l'on retrouve dans le dénouement de l'œuvre. Ces mêmes voix d'hommes, de femmes, d'enfants, de passants, voisins, connus et inconnus qui vont, viennent, et s'interrogent. Ce sont ces mêmes sentiments de désarroi, de peur, d'injustice et d'incompréhension qui parcourent le texte, les rues, corps et voix. L'écriture du chaos déroge alors le silence et l'oubli en déjouant la fixité de la page et de l'Histoire. L'écriture du marronnage, du contre-discours, du contre-dire–décrit un peuple marron vivant au cœur du paroxysmique.

Conclusion

Martinique, charmeuse de serpents est loin d'être sans défaut, notamment dans la capacité limitée de Breton de considérer d'un œil critique certaines conventions littéraires et esthétiques de sa culture, notamment l'exotisme. Par moments, son indignation semble la maladroite conséquence de son propre aveuglement partiel concernant certains aspects insidieux du colonialisme. L'approche de Breton reflète sa pensée élaborée dans *Prolégomènes à un troisième manifeste*: "Il doit être permis de recourir à l'instrument de connaissance le plus adéquat."[72] Alors que cette méthode peut conduire à la fragmentation, elle permet aussi à la structure d'émerger

[70] *Ibid.,* p. 48.
[71] *Ibid*., p. 41.
[72] BRETON A., "Prolégomènes à un troisième manifeste", *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1942*,* p. 9.

à mesure que les idées évoluent. En même temps, la séparation de genres que nous voyons dans *Martinique, charmeuse de serpents* relève d'un problème qui va au cœur du mouvement surréaliste. Ce dernier n'est pas seulement un mouvement poétique, or, extraire le politique du poétique semble limiter son potentiel; certains diraient même que c'est réduire la poésie au niveau de "l'art pour l'art"–rejeté par le surréalisme. Breton avait favorisé la préservation de la poésie au moment de couper ses relations avec le Parti Communiste dans les années 30, tout en continuant sa recherche d'une synthèse élusive. La polarisation de la politique et l'essor des régimes autoritaires de droite et de gauche ont diminué la distinction entre la pensée libre et l'action politique, ce, jusqu'au moment où la pensée libre est devenue en elle-même un acte d'engagement politique. Le problème d'une synthèse des deux expressions devient alors plus urgent. Dans *Martinique, charmeuse de serpents*, Breton rend alors hommage à un grand poète martiniquais qui a réussi où lui n'a jamais pu oser. Breton pour sa part, laisse au lecteur la tâche de faire des associations entre les fragments de son œuvre et d'en faire la synthèse dans les interstices des fragments.

Dans *Les Rétifs*, la campagne est décrite par une allusion à ses "bananiers […] une culture inadaptée à une terre de cyclones",[73] plutôt que tropicale, c'est une forêt urbaine qui envahit "la ville de Pointe-à-Pitre, bruyante et poussiéreuse",[74] "où [Émilienne ne s']arrête jamais pour regarder la mer".[75] Dambury brise la construction dans l'imaginaire de l'île comme espace exotique sans pour autant tomber dans une représentation ghettoïsée d'une ville sans âme. Pointe-à-Pitre se dévoile dans l'afflux des prémisses de la modernisation: "avec toutes les rénovations […] où mettrons-nous nos poules et nos cochons, nos lapins et pintades? Sur les balcons peut-être?"[76] La possible vision extatique ou exotique de la mer est pervertie en continu: "[L'] école en bord de mer qui sent la pisse et le ressac, où il est difficile de couvrir le bruit des voitures qui passent et des transports en commun qui bloquent le passage en faisant ronfler leur moteur",[77] les quais sont eux aussi imbibés "[d'] odeurs de gasoil du bateau […] qui dessert l'île de Marie-Galante".[78] L'auteur se garde de tout épanchement exotique, stéréotypé et ne se donne point à la construction de l'île comme

[73] DAMBURY G., *op. cit.*, p. 120.
[74] *Ibid.*, p. 128.
[75] *Ibid.*, p. 120.
[76] *Ibid.*, p. 30.
[77] *Ibid.*, p. 74.
[78] *Ibid.*, p. 75.

espace/corps féminin. À travers un "tracé corpomémoriel", Dambury marque les voix marginales, souffrantes, recluses, oubliées dans un déplacement et replacement temporels chaotiques qui convoquent, rappellent et ré-inscrivent dans la mémoire et l'Histoire, les rétifs de la Guadeloupe.

Bibliographie

BAKHTINE M., "Discourse in the Novel". *The Dialogic Imagination: Four Essays*, tr.

HOLOQUIST M. et EMERSON C., Austin, University of Texas Press, 1981.

BHABHA H. K., "Culture's In-Between", *Questions of Cultural Identity*, HALL S. et DU GAY P. éd., Londres, SAGE Publications, 1996.

BRETON A., *Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, Sagittaire, 1948.

—. *Martinique, charmeuse de serpents*, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1999.

—. "Prolégomènes à un troisième manifeste", *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1942.

—. *Second Manifeste du surréalisme* (1930), *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1988.

CLIFFORD J., *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

CONDÉ M., *La Civilisation du bossale*, Paris, L'Harmattan, 1978.

CRYLE P. M., *Thematics of Commitment: The Tower and the Plain*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

DAMBURY G., *Les Rétifs*, Paris, Les éditions du Manguier, 2012.

FRANCIS G. M., "Fonctions et enjeux de la danse et de la musique dans le texte francophone créole", *Nouvelles Études francophones*, n° 26.1, 2011, pp. 179-94.

—. "Transgressive Embodied Writings of KAribbean Bodies in Pain". *Writing Through the*

Visual and Virtual: Inscribing Language, Literature, and Culture in Francophone Africa and the Caribbean, ALIDOU O. et LARRIER R. (éd.), Lanham, MD, Lexington Books, 2014.

GAMA R. et SAINTON J.-P., *Mé 1967... Mémoire d'un événement*, Pointe-à-Pitre, SOGED, 1985.

HORKHEIMER M. et ADORNO T. H., *The Dialectic of Enlightenment*, tr. John Cumming, New York, Seabury, 1972.

NICOLAS A., *Histoire de la Martinique*, Vol. 3, 1939-1971, Paris, L'Harmattan, 1998.

RIFFARD P., "Le penser ésotérique", *ARIES*, Paris, Archè, n° 21, 1998, pp. 1-28.

RODES F., *Liberté pour la Guadeloupe: 169 jours de prison*, Paris, Éditions du Témoignage chrétien, 1972.

TODOROV T., *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.