

La parole enroulée et déroulée ou Le décentrement baroque de la langue française

Lecture du poème « Les Grands Chaos », d'Édouard Glissant

Et la Cour qui au conte dort
(Glissant, *Poèmes*¹, p. 425)

épeler le Traité du Déparler
(Glissant, *La Case du
Commandeur*)

1. Toutes nos références renvoient au volume Édouard Glissant, *Poèmes complets*. Gallimard, 1994. Indiqué désormais par *Poèmes*.

1. Introduction

La poésie de Glissant, encore une fois.

Le dernier volume du poète (*Les Grands Chaos*, 1993) réunit cinq grands poèmes : « Bayou » (dont j'ai moi même proposé une première lecture au Colloque de Parme), « Les Grands Chaos » (dont il sera question ici), « L'Œil dérobé » (au sujet duquel Christine Van Roger-Andreucci a publié une très belle analyse sur la relation de l'usure²), « Boisées » et « L'Eau du volcan ».

Chacun de ces poèmes est précédé d'une Présentation résumant en quelque sorte le scénario. « Bayou » fait le contrepoint entre le Sud des États-Unis et la Martinique, le Meschacébé et la Lézarde. « L'Œil dérobé » chante le Nil, le fleuve du temps : à travers lui, deux paysages, le nilotique et l'insulaire au loin se touchent et se comprennent. « Boisées » aborde encore la Lézarde de même que le cinquième poème, « L'Eau du volcan ».

Or dans cet ensemble, le poème « Les Grands Chaos » (*Poèmes*, p. 407-426) semble faire bande à part. Il ne traite point, du moins explicitement, d'un fleuve ou d'une rivière et son espace renvoie à une géographie nettement urbaine et parisienne. L'espace évoqué, celui de la Place de Furstemberg et du marché de Buci, n'est pas très loin de la Seine mais le texte n'y fait aucune allusion. Et pourtant le thème de l'eau y apparaît, imprégnant toute la fin du poème.

2. In *Horizons d'Édouard Glissant*. Actes du Colloque de Pau. Ouvrage collectif sous la direction de Yves-Alain Favre. Presses de S.A.I., 1992, p. 183 - 200.

Son origine, du moins textuelle, est ailleurs : « Les Grands Chaos » prend racine dans un quatrain de *Fastes* (volume publié en 1991) :

Furstemberg

« Où êtes-vous, qui m'acquitez de solitude
Où les partir les devenir les marcher fous
Des cayalis sommeillent au péan?
Leurs volées griffent des murs neufs, en pays dru. »
(*Poèmes*, p. 375)

Tout y est en germe : d'une part, le ton mélancolique et la silhouette des êtres anonymes qui passent et s'effacent, semblables à des oiseaux disparus des paysages de l'île natale et d'autre part, des *griffus* qui dans leur vol annoncent l'avenir. Comme on le sait, l'une des formes de la divination en Grèce était la lecture des traces du vol des oiseaux migrateurs.

Voici donc notre première hypothèse de lecture : la concision du poème « Furstemberg », de *Fastes*, se développe en coda somptueuse et baroque dans « Les Grands Chaos ». Autrement dit, la lecture de l'un implique la lecture de l'autre. Les personnages à peine entrevus dans *Fastes* prennent la parole et enseignent dans un langage à la fois fragmentaire, retors et allégorique.

D'autre part, malgré sa *différence* dans le recueil de poèmes publié en 1993, « Les Grands Chaos » dévoile, à une lecture plus attentive, des relations étroites avec les autres poèmes, en particulier avec « L'Eau du volcan ». L'eau y est en profonds et relève d'une géographie souterraine et symbolique.

Ne pouvant pas faire ici une lecture systématique de tout le poème, je propose initialement un premier décodage du texte, en détachant dans sa trame un certain nombre de ses fils de signification.

2. Les titres.

Dans l'Antiquité gréco-romaine, le chaos personnifie le vide primordial, antérieur à la création, au temps où l'ordre n'avait pas été imposé aux éléments du monde. Cette notion correspond au tohu-bohu de la Genèse (1, 2) : « la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les

eaux ». Autant de symboles de l'indifférenciation, de l'inexistant, ainsi que toutes les possibilités, même les plus opposées.

« Les Grands chaos » sont ici l'espace à la fois connu et secret de Furstemberg et de Buci, transfiguré par les sans-abri qui y campent, mangent et interpellent. De la même façon qu'on dit dormir au soleil ou à la chaleur du feu, Glissant évoque ici une Cour, c'est à dire, un cercle magique (au sens précis du mot, cercle de mages) « qui au conte dort ».

La Cour est donc à la fois une cour aux miracles, un lieu de paroles. Elle se tient dans le quartier de Buci et ses environs : la Place Furstemberg (où Delacroix avait son atelier), le marché aux légumes, la Galerie du Dragon. Buci, la Seine, le Dragon : noms qui délimitent une aire dans Paris.

Les sans-abri y parlent dans la langue des contraires. Ils empruntent jusqu'à la parodie, les mots de l'Autre. La détresse et le jeu verbal font de leurs dialogues des modèles de langage allusif et indirect, de vraies allégories. Au cœur de cette cour, la rencontre de ceux qui viennent de nulle part et de tous les horizons reprend la thématique glissantienne par excellence, celle de la réécriture du conte créole (« la première géographie du Détour », selon la formule du *Discours antillais*)³, celle de l'idiome baroque exprimant le Tout-Monde.

Le poème est composé de seize poèmes de taille et de mètres fort divers, imprimés en cursive ou en italique. Trois d'entre eux portent des titres révélateurs : « Désode » (Poème 7), « Dialogue des Grands Chaos » (Poème 12), « Et autre dialogue hué » (Poème 13).

Cet ensemble poétique a une entrée en matière et une conclusion qui évoquent le passage des mages :

« Des mages vont, qui mâchent d'herbe et de soja
(Poème 1)

.....
Des mages qui vont, mâchant l'argile de leurs doigts. »
(Poème 16)

Le mage (du lat. *magus*, emprunté au grec *magos*) a partie liée avec magie, voyance, prescience. C'était au départ le savant en astrologie et le prêtre de Zoroastre appartenant à une caste privilégiée chez les Mèdes et les Perses. Dans le christianisme, les Rois Mages sont les souverains qui vinrent d'Orient, guidés par une

3. Glissant, Édouard. *Le Discours antillais*. Seuil, 1981. Indiqué désormais par DA.

étoile, adorer le Sauveur à Bethléem et lui offrirent de l'encens, de la myrrhe et de l'or.

Chez Glissant, si les mages gardent leur pouvoir d'annoncer ce qui vient et s'ils restent des passants, ils ont perdu par contre leur rang et leur puissance. Déchus, ils nous offrent leurs désodes, à savoir, leurs dysharmonies. Ils parlent au fond comme les *fools* shakespeariens.

Dans le poème, trois aires sémantiques les définissent: la marche, la bouche et la main. La manducation et la déambulation sont leurs activités essentielles.

D'une part, ils passent sans cesse: dans le poème, *mâcher* joue, bien entendu, avec *marcher*. Mais la manducation relève à la fois de la bouche et de la main. Manducation tout d'abord de la bouche : broyage des restes et de la mangeaille du marché de Buci (dont le nom répète en quelque sorte bouche), mais aussi discours prononcés de manière confuse et détournée :

« Des mages vont, qui mâchent d'herbe et de soja » (Poème 1)

Notons encore que le syntagme « d'herbe et de soja » renvoie sournoisement à l'herbe de Para (ou herbe-para), hallucinogène de pauvres et de démunis. Césaire, dans le *Cahier*, fait allusion « aux fringales inassouvies d'herbe de Para » (*Cahier*, p. 37) et Glissant lui même y revient dans un quatrain de *Fastes*, intitulé « Lézarde » : « Ô! trop d'herbe-para envahit la mémoire » (*Poèmes*, p. 381).

À la fin du poème, la manducation de la bouche devient manducation de la main. Autrement dit : on suggère le passage, possible et souhaitable, de la manducation du dire à la manducation du faire. Essayons cependant d'y voir plus clair.

Ouverture par où passent le souffle, les mots, la nourriture, la bouche est couramment un symbole de la puissance créatrice. Organe de la parole (*verbum*, *logos*) et du souffle (*spiritus*), la bouche symbolise un degré élevé de conscience : ici néanmoins elle renvoie à un pouvoir, non pas organisateur par le moyen de la raison, mais annonciateur par le moyen du jeu verbal plus ou moins incontrôlé et de l'intuition. Ni gueule du monstre ni lèvres de l'ange, mais bouche de ceux qui parlent « pour l'esquive ». Le passant de Buci est l'orateur, s'exprimant par un langage autre que le commun.

Mais ce parler est surtout un déparler. Car ceux qui parlent n'ont aucun pouvoir reconnu et c'est l'honneur du poète que d'y voir l'aube future.

Des sculptures du sud de la Gaule représentent des têtes sans bouche. Quand le *file* (poète-devin) irlandais Morann, fils de l'usurpateur, Cairpre, naît, il est jeté à l'eau sur l'ordre de son père : il n'a pas de bouche. Cette absence de bouche est à mettre en relation avec l'éloquence et la poésie. Comme l'aveugle est doué de voyance (Tirésias, par exemple), le sans-abri, sans bouche dans notre société, est l'orateur.

Manducation encore de la main. Celle-ci exprime les idées d'activité. Mais « mâcher l'argile de leurs doigts » suppose une série de tâtonnements successifs. « Mâcher » détruit encore tout ce qui, dans la main, est emblème royal, instrument de maîtrise ou signe de domination. En creux donc, « mâcher l'argile » suppose le travail préalable du potier, avant même de faire naître de ses doigts la forme à venir. Les mages malaxent la terre (la boue) d'où sortira l'avenir.

3. Les dieux dans le poème.

Dans *Fastes*, le poète invoquait Eshou⁴ (ou Legba), le Seigneur des carrefours, celui qui dialectise le réel. Dans un *oriki* célèbre, on dit de lui : Eshou de l'ordre fait le désordre ; Du désordre il fait l'ordre.

Dans « Bayou », étaient cités pêle-mêle les Saturne, Ogoun et les sirènes (*Poèmes*, p. 401).

Ici, dans le ressassement et l'esquive, par la reprise obsédante de certains termes et par l'allusion indirecte, d'autres dieux sont invoqués. Plus précisément deux divinités américaines, l'une liée à l'Amérique indigène et l'autre à l'Amérique des Plantations.

Au poème 10, le poète fait allusion à « l'affre du dieu qui quatre fois refit le monde » et à « la Déesse des Eaux, Yemanja, née sur la mort./ Qui fit combat contre l'Anaconda ».

Récitation donc du *Popol-Vuh*⁵ et de la Santería cubaine⁶. Autrement dit : la cosmogonie par essais des Maya-quichés qui raconte la création des hommes à partir du maïs et la recreation américaine des cultes africains.

Dans l'introduction au thème IV du Congrès international de l'AUPELF (Rio, 1981), j'évoquais la cosmogonie des Maya-qui-

4. Cf. « Quatre-chemins », in *Poèmes*, p. 393.

5. Cf. Raphaël Girard. *Le Popol-Vuh*. Histoire culturelle des maya-quichés. Payot, 1972.

6. Allusion indirecte encore au Voudun haïtien (Erzuli) et directe au candomblé brésilien (Yemanja). Nous rattachons cette Yemanja à la Santería cubaine, car son iconographie rappelle l'image de la Caridad del Cobre.

chés comme exemple de conception de l'histoire typiquement américaine. Elle apparaît dans la doctrine cyclique des Âges ou des Créations, embrassant tous les faits du passé comme du présent.

Dans le Popol-Vuh, chaque nouvelle période est une nouvelle Création, car le passé cesse d'exister en s'incorporant au présent. Cela dissipe le vieux préjugé (depuis Montaigne et Descartes) qui prétendait que l'Américain était le type de l'homme sans histoire.

Après la formation de la terre, et du manteau végétal qui la couvre, les Dieux entreprirent de la peupler d'êtres animés, qui, en échange, étaient tenus de rendre un culte aux Créateurs. Car Dieu a besoin des hommes pour lui rendre tribut et hommage, en le nourrissant.

Les Dieux créèrent donc tout d'abord les animaux: mais il leur manquait un langage approprié. La première création échoua mais les animaux survécurent sur la terre et dans la mer.

Voyant cet échec, les Dieux essaient de former de nouveaux êtres en fabriquant leurs chairs de boue humide. Mais les êtres ainsi créés étaient sans consistance et se désagrégeaient au contact de l'eau. Ils étaient difformes. Les Dieux détruisirent donc leur œuvre et réfléchirent sur le moyen de créer des êtres plus consistants, pouvant voir, comprendre et les invoquer. Alors surgit la nouvelle humanité faite comme des poupées de bois ayant l'apparence d'hommes, d'hommes qui parlent. Mais quand la femme fut créée, ce fut de massette (plante de la famille des typhacées très employée pour faire des nattes). Les créatures de la troisième génération s'unirent entre elles et eurent une descendance, mais n'ayant pas de cœur elles ne pouvaient éprouver aucun sentiment. Elles erraient sans but, ne sachant pas qu'elles étaient les enfants du Créateur. Elles tombèrent en disgrâce. Une inondation, un grand déluge vint balayer les hommes de la troisième création. Il ne resta comme témoignage de leur existence que les grands singes qui vivent dans les forêts.

La quatrième génération d'hommes fut enfin créée à partir des grains du maïs. Après bien des aventures, la culture fut fondée, les dieux furent nourris et l'humanité s'est humanisée. Les vices des époques précédentes furent extirpés, mais la création reste ouverte.

C'est toute cette évolution par étapes, cette cosmogonie par essais qui s'occulte dans les vers :

« Les Grands Chaos s'en sont venus. Un qui engendre son silence
En Pluie de sable et décommence, à Paracas, l'affre du dieu qui
quatre fois refit le monde »

Il est évident que cette création inachevée et ouverte plaît à Glissant. Elle correspond à la notion même de tâtonnement créatif et créateur. Le monde, de même que l'œuvre, n'est pas encore prêt et ne le sera sans doute jamais. Mais il faut le savoir. Et l'assumer du point de vue symbolique. C'est là la fonction même du poème.

L'invocation à Yemanjá est certainement beaucoup moins opaque. Elle est du moins facilement comprise par tous les peuples nés dans la grande zone des Plantations, d'où l'on n'a pas retiré le tambour comme moyen de faire descendre les *orishas* ou *loas* (en gros : de Haïti au Sud-Est brésilien).

Ce n'est pas l'*orisha* africain qui est invoqué, mais son avatar, né d'une histoire et d'un contact de cultures dans les Amériques noires (dixit Roger Bastide). L'Amérique a mis en contact ce qui, au départ, était le plus souvent séparé en Afrique. Cette figure de Mère a syncrétisé avec les images de la Mère chrétienne. Son iconographie est désormais celle de la Vierge de la Conception, qui fusionne d'ailleurs avec la Vierge de l'Apocalypse, planant sur un croissant de lune et foulant au pied le Serpent (= l'Anaconda). Elle peut avoir différents noms : la « Caridad », la « Concepción » ou « a Auxiliadora », « a Conceição ».

« Et il invoque : « Ah je mange, ah je mange, » et il brille
En la Déée des Eaux, la Yemanjá, née sur la Mort
Qui fit combat contre l'Anaconda.
(Poème 10)

Déée est l'ancienne forme de la Bona Dea. Écrire *déée* et non pas *déesse* est une manière de marquer verbalement son ancienneté, d'avant le Christianisme.

Notons pour finir que celui qui parle dans la Cour aux mages répète la geste (et les gestes) des dieux d'Amérique, ceux des peuples témoins et ceux qui, nés du ventre du négrier, ont dû s'enraciner dans la nouvelle terre et syncrétiser, au besoin, pour survivre selon une stratégie de marrons.

La lecture, encore lacunaire du poème 10, permet de lire le très beau poème 11 où Glissant chante, allusivement, une « autre » divinité sans nom et sans iconographie, enracinée comme une

« algue laminaire » (Il faudra un jour, dépassant les querelles de clocher et d'épigones, centrées sur de pauvres critères d'antériorité, étudier le dialogue souterrain et impérieux entre la poésie de Glissant et celle de Césaire) :

« Cette autre-ci ne s'est levée d'Amazonie, n'a lustré en aucun chardon

Entendez la soucousses que vrillent en la rosée ses chevilles sans bandelettes.

Elle a soufflé dans trop d'espace d'Orient, trop de stupeur a bu sa face,

N'entendez de lui ravir au front ce lis scellé d'un feu de cassolette,
Trop de houle, – son cri. Trop de béant, – sa race.

Et c'est une algue seulement qui lui procure date et longtemps lui fait don. »

(Poème 11)

« Cette autre-ci » a le visage sombre de celle qui deviendra fictionnellement Mycéa : « Celle dont le poète est enchanté, qu'il nomme à chaque ventée. Mais dont les mots ne rendent compte »⁷. Autrement dit : la Poésie ou la femme, expression du pays natal.

7. Glissant, Édouard. *Pays rêvé, pays réel*, in *Poèmes complets*. Gallimard, 1994, p. 350.

4. Une voix créole dans le jeu des langues.

Le jeu des langues est au centre du poème « Les Grands Chaos ». Non seulement du point de vue thématique mais aussi poétique, de façon encore plus radicale que dans les autres poèmes du même recueil, même si la langue créole n'y apparaît pas explicitement.

Glissant y tisse du point de vue de la syntaxe, de la morphologie et du vocabulaire, une trame complexe de rapports grâce à l'emploi systématique de la paraphrase, du néologisme et de l'archaïsme, de la citation ironique de tournures classiques ou du rappel malicieux de manières de dire créoles, provoquant ainsi un décentrement constant de la langue française. Celle-ci épouse un imaginaire et des cultures échappant aux formes mesurées et rationnelles de l'Hexagone.

Le poète y pratique une fois de plus le jeu du détournement des proverbes et des devinettes traditionnels ou encore des formules

8. Pestre de Almeida, Lilian. Écriture, oralité et carnaval. Pour la compréhension d'une poétique américaine : *Bandeira et Glissant*, in *Études littéraires*. Laval (Canada), hiver 1992 - 1993, p. 61-80.

figées, que nous avons analysé ailleurs⁸. D'où, des exemples comme :

« Par où vient l'eau, ici la fête
Où le licou, y va la bête (Poème 6)

Qui parle en pluie a tant à semer (Poème 7)

Hommes de peu de pluie! » (Poème 15)

Mais dans le jeu des langues (langue française, l'ange créole, langue d'érudit, de savant, d'esthète, de compère malicieux, d'homme de cœur qui entend la « parole cassée » des pauvres mages de notre temps – Poème 6 – et la met en scène), apparaît encore le souvenir des gestes et des choses créoles: la fosse de l'igname, la caye, le coupeur de canne de Malendure, un coui en calebasse, et que sais-je encore ?

Dans ce détournement créole de la langue française, on observe même une sorte de distance intérieure critique. Dans ce concert en *odes* et *désodes* – une voix, elle aussi créole – intervient en faisant très attention aux *r* (rappelons-nous les histoires classiques rapportées par Fanon, dans son livre *Peau noire, masques blancs*, sur le Martiniquais rentrant de la Métropole qui fait très attention à bien prononcer les *r* là où il y en a, et là-même où il n'y en a pas). D'où, des jeux du genre: « Qui lacéré de hardes, crie ses rhades » (Poème 7) ou encore « soiheries » (Poème 6) pour soieries.

Ces voix des passants créent également des variations de « folles préciosités » récupérant un autre trait caractéristique de la poétique du conte oral, l'exagération dans la mesure du recensement des richesses. Glissant notait déjà dans *Le Discours antillais* :

« Qu'il s'agisse du plaisir de vivre ou du bonheur de posséder, le conte créole ne connaît que deux mesures, la carence ou l'excès. Pathétique lucidité. Les richesses sont dérisoires, ou démesurées. Excessives dans la quantité, quand le conte établit par exemple la liste des mangeailles ; excessives dans leur qualification, quand le conte suppute la mesure baroque d'une valeur ou d'un bien. Un "château" est décrit tout d'un coup (faste, luxe, confort, prestige) quand il est dit d'un souffle, et sans autre signalement, qu'il a deux cent dix cabinets. Richesses dérisoires, car les "vraies richesses" sont absentes du monde clos des Plantations. L'excès et le manque se complètent pour souligner un même impossible. Le conte plante ainsi

son décor dans un non-pays, tout outrance ou néant, qui excède le pays réel et en fixe pourtant la plus exacte structure. » (DA, p. 244)

La citation est un peu longue mais quel meilleur commentaire à la strophe finale du Poème 12, intitulé « Dialogue des Grands Chaos » :

*« – Grand Boutique ai-je en mon pays, de soiheries\
De primes modes à saison, foies de triton, gelées,
Fruit de grappe en marmelée, laits de caprine crus
Et chères venaisons. J'ai grand Boutique en mon pays !
Quarante Malmaisons en mon pays de clouteries. »*

(Poème 12)

Dans ce dialogue situé en plein au cœur du poème, l'esprit et la poétique créoles se joignent à un français en apparence de bonne souche dix-septémiste. Le passage prend l'allure d'une strophe ironique, par exemple, de La Fontaine, malgré le détail incongru des quarante Malmaisons. Mais Malmaison est la maison de Joséphine Beauharnais, Impératrice des Français et créole de Martinique, comme chacun sait. Elle est toujours là, dans une allée, à la Savane.

Un autre des traits les plus constants du conte créole – l'outil vécu comme distancié (DA, p. 244) – surgit, transfiguré, dans cette série de seize poèmes, grâce au jeu de deux instruments : la houe et l'épée, l'un aratoire et paysan, l'autre noble et héroïque. Pour s'en convaincre il suffit de noter le retour des deux outils dans l'ensemble poétique. Ainsi, nous trouvons successivement à des endroits stratégiques des poèmes, les vers :

« Comme d'ivoire non tannée,
Comme une houe épée... »

(fin du Poème 3)

« Je ne prendrai pas fer pour vous ni ne courrai la meute ! »
(début de la troisième strophe du Poème 6)

« Comme une épée épée »

(fin du Poème 7, « Désode »)

« Comme une houe qui n'a houé »

(fin du Poème 13, « Et autre dialogue hué »)

Toujours dans *Le Discours antillais*, Glissant notait :

« De même observe-t-on qu'il n'y a dans le conte créole aucun relevé des techniques quotidiennes de travail ou de création. Ici, l'outil est vécu comme "distancié". L'outil, instrument de l'homme dans son rapport à la nature, est un concret impossible. (...) L'outil est avoué à l'autre ; la technique n'est pas appropriée. L'homme n'entreprend pas (il ne le peut) de transformer son paysage. Il n'a même pas le loisir d'en chanter la beauté, qui peut-être lui apparaît comme dérision. » (DA, p. 244)

Notons que les exemples des deux outils se distribuent de façon régulière : 3 fois houe, 3 fois épée. Fer est la métonymie classique d'épée et apparaît dans le contexte du refus d'idéaliser les sans-abri. Le poète ne veut pas être le champion armé des misérables de Paris. « N'infliger aucun romantisme à leur dénue-ment, mais concevoir qu'ils manifestent le monde », proposait déjà Glissant dans la Présentation du poème.

Dans les autres exemples, la houe et l'épée échangent leurs traits.

L'épée est d'abord l'arme par excellence de l'état militaire et de sa vertu, la bravoure ainsi que de sa fonction, la puissance. Celle-ci peut d'ailleurs avoir un double aspect : destructeur, mais la destruction peut s'appliquer au mal, à l'injustice et de ce fait, devenir positive ; constructeur, elle établit la paix et la justice. Et c'est encore – sous son double aspect destructeur et créateur – un symbole du Verbe et de la Parole. L'Apocalypse décrit une épée à deux tranchants sortant de la bouche du Verbe.

Dans notre premier exemple, « comme une houe épée », épée qualifie houe: par là l'instrument agricole deviendra l'arme de l'homme vaillant.

Le poème 7 est construit par deux voix : l'une, imprimée en italique, présente les mages de Furstemberg ; l'autre commente les strophes précédentes. Or la fin du poème s'adresse au passant (à la fois mage et lecteur) :

« Passant, n'ayez que de chaos
Vous déhumiez la chair des mots
N'y laissant mie que les os

Comme une épée épée. »

Une parenthèse tout d'abord : je me suis toujours demandée s'il n'y a pas là une faute d'impression et si le vers initial n'est pas « Passant, n'oyez que de chaos ». Vous voyez à quel point je procède, moi aussi, par tâtonnements. Le travail de lire en tant qu'effort de trancher sur le sens d'un passage, (comme une épée épée) provoque une clarification abusive du texte et une perte d'opacité. Autrement dit, la conséquence en est justement de « déhumer la chair des mots, n'y laissant mie que les os ». Autant d'appauvrissements apportés par l'épée qui n'est qu'épée.

« La transcendance est [...] toujours armée », disait déjà Gilbert Durand⁹ et ce sont les armes tranchantes que l'on va trouver en premier lieu reliées aux structures schizomorphes ou héroïques du régime diurne avec ses schèmes verbaux (séparer, distinguer) et ses épithètes privilégiées (clair, pur etc.)

Mais laissons l'épée et ses prétentions de gloire et regardons de plus près la houe.

La ligne mélodique des outils aratoires s'ouvre par « Comme une houe qui n'a houé ». Ce vers clôt la strophe qui évoque le cercle des mages de Furstemberg :

« Ces règles de néant,
L'étendue s'y exerce en très boueuse transparence,
Ces songe-vent
Qui établissent leur encoïn au frais de l'air »

(Poème 3)

À la fin du poème « Bayou », le lecteur trouvait déjà :

« Frayons mots que nous dérivons
En huit tambours de long antan
Mots qui font qu'homme bêche en boue
Et que pays souque patience. »

(Poèmes, p. 405)

« Bêcher en boue » suppose un apprentissage de la patience et la lente conquête de l'outil, et par là de l'espace natal. Par contre, les mages dérisoires et pourtant prophétiques de Furstemberg (« ces règles de néant », « ces songe vent ») refont d'une certaine manière, sur une place parisienne, le cercle de la veillée créole. Dans leurs paroles, l'étendue, et non pas la filiation, se révèle en plein. Leur houe ne travaille pas encore la boue. Et cependant elle agit déjà symboliquement comme une épée, stylisant le réel.

9. Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, p. 178. Indiqué désormais par *SAI*.

Le texte du poème 13 – qui a pour titre « Et autre dialogue hué » – redouble la houe et semble pourtant la nier. Avant d'en commenter la chute finale, notons rapidement les vocatifs « ô tautologue », « ô répétiteur ». Ces deux termes renvoient au plaisir toujours renouvelé du ressassement baroque et de la répétition incantatoire. « L'art de la répétition est neuf et fécond », affirme Glissant depuis longtemps (*DA*, p. 52). Mais ce poème centré sur la houe qui reste encore inactive et sans fonction ouvre la voie à une promesse à peine entrevue, mais réelle.

Avant de travailler la terre de leurs mains, les nouveaux mages sont encore en train de « mâcher l'argile de leurs doigts ». Le cercle magique se refait dans le vers final du poème.

Décentrant le connu et la langue, les mages de notre temps annoncent et enseignent.

En guise de conclusion provisoire

« Les Grands Chaos » avec ses odes (car il y en a aussi) et ses désodes, peut désorienter tout d'abord le lecteur. Nous n'avons d'ailleurs abordé qu'un petit nombre de fils de signification du poème.

Son scénario d'origine est assez clairement indiqué dans la Présentation : à Paris, des sans-abri venus de toutes parts s'assemblent tout en restant des passants. Ils recréent le cercle magique du conte traditionnel ou le jeu de devinettes rituelles au moment de la veillée. Ils déroulent et enroulent la parole de leurs errances et de leurs carences.

Dans le concert des voix, désaccordées et ironiques, un solo créole s'élève peu à peu. Il emprunte les traits essentiels du conte populaire : le jeu verbal, le goût de la pirouette et de l'allégorie, le ressassement de l'étendue. Ce conte, occulte et lacunaire dans les seize poèmes, reprend une poétique mise en œuvre par Glissant dans ses récits : il ferme sur un manque, il chemine par des approximations, par détours et retours. Ce conte à la limite de l'in-audible apporte une lecture stylisée du réel et le poème annonce la « parole mésestimée pour dériver dans l'avenir » (Poème 16).

À la recherche des principales traces de l'oraliture dans ce texte sur-écrit mais irrigué par l'eau en profonds de l'oral, nous avons laissé de côté ce qu'une première lecture nous fait voir

immédiatement. À savoir, la reprise d'un même conte obsédant des récits et des poèmes, le Conte du Poisson Chambre¹⁰. C'était déjà le conte d'Ozozzo et le conte d'Anatolie dans *La Case du Commandeur*.

Ce conte, dit et non-dit, caché et répété sans cesse, prend un caractère emblématique dans l'œuvre de Glissant : il vient à la surface du Poème 4 sous la forme du « Conte où la Bête a rêvé pitance ».

Nous rappelons le passage :

« Ont-ils enfreint l'étrave où gît en houle une frégate
 Ont-ils uni la pierre au couteau qui ténue l'éclate
 Ou bien leurs corps n'auront pas crû cette distance,
 Ni engorgé le Conte où la bête a rêvé pitance ? »

(Poème 4)

Une variante d'importance s'y fait jour: ceux qui ont « engorgé » le Conte dès leur enfance (écouter c'est manger) – on revient encore à la manducation et à la nourriture – sont protégés, sans qu'ils le savent, bien entendu, de la gueule dévoratrice du Poisson Chambre. Qui est celle de l'oubli et de la Mort.

En d'autres termes : le Poisson Chambre (ou « le Conte où la bête a rêvé pitance ») est un des noms de la Bête. Ou du Léviathan. Comme la Bête-longue, à la croisée des sentiers de terre ou d'eau, on reconnaît son passage mais son sillage reste innommable.

Lilian Pestre de Almeida
 Université de Lisbonne

10. Nous avons essayé d'analyser ce conte dans « La violence fondatrice dans la littérature antillaise. Figures et fantasmes de la violence dans les récits d'Édouard Glissant », in *La deriva delle francofonie*, vol. II – Les Antilles. Bologne, Décembre 1990, p. 184-211.