

La Poétique du relais dans Mahagony et Tout-Monde.¹

1. Cet article est basé sur un chapitre de mon livre, *Strategies of Language and Resistance: Edouard Glissant and Postcolonial Theory*. Je tiens à remercier l'University Press of Virginia d'avoir bien voulu m'autoriser à le reproduire ici en traduction française.

2. *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

3. Voir *La Poétique de Dostoïevski et Voprosy literaturny i estetiki* (Moscow 1975).

« La Relation relie (relaie), relate » – écrit Glissant dans *Poétique de la Relation* (187).² C'est dire que la Relation est, entre autres choses, principe de narration : ce qui est « relaté » est ce qui est *narré*. Mais c'est dire également que ce qui est ainsi narré est *relayé* entre des narrateurs divers, pour former une chaîne ou un réseau de « relations » narratives. Le langage relayé est donc une tactique de diversité. Il opère entre des instances plurielles de narration et il a pour fonction de résister à l'autorité oppressive de ce que Bakhtine appelle « le texte monologique »³, créant à sa place un texte pluriel, relayé, anti-hiérarchique, constitué de plusieurs contributions et donc de plusieurs versions différentes, parfois divergentes, mais toujours de statut égal.

Or, le langage relayé est aussi, de façon peut-être moins évidente, une tactique d'opposition contre la conception classique de l'identité personnelle, ou, plus précisément, du lien entre l'identité et la langue. Cette assimilation, que l'on pourrait appeler l'*équation langue-identité*, consiste en la notion que le sujet individuel possède « sa » langue, qu'une langue particulière forme un élément inhérent et essentiel de son identité, qu'elle exprime cette identité, et que, réciproquement, l'identité la dote de son authenticité prétendue.

Le langage relayé, par contre, implique la circulation du langage entre des sujets différents ; et c'est ainsi que le langage se trouvant en quelque sorte délogé des individus qui l'emploient, un *relais* intervient également entre le sujet et le langage.

Le relais opère donc, en tant que moyen d'opposition et de résistance, sur deux plans simultanément. Premièrement, il favorise une diversité non-hiérarchisée de la structure narrative du texte ; deuxièmement, il instaure une rupture, un espacement dans le lien

entre sujet et langage. D'ailleurs ces deux opérations sont intimement liées, dans la mesure où l'*autorité* du discours monologique n'est point impersonnelle, mais n'existe que dans la mesure où elle est garantie par la figure de l'auteur, et par la perception que celui-ci possède et maîtrise pleinement la langue qu'il parle. Jacques Derrida commente précisément cette conception de l'autorité dans *Le Monolinguisme de l'autre*, suggérant qu'une certaine « terreur » linguistique peut s'exercer dans des situations – et la situation coloniale en est l'exemple majeur – où le pouvoir politique et culturel du maître lui permet d'imposer la conviction, illusoire bien entendu, qu'il possède effectivement la langue dominante :

« Parce que la maître ne possède pas en propre, *naturellement*, ce qu'il appelle pourtant sa langue... parce qu'il ne peut accrédi-ter et dire cette appropriation qu'au cours d'un procès non naturel de constructions politico-phantasmatiques... par cela même il peut historiquement, à travers le viol d'une usurpation culturelle, c'est-à-dire toujours d'essence coloniale, feindre de se l'approprier pour l'imposer comme "la sienne". C'est là sa croyance, il veut la faire partager par la force ou par la ruse, il veut y faire croire, comme au miracle, par la rhétorique, l'école ou l'armée. »⁴

Dans *Mahagony*⁵, Glissant distribue la narration entre plusieurs « voix » individuelles, chacune « relatant » un ou plusieurs chapitres. L'histoire de *Mahagony* se bâtit peu à peu à partir des relations entre les chapitres, mais sans jamais s'intégrer complètement dans un tout unifié. Chacun des dix narrateurs raconte sa part de l'histoire, et puis cède la place à un autre. Il se forme ainsi une série de relais qui devient de plus en plus explicite à mesure que le texte progresse. Ainsi Marie Celat se rend compte que : « Je ne suis pas constituée pour connaître l'histoire de Mani : C'est une affaire des jeunes d'aujourd'hui. C'est pourquoi ce qui suit ne peut être étudiée que par ma fille Ida » (144). Mais Ida, au cours du chapitre suivant, vient à poser d'autres questions qui pour elle restent sans réponse : elle n'a d'autre solution que de se faire relayer par son père, nous disant : « il me semble que ce qui s'ensuit ne saurait être résumé que par mon père Mathieu » (162). Et Mathieu, à son tour, finit par céder sa position à ce mystérieux personnage qu'il appelle « l'auteur » : « Ce qui suit ne saurait être que commentaire de mon auteur. Je lui laisse la place, je lui laisse » (174).

A l'intérieur des chapitres aussi, on peut trouver une autre manifestation du relais dans la façon qu'ont les narrateurs princi-

4. *Le Monolinguisme de l'autre*, Editions Galilée, Paris, 1996, p. 45. Ce livre représente le développement plus ample d'une conférence donnée par Derrida à un colloque organisé par Glissant à Baton Rouge.

5. *Mahagony*, Editions du Seuil 1987; Editions Gallimard, 1997. L'édition à laquelle je fais référence ici est celle de Gallimard.

paux de reproduire les discours et les narrations de personnages différents : Ida, par exemple, racontant la disparition de Mani, nous en donne les versions qu'elle a reçues de la part de « l'enfant des marins » (148-50), du soldat Félicité Bienvenu (150-1), d'Annie-Marie (152-6), et du pêcheur Maître Palto (156-7).

Les narrateurs se relaient, donc ; ils sont tous égaux et nul n'a une autorité totale dans le texte. Pourtant, nous avons vu que l'un de ces narrateurs a le titre d'« auteur ». Mais celui-ci existe absolument au même niveau que les autres, sans aucun privilège ; il devient, en effet, simple personnage dans son propre texte – qui, du coup, ne lui *appartient* plus en propre. Il se voit même concurrencé par Mathieu, « son » personnage des romans antérieurs, mais qui maintenant échappe à son auteur et veut produire sa propre version des événements, disant :

« Donnant raison au chroniqueur qui m'avait choisi comme guide de son exploration, je me libérais de sa quête et me précipitais dans la confusion de cette terre pour y chercher – y supposer – lumière et transparence... Puisque j'étais le fil, je pouvais aussi bien devenir le révélateur, et nul besoin de chroniqueur pour ce travail. » (20)

Cette nouvelle indépendance lui donne la liberté de critiquer son ancien auteur, et il ne s'en prive pas : « Parce que son nom est à l'envers de Senglis, il croit qu'il a une obligation. Heureusement, il ne prétend pas avoir mission. Je lui ai laissé la place de parole, il a fabriqué un glossaire. Je lui demande commentaire, il paraphrase à plaisir » (184).

Or, puisque plusieurs des événements que Mathieu décrit ont déjà figuré dans *La Lézarde*, *Le Quatrième Siècle*, *Malemort* et *La Case du Commandeur*, cette ruse du texte permet à *Mahagony* de « relativiser » – et j'emprunte encore une fois la terminologie de Bakhtine – tous les romans précédents, dans lesquels Mathieu n'était qu'un personnage, raconté plutôt que raconteur, en les faisant commenter et critiquer par lui, maintenant devenu sujet d'énonciation du texte. Par exemple, *Le Quatrième Siècle* avait omis de mentionner l'existence de Gani à la même époque et dans les mêmes lieux que Liberté Longoué ; *La Case du commandeur*, le fait qu'Odonno Celat avait un ami qui s'appelait Mani, qui a assassiné un soldat en 1978. Surtout, l'exemple le plus marquant de cette reprise et cet élargissement de la narration sur le plan intertextuel est l'histoire de Beautemps, déjà capitale dans

Malemort, mais qui dans *Mahagony* « dilate dans l'air du monde », comme dirait Mathieu⁶, pour nous donner un portrait beaucoup plus détaillé d'Adoline, femme abandonnée de Beautemps, ainsi que deux nouveaux personnages féminins : Adélaïde et Artémise. De cette façon la question posée à plusieurs reprises dans *Malemort* – « Qui pense à la femme ? » (*Malemort*, 55, 58) – trouve une réponse dans *Mahagony*.

Par le biais de ces sortes de révisions, ce sont non seulement les romans précédents mais aussi *Mahagony* lui-même qui se révèlent à nous comme des éléments inachevés, toujours sujets à d'autres modifications, et faisant partie d'une « trame » toujours en expansion, de narrations relayées. Le même processus continue, d'ailleurs, dans *Tout-Monde*⁷, qui lui-même conteste la version qu'a donnée Mathieu des trois « héros » de *Mahagony* : *Tout-Monde* met en scène Artémise et Marie-Annie : deux personnages qui ont déjà figuré dans *Mahagony*⁸ mais qui maintenant à leur tour réclament le statut de narrateurs pour critiquer la narration de Mathieu. Elles refusent de croire, par exemple, que la résistance ouverte de Gani envers ses maîtres aurait été possible (181), ni que Maho ait utilisé les mêmes traces et les mêmes caches que Gani (182) ; elles reprochent à Mathieu d'avoir marginalisé Mani en le présentant simplement comme le double du plus fameux Marny, plutôt que l'homme aimé par Marie-Annie : « Or regardez Marie-Annie, pour elle cet homme-là, son Mani-Mani, ce n'était pas un double... c'était la palpitation de sa vie et le rayonnement de sa lumière. – Oui oui, dit Marie-Annie » (182-3). Cette re-narration, elle-même « double » et dialoguée entre les deux femmes, ajoute ainsi une perspective différente : « Aussi bien revivaient-elles nos histoires, comme sans doute il ne nous venait pas de les vivre » (163).

Il résulte de toutes ces révisions et réinterprétations que chaque roman crée des liens avec les autres, mais sans être tenu à respecter la même représentation des personnages et des événements. Par le stratagème de l'« évasion » de Mathieu – s'échappant de la domination de son auteur et assumant le rôle d'un narrateur nouveau et à part entière – *Mahagony* lui-même peut pour ainsi dire fuir en avant, se dépouillant des déterminations que l'univers intertextuel glissantien avait mises en place. Ce sont les relais entre narrateurs, et peut-être surtout celui, très particulier, entre Mathieu et l'auteur qui rendent possible cette intertextualité extrê-

6. « ...ce moment où toute histoire dilate dans l'air du monde, s'y dilue peut-être, y conforte parfois une autre trame, parue loin dans l'ailleurs » (*Mahagony*, 186).

7. *Tout-Monde*, Gallimard, 1993.

8. Encore que Marie-Annie se soit appelée Annie-Marie dans *Mahagony*; mais il s'agit toujours de l'amie de Mani.

mement mobile, qui avance en se différenciant toujours de ces versions antécédentes. Le texte peut ainsi démontrer, et non simplement proclamer, l'importance de la narration relayée, en nous montrant très concrètement qu'un seul narrateur est fatalement insuffisant.

Les relais entre narrateurs n'existent pas, d'ailleurs, uniquement au niveau de la narration. Il y a un autre type de relais qui est impliqué dans la structure même de la subjectivité chez Glissant. Il s'agit d'une conception du sujet qui récuse l'idée de l'identité individuelle fixe ; et donc récuse aussi la relation fixe entre identité et langage. Le relais glissantien, nous l'avons déjà signalé, intervient aussi dans la déconstruction de l'équation langage-identité.

Premièrement, on peut constater que les relais entre personnages opèrent à plusieurs niveaux: non seulement sur le plan de la narration, mais aussi dans la mesure où chacun s'identifie avec l'expérience des autres. Il y a, par exemple, le cas d'Anastasia dans *Tout-Monde*, réclamant comme sienne l'expérience de Mycéa. Malgré de très grandes différences objectives entre ces deux femmes, dont on dirait qu'elles ont peu de choses en commun, Anastasia affirme que « Mycéa, c'est moi. Oui, on peut dire que c'est moi » (195). Qui plus est, « cette histoire qui est de Marie Celat tout autant que de moi » (195) est une histoire dont elle a pris connaissance uniquement en lisant la narration qu'en a faite un « auteur » masculin qui, selon Anastasia encore, n'est pas en mesure de comprendre la vie des femmes. Néanmoins, à travers cette représentation de Mycéa, pour imparfaite et lacunaire qu'elle soit, Anastasia participe subjectivement de l'expérience de l'autre femme : « Oui, c'est vrai, c'est vous qui l'avez connue, c'est vous qui racontez son histoire, mais moi je suis allée là où elle est allée, mes yeux ont vu ce qu'elle a vu » (202). Il s'agit ici, donc, d'un relais qui ne fonctionne nullement au niveau du récit, entre narrateurs, mais qui au contraire court-circuite le narrateur pour s'établir sur le plan d'une intersubjectivité plus profonde et plus obscure.

On trouve un phénomène semblable dans *Mahagony*, dans le rêve commun qui est rêvé par Gani, Maho et Mani, mais aussi par Marie Celat : « Mais comment je rêve avec la tête du géreur, dites-moi d'où vient le rêve ? A quelle personne il a conté qui m'a conté ? » (132) ; « Je rêve le rêve du géreur » (143). Ici, le relais

intersubjectif ne se démarque pas du relais narratif mais y est plutôt assimilé ; Mathieu, énumérant les transitions narratives qui ont fait parvenir le rêve de Gani jusqu'à lui (« Gani confie son rêve à Tani qui le rapporte à Eudoxie qui le conte à la veillée » (164)) suggère que tous ces « conteurs » *partagent* aussi pleinement – c'est-à-dire, « rêvent » – le rêve : « Le rêve est-il de Gani ou, tout autant, de la procession de conteurs assurés qui se relayèrent pour le sauver d'oubli ? » (164).

De cette façon les barrières qui séparent les identités individuelles s'estompent dans toute une série de relais intersubjectifs. La subjectivité cesse d'être unité fixe et autonome, pour devenir une circulation de positions qui se chevauchent et s'échangent. La « circulation » des femmes se relayant et se remplaçant autour de Maho : « Voyez comment dans la rue Artémise a remplacé Adélaïde qui avait remplacé madame Adoline à l'hospice quand madame Adoline l'a remplacée chez le gérant » (*Mahagony*, 98-9) – se révèle emblématique d'un modèle intersubjectif beaucoup plus général. C'est ainsi que nous lisons dans *Tout-Monde* : « Nos identités *se relaient*, et par là seulement tombent en vaine prétention ces hiérarchies cachées, ou qui forcent par subreptice à se maintenir sous l'éloge » (158, c'est moi qui souligne). L'identité n'est plus singulière ni fixe ; elle est devenue « une capacité de variation, oui, une variable, maîtrisée ou affolée » (*Poétique de la relation*, 156).⁹

Si le sujet est constitué au sein de la Relation, dans une circulation mobile et relayée d'identifications et « les mutations mutuelles que ce jeu de relations génère » (*Poétique de la Relation*, 103), si en d'autres termes l'identité en tant que telle n'est ni fixe ni unifiée, on comprend que la relation qu'elle entretient avec le langage, non plus, ne peut garder son unité ni sa fixité. L'équation identité-langage ne pourra plus tenir. Dans *Introduction à une Poétique du Divers*¹⁰ Glissant le dit sans aucune ambiguïté :

« Chaque fois qu'on lie expressément le problème de la langue au problème de l'identité, à mon avis, on commet une erreur parce que précisément ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde. » (112)

Et dans la fiction plus récente de Glissant aussi, les personnages n'ont visiblement ni une identité singulière, ni un lien intime,

9. C'est cette même problématique de l'identité que Glissant formule au moyen de l'opposition entre « racine » et « rhizome » qu'il emprunte à Deleuze et Guattari (Gilles Deleuze et Félix Guattari : *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, 1980). L'identité cesse d'être une « racine » pour devenir « rhizomatique » ; dans *Poétique de la relation* Glissant l'explique ainsi : « La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (23).

10. *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, 1996.

fixe et 'naturel' avec le langage qu'ils utilisent. Dans *Mahagony* ils se distancient non seulement des narrations précédentes, comme on vient de le voir, mais aussi de leur propre *discours*. Presque tous, les narrateurs désavouent – ou, comme on dirait en anglais, « they dis-own » – littéralement, « se dé-proprient » de – leur langage, en adoptant une attitude critique et contestataire envers leur propre façon de s'exprimer. Hégésippe, par exemple, écrit : « Dans la nuit... je délibère que ma manière à moi de donner le conte n'est pas de bonté ni justisse. C'est trop joli comme je dis » (33). Marie Celat oscille entre le délire de « parler en cadence » et le style calme et raisonnable qu'elle arrive parfois à maîtriser : « Vous notez comme je raconte ça bien tranquillement. N'allez pas dire que je monte dans mon tralala, si je veux je peux vraiment faire des manières avec des mots » (134). Mathieu lui-même passe par deux étapes distinctes d'auto-correction au cours du roman. Sa première tentative consiste à « corriger d'un style plus mesuré... les tumultueuses obscurités » (28) du style qu'auparavant il avait partagé avec l'auteur, et à le remplacer par un discours plus « scientifique » qui selon lui aura plus de chances de restituer la vérité des histoires. Ce beau style lucide et objectif devient de plus en plus problématique, mais il s'acharne à continuer tout au long de la première partie du roman :

« J'éprouvais parfois quelque gêne à imaginer mon tumultueux auteur rigolant à grosse voix de ma plongée incontrôlée : moi qui avais prétendu lui opposer des leçons de clarté. Aussi m'exerçais-je, répertoriant les cosses du passé, à une tranquillité d'écriture qui garantissait à mes yeux la seule liberté vraie par rapport à tout auteur possible. Ma prétention à l'objectivité s'évertuait dans ce tohu-bohu. » (61)

Mais le problème ici – et on le voit très bien dans l'échantillon que je viens de citer – c'est que la tentative de Mathieu vers une tranquille objectivité n'a pour résultat qu'un style exagérément solennel et passablement prétentieux ; il a commencé ce chapitre, par exemple, en déclarant :

« Ma déconvenue fut réelle de constater que les personnes... Je parle des personnes qui ne m'étaient pas proches, n'ayant aucune raison même discrète de partager mes préoccupations... Il arrivait à ces personnes ainsi décontenancées de justifier leurs craintes en se prévalant de celle-ci que j'aurais pu encourir: la détresse de l'avenir. » (59-60)

Et il finit par se rendre compte de son erreur : il s'était trompé de style. D'ailleurs, c'est à cause de l'influence des autres narrateurs sur lui qu'il ne peut plus affirmer sa superbe indépendance vis-à-vis du « maelström » :

« Fini le temps des ampleurs de la parole, des paraboles en majesté, des solennelles remontrances. Eudoxie, Adélaïde, le quimboiseur : *ils avaient cassé ma voix*. Je voulais toujours deviner ce qui s'agitait sous la bonne apparence, mais je n'y appliquais plus ce qu'on appelle un style approprié. » (110, c'est moi qui souligne)

Cette sensibilité aiguë de son propre discours en tant que « style » comporte aussi la possibilité d'adopter très consciemment le style d'un autre, dans une variante de cette intersubjectivité relayée dont il a déjà été question. Ceci peut se faire soit ironiquement, lorsque par exemple Ida se dit : « Mathieu dirait, *dans son langage soupiré*, que l'enveloppement du bonheur est fragile... » (147, c'est moi qui souligne) ; soit sincèrement : Ida de nouveau, à propos du style campagnard de la famille de son fiancé : « Aussitôt, une autre parole, une autre manière de dire, sont venues dans ma tête. Chaque mot était une cérémonie, le temps passait entre les phrases, j'entrais au langage de l'endroit » (160) – quitte à emprunter, cette fois ironiquement, le style « autre » d'un autre personnage encore pour décrire cet « autre » style campagnard : « Vous vous rendez compte, comme aurait souligné Annie-Marie, il y a encore des gens qui *parlent fleuri* » (*ibid.*).

Le langage ici cesse d'être l'expression immédiate, non-problématique et naturelle d'une individualité quelconque, pour devenir ouverture plus risquée vers une multiplicité de discours différents, qui n'appartiennent à personne. Les narrateurs de *Mahagony* et de *Tout-Monde* sont engagés dans la recherche stratégique d'un discours qui « marche », si on peut dire : un langage possible, ou encore « pertinent » – comme dit Mathieu, parlant à propos d'Hégésippe de « la variation des langues dont nous usions, leur transmutation vertigineuse dans un langage pertinent » (*Mahagony*, 61).

Tous les phénomènes que je viens d'énumérer ont en commun le fait qu'ils ouvrent un espace, une rupture, entre le sujet et son langage : la « cassure » dont parle Mathieu lorsqu'il dit : « ils ont cassé ma voix ». Le langage n'exprime pas une subjectivité essentielle, mais construit un sujet tactique et éphémère – un « person-

nage » comme celui auquel pense Mathieu lorsque il essaie, précisément, d'expliquer son projet stylistique au début même de *Mahagony* :

« Qu'estimait à travers moi ce personnage que *j'avais été* mais que je ne voulais plus *avoisiner*... écrire une préface au récit où *il s'était vu* grandir, et corriger d'un style mesuré - intervenu en tête de tout l'ouvrage – les tumultueuses obscurités d'où avaient germé, etc... En tête de l'ouvrage, c'est-à-dire au fondement de l'entreprise dont *il* était la créature et qu'il investissait à son tour en créateur tout-puissant. Et *j'étais* cette créature, et je devenais ce créateur. » (28, c'est moi qui souligne)

– d'où on voit que le personnage n'est pas simplement personnage par opposition à l'auteur, comme on aurait pu le penser, mais à la fois « créature » et « créateur », et qui en son rôle de créateur adopte un style particulier, mais qui *même en tant qu'auteur* reste mystérieusement distinct du « je » de Mathieu comme sujet d'énonciation. Ce glissement des pronoms entre « je » et « il » a pour effet de multiplier l'ambiguïté qui déjà s'attache à la double identité de Mathieu comme personnage et comme auteur.

Ainsi, à travers le mouvement de « dé-propréhension » constante de son discours, le sujet se trouve pris dans un autre type de relais. Il est lui-même relayé par une suite de médiations différentes : des identifications stylistiques provisoires qui remplacent la notion classique du style comme l'incarnation expressive d'une identité individuelle permanente. Comme nous lisons dans *Tout-Monde*, « Le langage est un voyage et voyez qu'il n'a pas de fin. Les langues sont des étapes, où vous couchez à l'ablation, pour noircir ou blanchir selon qu'il se trouve » (267).

Dans ces textes de Glissant, on peut dire que le langage lui-même est « glissant » : glissant toujours hors de la portée du sujet, car l'espace entre sujet et langage est constamment en train de se rouvrir ; tandis que, réciproquement, le sujet est toujours en train de glisser à travers le langage par une série de relais. En même temps, puisque le sujet n'a aucune identité fixe indépendante du langage, il est lui-même pris dans les ruptures et les relais glissants des discours différents qu'il adopte. Ce double mouvement, c'est la *trame*, dont nous lisons tout au début de *Mahagony* :

« La chronique avait enroulé le premier fil de l'histoire sans pour autant suffire à la *trame* : d'autres paroles devaient y concourir. Elles

se soutiennent de temps à temps, elles fouillent plus dru, elles tissent plus serré. *Le même disant, changé par ce qu'il dit*, revient au même endroit de ce même pays, et voilà que l'endroit lui aussi a changé... Les arbres qui vivent longtemps *changent toujours, en demeurant.* » (15-16, c'est moi qui souligne).

La trame « change » constamment le sujet parlant qui se déplace dans elle, et en même temps la trame elle-même, comme le mahogany, est toujours en train de « changer ». La poétique du relais fait que le langage circule entre les sujets, et les sujets circulent dans le langage.

Celia Britton
Université d'Aberdeen