

René de Ceccatty

## ***Edouard Glissant, l'ombre que je chéris en moi***

Bibliothèque Nationale de France

Petit Auditorium, 31 mai 2011, 18h30

En compagnie d'Anne Alvaro



(*Poèmes complets*: p. 195-199, p. 335-339)

### **1. Du poème à la philosophie**

Bien sûr, pour parler de Glissant, il faut commencer par le poème. De la poésie naissent la conscience, le combat, la réflexion, la connaissance du monde, du divers, du tout-monde. Mais jamais, jusque dans la philosophie, jusque dans le compagnonnage philosophique avec Félix Guattari et avec Gilles Deleuze, autour de la notion de rhizome, fondatrice non d'une théorie, mais plutôt d'une antithéorie politique, d'une antithéorie des frontières en tout cas, mais d'une pensée pamphlétaire de la planète, des langues, des mélanges, des soubassements culturels qui unissent et diversifient sans jamais amalgamer ni diviser, on ne quittera le poème. Dans le roman non plus, on ne s'éloignera jamais du poème. Dans les manifestes non plus on ne s'éloignera jamais du poème.

Il faudrait aussi, pour parler de Glissant, partir de Senghor et de Césaire (réunis au Premier Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs en septembre 1956, à la Sorbonne, à l'amphithéâtre Descartes). Il faudrait suivre le parcours d'un philosophe qui n'a jamais tourné le dos à son île, qui a ramené sur son île les amis peintres, qui a uni le surréalisme à l'imaginaire antillais, qui n'a jamais voulu réduire l'imaginaire antillais ni à un folklorisme ni à un dolorisme, malgré une lucidité aiguë de ce que sa culture et son histoire avaient d'unique et malgré une volonté farouche de dénoncer les scandales de la misère et qui n'a jamais voulu non plus exagérément « esthétiser » la beauté sensuelle de la Martinique. Il faudrait comprendre ce que la pensée d'Edouard Glissant a apporté à la conscience de l'Occident, à la formation conflictuelle de l'Europe, à tout ce monde qu'il est désormais impossible de penser sans les mélanges et les métissages. Comment transformer la conscience d'un peuple noir si lourd d'une histoire d'exclusion, si lourd de l'infamie des négriers, de l'esclavage, de l'exploitation éhontée d'un colonialisme doublé d'un racisme, en modèle de combat non seulement idéologique, mais poétique, pour repenser l'humanité ?

Mais, pour reprendre le cheminement d'Edouard Glissant, de son chef-d'œuvre romanesque, *La Lézarde*, qui lui valut en 1958 le Prix Renaudot, à l'épopée des Batoutos (*Sartorius* et *Ormerod*), de ses premiers poèmes des *Indes* à ses *Grands Chaos* et à son *Monde incréé*, de sa première « Poétique », *Soleil de la conscience*, à son Esthétique, *Une nouvelle région du monde* et à sa « Poésie en étendue », dont le premier titre était *Philosophie de la relation*, on peut tenter de partir de sa manière de raconter le meurtre-accident du personnage de Garin dans *La Lézarde* par Thaël.

Car dans ce premier roman, tout un faisceau d'influences (sans doute Malraux, mais aussi Claudel et Saint-John Perse et bien sûr William Faulkner, auquel il consacra un essai, *Faulkner, Mississippi*, et surtout l'art des conteurs et celui que son complice de la dernière période, Patrick Chamoiseau, appellera l'art du « marqueur de paroles », en hommage à l'oralité créole) et de novations annonce la totalité de l'œuvre, et peut être lu comme une sorte de spectre de la personnalité d'Edouard Glissant.

En citant Senghor, Césaire, Malraux, Claudel, Saint-John Perse, Faulkner, Patrick Chamoiseau, je sais que j'ouvre des pistes trop nombreuses pour ne pas dessiner un véritable labyrinthe. Même si ce sont là des noms avancés par Edouard Glissant, qui n'était pas avare d'hommages et de reconnaissances de dettes. Il n'envisageait d'ailleurs pas sa réflexion, ni même sa création, ni même sa fiction, en dehors d'un dialogue. Grand pédagogue, tant dans son activité d'animateur de revue (la revue *Acoma*, en 1971 et, dix ans plus tard, le *Courrier de l'Unesco*) que dans celle, plus littérale, de fondateur d'un système scolaire nouveau en Martinique, Edouard Glissant croyait dans le pouvoir des mots, non pas au sens d'une manipulation idéologique, sens où l'entendent les politiques, mais au sens de la création d'un monde artistique à la mesure, ou plutôt à la démesure, du monde vécu des hommes. (Glissant classifiait la mesure de la mesure — classique—, la démesure de la mesure —baroque—, la mesure de la démesure — découverte du monde—, la démesure de la démesure —le Tout-monde.)

C'est parce que le monde est constamment arraché aux hommes, est dénaturé, qu'il convient de lui rendre par les mots, qu'ils soient dits par les conteurs ou écrits par les écrivains, sa dignité, son intégrité, sa diversité, contre une fallacieuse unité qui n'est, comme le disait Pasolini, qu'homologation. Les grands poètes, d'où qu'ils viennent, partent d'une réflexion sur l'exclusion. Pas nécessairement la leur, bien sûr. Mais celle dont ils sont les témoins. Genet, Pasolini, James Baldwin, cela va de soi. Mais de plus inattendus. Marguerite Yourcenar, dont Glissant cite une page des *Mémoires d'Hadrien* dans *La Terre, le feu, l'eau et les vents, une anthologie de la poésie du Tout-monde* (Galaade, 2010).

Il cite une méditation sur la nuit et la mort. Dans sa villa, à Tivoli, Hadrien se souvient d'une nuit qu'il passa en Syrie et où, contemplant les constellations, allongé par terre, les yeux tournés vers la voûte céleste, le jeune empereur médite sur l'éternité et la fragilité humaine : « J'ai essayé de m'unir au divin sous bien des formes ; j'ai connu plus d'une extase ; il en est d'atroces ; et d'autres d'une bouleversante douceur. Celle de la nuit syrienne fut étrangement lucide. Elle inscrivit en moi les mouvements célestes avec une précision à laquelle aucune observation partielle ne m'aurait jamais permis d'atteindre. (...) Quelques années plus tard, la mort allait devenir l'objet de ma contemplation constante, la pensée à laquelle je donnais toutes celles des forces de mon esprit que n'absorbait pas l'Etat. Et qui dit mort dit aussi le monde mystérieux auquel il se peut qu'on accède par elle. Après tant de réflexions et d'expériences parfois condamnables, j'ignore encore ce qui se passe derrière cette tenture noire. Mais la nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité. »

Je cite ce beau texte pour dessiner le paysage qu'Edouard Glissant avant de mourir prit soin de baliser dans cette anthologie du Tout-monde. La nuit, bien sûr, est un thème majeur, et l'ombre. Mais la nuit n'a de sens que constellée ainsi que la décrit Yourcenar, par cette si belle expression « ma part consciente d'immortalité », qui rappelle une expression d'Hermann Broch, dans le récit de la servante Zerline, de son roman *Les Irresponsables* : « L'inoubliable est un cadeau que nous fait la mort, et à l'instant où nous le recevons, nous sommes encore présents ici même, mais en même temps nous sommes déjà là-bas, là où le monde se précipite dans l'obscurité. L'inoubliable est un morceau d'avenir, c'est un morceau d'intemporel dont on nous a gratifiés par anticipation. Il nous porte, adoucit notre chute dans les ténèbres, et nous donne l'illusion de planer. » (Gallimard, « L'imaginaire », p. 133, trad. Andrée R. Picard).

Il y a dans *Un captif amoureux* de Jean Genet, plusieurs méditations sur la nuit, l'invisible, l'ombre, le spectre, en relation avec les Noirs, les fedayin et avec l'écriture. Je voudrais citer deux pages, que ne cite par Glissant dans son anthologie, mais qui pourraient permettre aussi de comprendre sa poétique de la nuit. Dans l'une, Genet entend des voix, en Palestine et voici ce qu'il écrit : « La nuit n'était pas assez noire : je distinguais des formes d'arbres, de sacs, de fusils. Si mon œil s'habitua à une masse trop sombre, en regardant

mieux, à la place d'une tache, je distinguais une allée très longue et très noire, et dans le fond de l'allée, une espèce de carrefour, d'où partaient d'autres allées, encore plus noires. L'appel amoureux ne venait ni des voix, ni des choses, ni peut-être de moi, mais de l'arrangement d'une nature dans la nuit, comme souvent un paysage, le jour, donne lui-même l'ordre d'aimer. » (p. 57)

Je cite ce paragraphe à cause de cette expression, surgie de la nuit, où « le paysage donne lui-même l'ordre d'aimer », en pensant à *La Lézarde*, où le fleuve qui descend vers la mer joue un rôle non pas décoratif ou pittoresque, mais essentiel, puisqu'il donne son sens à la révolte même de Thaël, et à l'espèce de fatalité dans laquelle le meurtre de Garin va être inscrit. L'autre passage, qui est sans doute un des plus connus du livre posthume de Genet, concerne les peuples noirs et l'écriture : « Les mots noirs sur la page blanche américaine sont quelquefois raturés, effacés. Les plus beaux disparaissent mais c'est ceux-là — les disparus — qui forment le poème — ou plutôt le poème du poème. Si les blancs sont la page, les noirs sont l'écrit qui dit un sens — non de la page, ou non seulement de la page. Le foisonnement blanc reste le support de l'écriture et c'en est la marge, mais le poème est composé par les noirs absents — vous direz les morts : si l'on veut —, les noirs absents, anonymes et dont l'agencement constitue le poème et dont le sens m'échappe, mais non sa réalité. » (p. 297)

Glissant ne cite pas ces deux textes, mais il cite dans son anthologie l'une des cinq grandes odes de Claudel, une ode à la nuit, et qui n'est pas très éloigné du premier texte de Genet que j'ai lu :

« Qui a crié ? J'entends un cri dans la nuit profonde !  
 J'entends mon antique sœur des ténèbres qui remonte une autre fois vers moi,  
 L'épouse nocturne qui revient une autre fois vers moi sans mot dire,  
 Une autre fois vers moi avec son cœur, comme un repas qu'on se partage dans les ténèbres. »

Bien sûr, si la poétique de Glissant se nourrit aussi de ces grands textes auxquels il ne cesse de rendre hommage, il invente son système imaginaire. C'est un système non centré, non autoritaire, aux métaphores toujours décalées, aux stéréotypes inexistantes.

Et c'est cela, le grand étonnement qu'a pu faire naître sa poésie, dès le premier vers du *Sang rivé* (1947-1954) : « Les flambeaux s'accusaient de la couleur noir étang de la nuit ».

Et sa manière de raconter dans *La Lézarde* : « La jeune fille avait du courage : elle marcha toute la nuit parmi les ombres affolantes, sans entendre les obstinés concerts du bambou, sans entendre les chiens (ou les *engagés* qui empruntent la forme des chiens, courent la campagne, volent, effrayent, s'amuse d'autrui), sans entendre le bruit multiplié de sa propre marche dans la splendeur noire, sans rien entendre qu'en son cœur un silence encore étonné, un silence qui avait pris corps et qui était maintenant l'âme sans âme de sa chair. C'était une fixité étrange dans la nuit... (...) Les cathédrales souveraines de la nuit et de la terre s'ouvrent devant la jeune fille aveugle, elle monte par la nef de mystères, entre les lourds manguiers, la profusion des voûtes grimpanes, le hourvari du vent (qui est comme une architecture plus subtile), vers l'autel du matin. » (p. 60) .

Non centré, disais-je, et l'on pense donc déjà au concept clé de rhizome, venu de Deleuze et Guattari, qui va être exploité par les textes « antithéoriques » de Glissant : « A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. (...) Le rhizome est un système acentré, non hiérarchisé et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en

question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de "devenirs". » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, Minit) )

Ce que Patrick Chamoiseau, dans *Ecrire en pays dominé* (Gallimard, p. 286), traduira : « Unique certitude : tout pouvait désormais être connecté à tout, à tout moment, n'importe comment. Tout noué et dénoué et renoué sous multidimension, hétérogène, dispersant des ondes, des flux, des contacts, des dépassements, des retours en arrière, des bascules et des élévations, houles sans cesse proliférantes, se modifiant sans fin autour des invariances. Ce chaos, en irruption dans chaque endroit du monde, se confronte à l'Ecrire, car il déporte les blessures, les amplifie ou les dissimule. »

Ou encore (ibid. p. 171) : « Ma parole de Conteur est obscure comme la nuit dans laquelle j'interviens. Je vois la distance avec le romancier occidental qui, lui, écrit au jour le jour. L'expression de ce dernier est officielle, attendue, estimée, et perçue comme telle, il reflète des valeurs de l'humaine condition, il élucide nos âmes, il charroie volontiers d'une lumière dont il suppute la trajectoire, dans une langue élue, dans une Histoire connue, dans la certitude déjà écrite d'un Territoire. Celle du Conteur n'est pas attendue là où elle niche. Elle diffuse sans mandant dans l'obscur d'une diversité d'hommes, elle n'a pas légitimité ancienne, elle enveloppe conscient et inconscient des grâces libératrices d'un rire qui ne provient d'aucune terre connue... »

Pour reprendre la belle expression d'Hector Bianciotti, lui aussi, écrivain des Amériques, celle où règne la Croix du Sud : « ce que la nuit raconte au jour ».

Je voudrais mettre en écho cette expression d'Hector Bianciotti avec un passage magnifique de *La Lézarde*, p. 76-77, où le narrateur observe Thaël (l'assassin acquitté de Garin) et Valérie (qui, à la fin du livre, sera dévorée par des chiens de son amant, redevenus sauvages). La narration de *La Lézarde* est très particulière, puisqu'il y a un narrateur constamment présent et prenant souvent la parole, sans être vraiment intégré à l'action.

C'est exactement la technique de Pier Paolo Pasolini dans ses films. La caméra étant agitée d'un léger tremblement, on sent la présence du regard du cinéaste qui semble être un témoin invisible, mais pourtant incarné dans le décor. Il n'y a guère que dans *L'Évangile selon saint Matthieu*, où cette présence soit intégrée au récit, puisque c'est, précisément, le regard de l'évangéliste qui est « représenté » par le mouvement de la caméra. Dans les autres films, c'est plutôt le regard du cinéaste, qui manifeste sa subjectivité et un rapport sacré au réel représenté. Pasolini disait en effet que le cinéma était la langue écrite de la réalité, c'est-à-dire que la réalité était représentée par la réalité. Mais encore fallait-il que cette réalité (les images du cinéma) qui représentait la réalité fût subjectivée par le regard du cinéaste.

Et je voudrais, pour que l'on comprenne ce que signifie cette réalité représentée par la réalité avec un regard de poète, citer Gilles Deleuze, encore, dans ses *Pourparlers* (Entretien avec Antoine Dulaure et Claire Pernet, *L'Autre journal*, n°8, octobre 1985, Minit) ) p. 183) « Il faut écrire liquide ou gazeux, justement parce que la perception et l'opinion ordinaires sont solides et géométriques. C'est ce que Bergson faisait pour la philosophie, Virginia Woolf ou James pour le roman, Renoir pour le cinéma (...) Non pas du tout quitter la terre. Mais devenir d'autant plus terrestre qu'on invente des lois de liquide et de gaz dont la terre dépend. »

Voici ce qu'écrivait Glissant, dans son premier roman, *La Lézarde*, après avoir évoqué les rendez-vous des deux jeunes amants au-delà d'un petit bois, dans la boue, dans un sentier entre les cannes. « Peut-être voulaient-ils (...) connaître ensemble ce chemin de solitude, jusqu'à épuiser la solitude, et ensemble bondir dans le monde brillant qui était au bout de la solitude. »

Et il commente : « Je vais dans ce chemin lorsque la tristesse est trop ardente. Je me place à l'endroit d'où Thaël vit s'arrêter Valérie. Et, en effet, il me semble la voir peut-être.

Où peut-être l'ombre que je chéris en moi ? Lorsque je pense à cette histoire (et elle me marque, m'atteint) je me reporte dans ce sentier que j'imagine toujours bordé de cannes, je vois grandir l'ombre qui est en moi, et je lui parle doucement. Je m'interdis avec patience d'aller là-bas après la récolte ; le sentier est alors livré aux deux champs qui le bordent, ce n'est plus qu'un passage entre des labours, je m'y sens nu, livré impuissant aux désespoirs (comme si les cannes étaient nécessaires, par contrecoup, à l'assurance de celui qui les déteste et les combat). » (p. 77). Ce bref paragraphe est bien entendu essentiel à la compréhension de la poétique romanesque de Glissant. Le narrateur se projette dans un temps qui suit la fin du livre (Valérie alors est morte, Thaël a assassiné Garin et le combat politique n'est pas terminé) : il y a donc un profond désespoir qui rend inutiles l'engagement politique et l'amour. Cette « ombre que je chéris en moi » semble résumer à la fois l'inéluctable tristesse du livre, mais aussi la force de l'imagination poétique. Car cette ombre qui grandit avec les cannes, symboles de l'oppression des personnages du livre, exploités par les maîtres blancs, est pour le narrateur un objet d'amour : elle est le creuset de la conscience politique et de l'élan poétique. C'est la raison pour laquelle Glissant « chérit » cette ombre, comme il chérit la nuit. Cette ombre, cette nuit sont porteuses de lumière.

*(Philosophie de la relation : p. 57-60  
Une nouvelle région du monde : p. 63-65)*

## 2. De la philosophie au roman épique

Philosophie donc. Et laquelle ? Edouard Glissant n'a écrit aucun traité philosophique et pourtant tout est philosophie dans son œuvre. Comment s'organise-t-elle ? En brèves interventions publiques. En adresses circonstanciées et pourtant organisées dans un discours poétique. Il a enseigné ou exercé dans plusieurs lieux institutionnels (l'Institut Martiniquais d'Etudes, qu'il a fondé en 1967, *Le Courrier de l'Unesco*, qu'il dirige entre 1981 et 1988, la Louisiana State University où il est nommé Distinguished Professor en 1988, la City University of New York où il tient une chaire dès 1994 et l'Institut du Tout-monde qu'il crée en 2007), il a toujours partagé. Edouard Glissant n'est pas un homme de la pensée systémique : il aime citer Aimé Césaire, la « poésie est palpitante du palpitement du monde » et préfère « la pensée du tremblement » à toute pensée théorique. L'adjectif dont il a coutume de qualifier sa pensée est « archipélique ».

Il pense avec des peintres (Lam, Adami, Matta père et fille, Segui, mais bien d'autres). Il pense avec des poètes (Rimbaud, Lautréamont, Claudel, Saint-John Perse, Char, mais aussi bien d'autres). Il pense avec Deleuze et Guattari. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie qu'il se défie du récit et de la théorie, qui jouent au fond, pour lui, des rôles analogues. Parmi les Occidentaux, c'est Faulkner qu'il choisit.

« Tout roman important en littérature est une poétique, avant tout une poétique, dit-il à Lise Gauvin dans *L'imaginaire des langues* (Gallimard, p. 115). » Et, commentant le « *I am a failed poet* », « je suis un poète raté », de Faulkner, il traduit la formule : « Je ne peux pas dire ce que j'ai à dire par les voies de la poésie, mais je vais le dire par les voies d'une poétique qui dépasse toutes les formes de la littérature. » Il nous a dit à nous-même, dans un entretien, pour expliquer son détachement du récit narratif réaliste, naturaliste, descriptif, qu'il n'a d'ailleurs jamais pratiqué : « Une peinture, une sculpture, un poème, un roman qui se contenteraient de coller littéralement à la violence de notre monde, reproduite férocement, laisserait échapper quelque chose qui serait la source de cette violence. » Et il ajoute : « Les romanciers croient toujours que le récit est l'essence de la littérature. Je ne le crois pas. Les gens qui croient qu'ils font l'Histoire, croient aussi qu'ils sont nommés pour la dire, pour en faire le récit. Moi, je crois à la présence de la poésie. »

Il y a dans ce credo deux convictions littéraires et idéologiques : d'une part, *reproduire* de façon mimétique et prétendument réaliste le monde, qui est violence, empêche de *saisir* « la source de la violence ». Et c'est cette source que la littérature (poétique ou romanesque) doit *atteindre*. Et, d'autre part, la primauté abusive du récit sous-entend à tort que le monde peut être *décrit*. Or le but et même la fonction de la littérature ne sont pas de *redoubler* le monde par son miroir mimétique, mais de l'*atteindre*, car le temps de vie vécue et non réfléchi ne permet pas de l'atteindre.

« Présence de la poésie », dit Glissant, au sens d'une poésie qui suit les transformations du monde et se trouve à la mesure du désastre. Très nettement, Glissant estime que la fameuse « description » du monde, terme du reste utilisé par la plupart des colons et des missionnaires (la « description du Japon », par exemple par Jorge Alvares), est lié à la prise de possession du monde par des dominateurs qui se croient légitimés pour le dire, dire le monde, par leur force de conquête coloniale. « Le roman, dit Glissant à Lise Gauvin, est le récit par une communauté de sa constitution en communauté civile. Le roman, ce n'est pas une histoire religieuse, ce n'est pas une histoire légendaire, ce n'est pas une histoire mythique, c'est une histoire politique, au sens d'organisation de la cité. Quand les mêmes communautés occidentales ont colonisé le monde, le roman est devenu peu à peu et inconsciemment l'art de ceux qui, ayant conquis le monde, ont le droit de le dire. » (p. 114) Le roman est attaché à une histoire politique, dit-il donc.

Il faudrait nuancer cette définition, dans la mesure où tout récit n'est pas nécessairement la description d'une conquête. Plus intéressante est la critique que fait Glissant du roman réaliste : « Les écrivains croient trop facilement que la description du réel rend compte du réel. C'est un peu comme les peintres qui font des tableaux de mœurs ou de genre : un marché tropical ou des pêcheurs antillais. Ils croient qu'ils rendent compte par là de la réalité. Ce n'est pas vrai du tout. Ils ne rendent absolument pas compte de la réalité : la réalité est autre chose que cette apparence. Or, la poésie est jusqu'ici le seul art qui peut aller réellement derrière les apparences. » (ibid., p. 29)

Dans ce même texte d'entretiens avec Lise Gauvin, Edouard Glissant poursuit l'idée de « défaire les genres », de « cahoter » (le cahot d'une route), ou de « chaoter » (le chaos originaire ou le désastre du monde). La créolisation (et non la créolité, qui est un concept descriptif, culturel, statique d'un état linguistique et du résultat d'une histoire et d'une géographie) est un mouvement qui accompagne, de façon volontariste, cette tentative de connaissance poétique du monde, dans une « interpénétration culturelle et linguistique ».

Glissant n'aime pas les définitions essentialistes et statiques et les représentations mimétiques. La littérature, comme l'analyse politique, doit être en mouvement. Le temps de la négritude, le temps senhorien, disons, le temps césairien, est dépassé : c'était le temps de la revendication d'une identité noire contre la domination blanche. Cela ne signifie pas qu'il doive être renié ou oublié. Il était nécessaire. La revendication de l'être-noir était fondamental. Un peu — et ce n'est pas James Baldwin qui nous contredira — comme la revendication de l'être-gay l'a été dans l'histoire de la libération des identités sexuelles et des combats pour la vie privée sexuelle des individus. Mais il faut transformer ces définitions essentialistes, dans la mesure du possible, — et l'on doit, malheureusement, être conscient que ce n'est pas toujours possible, dans toutes les sociétés —, en une sorte de capillarisation des individualités, une revendication des différences démultipliées. Mais cette démultiplication, diversification, capillarisation n'ont de sens qu'accompagnées de relations, d'échanges.

Le concept de créolisation est donc solidaire, chez Glissant, d'une conception générale non seulement de la politique mondiale, mais de la littérature. Car la littérature non plus ne doit pas être essentialiste. Il le dit, toujours dans cet entretien, clairement : « D'où le rôle du

poète qui va chercher non pas des résultantes prévisibles, mais des imaginaires ouverts pour toutes sortes d'avenirs de la créolisation. Le poète n'a pas peur de l'imprédictible. » (p. 33)

La Lézarde, le fleuve qui parcourt le roman qui porte ce titre, est, à la manière dont Glissant la décrit, très significative de cette poétique romanesque. Quand Thaël affronte sa victime, Garin, voici comment Glissant la décrit et les décrit : « A sept heures, l'ombre approche, ils la voient monter de la plaine. Ils voient la nette épaisseur du lointain, les champs encore éclairés là tout près, mélancoliques à mourir, attendant déjà l'étreinte inexorable de la nuit. Et ils voient avancer la noirceur, elle gagne sur la lumière des herbes, elle fait fondre la mélancolie, elle apaise toutes choses. Ils voient dans la nuit l'allée de la Lézarde, ils remarquent comme elle brille dans la nappe sombre, et comme elle scintille au-dessus d'eux dans un reste de jour. Ils demandent : que préférer ? l'éclat du jour ou l'éclat de la nuit ? Et ils conviennent de la vanité de tout. »

On pourrait citer d'innombrables passages où à partir d'une sensation Glissant indique que le réel se dérobe. Alors il convoque la nuit, l'ombre, pour repousser la représentation trop directe, trop univoque. C'est un procédé auquel les plus grands romanciers, même s'ils ne sont pas porteurs du témoignage de tout un peuple, comme c'est le cas de Glissant et, de façon plus générale, des écrivains antillais, ont recours pour créer un effet de réel. « Et nous avons aussi besoin de la nuit », dit un des personnages. « Je veux dire des vérités qu'on ne peut que deviner. Peut-être besoin de nous tromper un peu, de méditer nos erreurs. Et il faudrait revenir du côté de papa Longoué (un vieux guinéen quimboiseur). Tout ce que nous avons oublié. L'Afrique. La mer. Le voyage. Et puis non, pas à froid. Il y a peut-être pour nous une manière exaltée de dire les choses. Je ne sais pas. Les dire dans le cri, mais les penser dans la lucidité. » (p. 199) Cette compatibilité du cri et de la pensée lucide est ce qui apparente la poésie, le roman conçu comme le conçoit Glissant et la réflexion.

(*Ormerod*: p. 37-39, jusqu'à "énergie")

(*Sartorius*: p. 61-62, jusqu'à "tenace")

### 3. Du roman épique à la poétique

Après avoir écrit *Tout-monde*, en 1993, où il reprend les personnages de sa *Lézarde*, Glissant se lance dans un roman-épopée, en deux livres, *Sartorius* et *Ormerod*. Il y raconte la saga légendaire d'un peuple africain imaginaire, les Batoutos. Pourquoi ce mot ? Un mot qui fait penser bien sûr au Bantous, mais aussi à Ibn Battuta, le voyageur arabe. Ou encore aux Batutsis, autre nom des Tutsis. Ou encore aux Batwas pygmées. Un ami malien de l'auteur lui affirme que ce peuple existe. Le propre de ce peuple est d'être invisible, ou plutôt, comme le précise Glissant, visible, mais « *invu* ». Il parcourt l'Histoire en étant nié. En disparaissant dans les suicides collectifs qui marquèrent les infernaux transports d'esclaves africains au XVIIIe siècle. « Que deviennent ces peuples qui disparaissent ? Sont-ils entravés dans les filets de l'invisible, où ils s'amenuisent sans répit ? (...) Devrons-nous interroger les sables et les savanes, où ils auront trouvé refuge ? Dans quels pâturages sempiternels ? »

En suivant à travers les siècles le destin du peuple imaginaire des Batoutos, Edouard Glissant s'aventure sur le terrain de l'ethnologie politique et fantastique. Son projet romanesque, de mythologie fondée dans l'Histoire, s'apparente alors à l'autobiographie intellectuelle et à une esquisse de poétique. En résonance avec Toni Morrison qui, dans *Playing in the Dark*, se penche sur la représentation idéologique du peuple afro-américain dans le romans, et avec *Sartoris*, roman de William Faulkner qui évoquait la guerre de sécession, la première guerre mondiale et l'esclavage, auquel le titre rend explicitement hommage, *Sartorius* met donc en scène un peuple symbolique, synthétique de tous les

peuples d'Afrique qui ont été démantelés, massacrés par la traite des négriers. Les Batoutos sont, à eux seuls, chargés de représenter tous ceux qui ont perdu non seulement leur histoire, mais leur mémoire et leur visibilité même. A quel prix, se demande Glissant, tout au long de ce roman-essai-poème, les Blancs se sont-ils dédouanés de cette culpabilité de l'esclavagisme? Comment, dans la littérature, les Noirs apparaissent-ils ? Comment fabrique-t-on une minorité ? Comment s'en accommode-t-on?

Les personnages sont développés en plusieurs chapitres, mais leurs histoires multiples sont, à vrai dire, très secondaires. Même celle, très belle au demeurant, de Wilhelm dit Amo, qui croise Albrecht Dürer. Glissant fait intervenir des personnages de ses précédents romans, des amis universitaires ou écrivains, des membres de sa famille, il commente d'autres œuvres, littéraires ou picturales (de Ghirlandaio à Matta, Lam, Segui ou à l'œuvre critique du surréaliste Patrick Waldberg, en qui il voit des «*Batoutos d'inspiration*»).

*Ormerod* part de deux prétextes : la rébellion des marrons, esclaves en cavale, sous la houlette de Flore Gaillard, à Sainte-Lucie, en 1793, et le coup d'état militaire de la Grenade en 1983, au cours duquel le premier ministre Maurice Bishop fut déposé par son vice premier ministre Bernard Coard et à quoi les États-Unis ont réagi par l'opération Urgent Fury. Les deux événements sont racontés en alternance, avec une absolue liberté, pauses poétiques et digressions théoriques, voyages intérieurs et géographiques qui nous conduisent des Antilles en Australie et à La Rochelle.

Ce qui différencie Glissant des autres écrivains des îles, c'est qu'il ne dessine pas de portraits « hauts en couleurs ». Non, ce sont des sortes de visitations. Comme celles du peuple des invisibles, les Batoutos. Et, pour expliquer son rapport très particulier à la chronologie, Glissant écrit : « Nous répugnons d'apprendre à dérouler le temps au long d'une corde marrée, pour dénouer les filins de ces filiations, et nous ne reposons pas sur la douceur du temps coulant, n'étant ni frégate au vent ni feuille de latanier bercée sur la boue rouge d'un marigot bordé de vieille pleine lune. »

Il y a chez Glissant une générosité universaliste, un panhumanisme: « Prenez tous les mots du monde et qu'ils se mélangent selon leur ordre et leur exigence, non pas selon les vôtres! ». Sa description d'un destin collectif imaginaire est pour lui l'occasion de répéter sa conviction que « l'éclat d'un peuple est d'arrimer la beauté de son lieu à la beauté de tout l'existant ».

C'est bien sûr ici tout le problème de la mémoire africaine qui est posé et celui de sa confrontation avec la mémoire du reste du monde. La violence insurpassable qui a été infligée aux Africains par l'esclavagisme a déformé et caricaturé, par la destruction d'une humanité, leur particularité culturelle, leur rapport au temps, à l'origine du monde, comme « défection fondamentale d'un absolu », à la trace, à la transmission, à la parole.

On comprend alors le glissement qui s'opère dans toute l'œuvre, du poétique au romanesque, du romanesque au politique, du politique à l'épique, de l'épique à une esthétique de la relation, de cette esthétique au manifeste de mise en garde.

L'épique, Glissant l'a défini à plusieurs reprises, mais en particulier dans son dialogue avec Alexandre Leupin (*Les Entretiens de Bâton Rouge*, Gallimard) : « Les communautés contemporaines dont je parle sont des communautés non pas sans histoire, mais sans mémoire historique décidée, à cause des raturages et des ravages de l'action coloniale, qui n'atteignent pas la Chine, l'Inde ou le Japon, du moins à ce niveau de la mémoire historique. Il s'agit donc de replonger dans cette mémoire. (...) Le travail littéraire, en tout cas le mien, rejoint absolument la préoccupation épique, mais avec un envers. Il ne s'agit pas de balbutier l'Histoire, mais de retrouver les histoires perdues, non racontables : il ne s'agit pas de résumer par écrit des traditions orales, mais de plonger dans l'écrit pour, et par le moyen de l'écrit, revenir, refouiller jusqu'aux dits de ces traditions de l'oralité. » (p. 77)

Il s'agit, aussi bien à travers l'épique ainsi conçu, qu'à travers le poème et qu'à travers l'esthétique, de penser l'unité et le divers. « Le tout-monde n'est pas en soi totalitaire. Le bon goût d'une totalité est qu'elle ne laisse de côté aucune des différences du monde, pas la plus petite particularité. (...) C'est pourquoi j'ai pensé que nous sommes toujours des ethnologues de nous-mêmes. L'écrivain est l'ethnologue de soi-même, il intègre dans l'unicité de son œuvre toute la diversité non seulement du monde, mais des techniques d'exposition du monde. Alors le dépassement des genres est rendu nécessaire par cette situation nouvelle, il ne s'agit pas tellement ni seulement, dans cette situation, d'exprimer des communautés, mais d'exprimer des communautés dans leur corrélation vive à d'autres communautés, ce qui libère les individus et modifie la perspective des littératures. La littérature n'évoque plus en profondeur d'approcher l'être, elle chercherait en étendue à dévoiler la relation. Elle relativise en absolu. » (p. 121)

Cette magnifique expression « elle relativise en absolu » qui traduit parfaitement le double mouvement de l'impulsion littéraire qui a toujours au fond deux destinations, la conscience du relatif et l'exigence de l'absolu, n'est pas contradictoire. Car la conscience du relatif n'est pas une banalisation de la situation ou des personnages décrits, mais leur mise en relation avec d'autres personnages, d'autres situations, d'autres cultures. Un personnage doit être saisi dans sa propre histoire et dans sa propre individualité, mais on n'en mesure, précisément, l'individualité, la singularité, l'unicité qu'en la mettant en relation avec non seulement une communauté historique et culturelle, mais avec d'autres communautés, d'autres langues, dans une sorte de système leibnizien où chaque monade représente la totalité du monde, par les différents rapports qu'elle instaure et implique avec les autres monades. C'est l'absolu qui est aussi visé en littérature, parce que c'est cette totalité non totalitaire qui est à l'horizon.

L'un des plus beaux textes théoriques-poétiques de Glissant s'intitule *La Cohée du Lamentin*. Le Lamentin, sa ville, en Martinique. Modèle de la Lambrianne de *La Lézarde*. Celle aussi de Chamoiseau. « Il y a un accord », dit Glissant à Leupin, « entre un lieu si particulier et futile et les horizons du Tout-Monde ».

Signalons que Kenzaburô Ôé a raisonné de façon similaire avec son île de Shikoku dans ses différents romans (*Le Jeu du siècle*, *M/T et l'histoire des merveilles de la forêt*) et le Sicilien Giuseppe Bonaviri de même avec sa petite ville de Mineo, au Sud de Catane, (dans *Le Tailleur de la Grand-Rue* ou *La ruelle bleue*, ses deux chefs-d'œuvre). Le titre, évidemment incompréhensible à qui n'est pas familier de la Martinique, désigne un lieu en bord de mer, dont l'étymologie est incertaine. « Ne se rencontre que dans cette baie des Flamands, au long de la mangrove : la cohée du Lamentin. Le mot vient-il de la langue créole ou de la langue française ? D'accorer peut-être ? "Accorer un navire pour le réparer." (Non loin de là, il existe un port-cohé.) Un cohé donc, ou, s'il se trouve, une corée ? Nul n'a pu dire, à ce que je sais. » En choisissant cette désignation topographique pour un essai, Edouard Glissant fonde son discours théorique sur un paysage, une nature toujours revendiquée non pas comme décor pittoresque, mais comme véritable ancrage de la pensée.

(*Traité du Tout-Monde*: p. 81-83, p. 119-123, p. 173-175, p. 247-252)

#### 4. De la pensée archipélique à l'adresse

Tout-monde, c'est d'abord le titre d'un roman, de 1993, suite et « reprise » de *La Lézarde* et en particulier de l'un de ses personnages, Mathieu Beluse, mais c'est aussi donc un concept qui permet de penser le politique et le poétique autrement, le rapport entre les communautés autrement, entre les langues autrement, entre l'unité et la diversité autrement. « Un monde où les êtres humains, et les cultures et les spiritualités, se contaminent

mutuellement. Mais la contamination n'est pas la dilution », disait-il dans *La Cohée du Lamentin*.

Il est évident qu'il y a chez Glissant une véritable ontologie, une anti-ontologie, peut-on dire, dans la mesure ou plutôt dans la « démesure » où cette ontologie ne saurait être une métaphysique de l'être, mais une métaphysique des « étants » dans leur diversité, dans leurs relations, dans leur multiplicité, dans leur rhizome. « Quand les différences du monde, dans le monde, se rencontrent, les variétés, qu'elles reconnaissent, tout aussi bien se multiplient. C'est parce que les différences, finissant par s'ajouter et se changer, situent peu à peu l'étant, et que nous ressentons celui-ci comme seul demeurant de cela qui toujours bouge et change. La différence est à l'amorce vive du mouvement et non pas l'identique ou identité. » (*Une nouvelle région du monde, Esthétique 1*, Gallimard, p. 63)

Ou encore, dans son dernier essai, *Philosophie de la relation* (Gallimard, 2009), ce poème : « Si nous disons : le Divers, c'est parce que nous savons que dans les plantées d'oranges et de mandarines sur les pentes, entre les relevées bourrées d'eau, vous rencontrez des amertumes inattendues et tant de têtues et sucrées récoltes. Ne craignez pas l'amertume, ni ne méprisez ces douceurs. » (p. 154-155). Il faut affronter l'amertume et donc commencer le combat. Et la douceur non plus n'est pas interdite. De quels combats s'agit-il ?

Les adresses signées par Glissant et Chamoiseau en disent long ces dernières années. J'en cite deux, toutes deux publiées : l'une en septembre 2007, *Quand les murs tombent, L'identité nationale hors-la-loi ?* (Galaade) et l'autre en janvier 2009, *L'Intraitable beauté du monde* (ibid.)

Dans les deux cas, il s'agit de réponse poétique et philosophique à des actes politiques. Dans le premier cas, la création d'un ministère de l'identité nationale en France. Cette innovation qui avait pour but l'éventualité et finalement la réalité d'une législation anticonstitutionnelle, permettant d'avoir une licence de répression sur les citoyens français d'origine étrangère et sur les immigrés en situation précaire, avec une législation spécifique à eux, exigeait, en effet, une réponse sur les concepts mêmes d'identité.

Dans le deuxième cas, l'euphorie consécutive à l'élection et à l'investiture d'un Noir démocrate à la tête de la plus grande puissance occidentale, dont l'Histoire a été souillée par celle de l'esclavagisme, mais aussi anoblée par le combat des Noirs et de la démocratie, méritait d'être tempérée par des mises en garde. Fût-il d'origine kényane par son père, et donc rattaché à l'histoire du peuple noir et à celle de l'Afrique, Barack Obama n'en est pas moins le chef d'une puissance économique et politique qui ne changera du jour au lendemain ni de nature ni de stratégies sociales, économiques et militaires, ni sur le plan intérieur, ni sur le plan extérieur. Il était bon de le rappeler, en frères, en observateurs bienveillants, mais défiants et vigilants.

Il va de soi que les deux textes n'ont ni la même fonction, ni la même tonalité. Mais ils s'ancrent dans une même réflexion philosophique et poétique, dans une même position dans le monde.

Ces deux textes, co-signés par Glissant et Chamoiseau, sont fondamentaux et la mort de Glissant laisse, plus que jamais à travers eux, un manque irréparable. Pourquoi ? Parce que ces deux textes et tous ceux qu'il aurait pu encore écrire (sur l'exécution sommaire de Ben Laden, par exemple, sur les ambiguïtés du procès de viol, qui s'annonce, à Manhattan, où la plaignante, une noire immigrée, est immédiatement suspectée d'affabulation par les avocats de la défense) sont une démonstration de la nécessité d'opposer la pensée au geste politique. Que ce geste soit arbitraire, autoritaire et mû par une idéologie manipulatrice, comme la création de ce ministère et l'instigation de lois anticonstitutionnelles, ou que ce geste soit démocratique, issu d'une élection populaire et transparente.

Dans les deux cas, Glissant et Chamoiseau se placent sur le terrain de la réflexion, conceptuelle et historique. « La France renoncerait-elle froidement, au nom d'une idée fixe

d'identité, ou essaierait-elle de porter une illusoire régulation, à tout cela, soudain, inappréciable, et à terme, enrichissant, que la diversité, l'imprévu et les fécondités du monde seraient susceptibles de lui apporter ? » (p. 5) Cette question que posent les auteurs est portée par une analyse de la notion même d'identité. L'identité des peuples (et ils donnent l'exemple admirable de l'Afrique du Sud) est mobile, dynamique, diverse, relative.

Bien entendu, les deux textes circonstanciels sont inspirés par un certain nombre de principes moraux : « La force brutale et aveugle livre celui qui l'exerce à d'imparables faiblesses. » (p. 14) « Les murs qui se construisent aujourd'hui (au prétexte du terrorisme, d'immigration sauvage ou de dieu préférable) ne se dressent pas entre des civilisations, des cultures, ou des identités, mais entre des pauvretés et des surabondances, des ivresses opulentes mais inquiètes et des asphyxies sèches. » (p. 12) « Ce n'est pas parce que les identités-relations sont ouvertes qu'elles ne sont pas enracinées. » (p. 18)

Dans leur adresse à Obama, Glissant et Chamoiseau décrivent son élection comme une résultante de la créolisation, de l'histoire mouvante des échanges et de la relation, mais rappellent, dans la crainte que le président élu ne soit victime de son statut de Yankee, esclave de l'impérialisme dont il risque toujours, à chaque instant, à son corps, à ses ancêtres et à sa peau défendants, de rester le représentant et l'acteur : « Un Nègre disposant du plus grand des pouvoirs (symbole précieux) ne changera rien comme par magie à la condition immédiate des Nègres des Etats-Unis ou du monde, et rien non plus à la condition immédiate des peuples soumis à la régie des capitalismes et des standards occidentaux. » (p. 13)

Et de là leur prière : « Vous êtes ouvert aux misères du monde, sensible à ses pauvretés, à ses opacités. Nous vous le demandons, ne perdez rien du chant profond du Gouffre, et faites-en une politique dans et par laquelle le Tout-monde se cherche autant qu'il se trouve, s'invente autant qu'il s'imagine. » (p. 33)

Et comme dans le premier texte, un certain nombre d'axiomes moraux et poétiques le balisent : « L'utopie est ce qui manque au monde, le seul réalisme capable de dénouer le nœud des impossibles. » (p. 35)

Que les mots « beauté » et « poétique » soient inscrits dans un discours politique, comme des réponses réalistes à un événement quel qu'il soit, qu'il soit jugé comme miraculeux ou scandaleux, c'est ce changement radical de la pensée auquel aspirait Edouard Glissant. Ce qui n'impliquait ni esthétisation, ni idéalisme, ni abstraction. Le mérite le plus grand de l'œuvre d'Edouard Glissant est d'avoir su faire usage d'une perception poétique du monde, cette perception il la devait à sa nature unique, à sa personnalité, mais cette personnalité il la devait aussi à son Histoire et à sa géographie de naissance, pour concevoir le monde, non pas seulement le sien, mais ce qu'il appelle le Tout-monde. Et cette circulation des cultures, des expériences et des espaces ne pouvait avoir lieu que si, parallèlement, se produisait une circulation des genres : poème, roman, essai réflexif et intervention politique.

Alors pour conclure non pas l'œuvre et l'impact du poète, mais cette séance, une dernière lecture où tous les genres circulent et invitent à la relation. Et redire à Barack Obama, mais à chacun d'entre nous : « S'en aller au Tout-monde tout comme un jeune poète ! Voici que c'est peut-être la plus réaliste des politiques. » (p.33)

**René de Ceccatty**

*(Traité du Tout-monde, p. 84)*