

Ile Rocher / Ile Mangrove
Éléments d'une pensée archipélique dans l'œuvre
d'Edouard Glissant

« Ne trouves-tu pas à la fois singulier
 et nécessaire que le rocher de l'île qui
 ouvre la mer libre soit précisément le
 rocher du Diamant. »

André Breton, André Masson,
Dialogue Créole

De toutes les idées des Surréalistes, la plus intéressante est peut-être celle du hasard objectif. C'est une idée qui est provoquée par la conviction qu'une certaine continuité existe entre le monde et l'expérience que nous en avons, et que l'objet est capable de nous aider à réfléchir sur notre subjectivité. Dans le dialogue, cité en exergue, entre le peintre surréaliste André Masson et le poète surréaliste André Breton, l'objet privilégié qui est choisi pour sa capacité de briser les liens familiers entre le sujet et le monde et de se révéler comme une pierre de touche de la liberté, c'est le rocher du Diamant. Situé dans la mer au sud de l'île de la Martinique, ce rocher devient pour les deux surréalistes la concrétisation du désir de l'île, et l'objet insolite qui ouvre la communication entre le monde psychique intérieur et la réalité extérieure.

Le principe premier du projet surréaliste est la libération de l'objet et le désir d'interpréter les objets du monde en les détournant de leur usage habituel. Dans son étude remarquable de l'approche surréaliste de l'objet, Michaël Richardson a observé que

« Le grand mérite de l'objet surréaliste est d'établir avec la matière un rapport non utilitaire. Il ruine notre rapport privilégié avec des objets qui se trouvent par là même rendus à leur intégrité propre. Alors que, d'un point de vue rationaliste, cela signifie qu'ils échappent à tout contrôle pour devenir une menace, le sur-réaliste ne perçoit pas cette absence de contrôle comme un problème »¹.

1. Michaël Richardson, « voyage, surréalisme et science de l'homme », *Diogène*, N° 152, Oct-Déc. 1990, p. 31. Voir aussi *Edouard Glissant, de mémoire d'arbres*, Amsterdam, Rodopi, 1996, par Jean Pol Madou qui parle de l'absence de perspective et du pouvoir de focalisation chez Glissant (p. 75-78).

En libérant l'objet, le surréalisme rend le monde extérieur primitif et sauvage, c'est-à-dire moins déchiffrable et plus opaque. L'opacité de l'objet et l'absence de contrôle du sujet sont deux dimensions essentielles de ce rocher projeté en mer. Pour Breton et Masson la libération de l'île passe par son objectivation dans le rocher du Diamant.

En ce qui concerne l'île comme objet, c'est la libération de l'île des stéréotypes colonialistes, et la rupture avec le rapport utilitaire et utopique qui caractérise le symbolisme de l'île. Pour Breton et Masson, l'île est à la fois rocher, sombre et irréductible, et située en mer ce qui signifie une dimension non saisissable et qui se dérobe à l'infini. L'île du Diamant se définit par des tensions entre la fixation et la fluidité, la minéralisation et l'éclatement, une intégrité et une ouverture. Bien sûr ceci n'est pas le cas dans les conceptions traditionnelles de l'île. L'île se présente traditionnellement au voyageur comme l'île vierge. L'île heureuse qui s'offre comme champ clos d'expérimentation. Par exemple, le cas de Robinson Crusoë est bien connu parce que son expérience démontre la logique de l'utopie colonisatrice basée sur l'idéal de l'île passive, du rocher transparent et de l'espace maîtrisable. En rendant l'île mystérieuse, en la libérant de son destin utilitaire, les surréalistes inaugurent l'idée de l'île comme intermédiaire entre le moi et le monde, et surtout dans le dialogue de Breton et de Masson, l'ambiguïté du rocher à la fois sombre et fabuleux, incassable mais capable de mille éclats de lumière.

« Je sais soudain son secret. Paris est une île qui capte de partout et diffracte aussitôt. »

Edouard Glissant, *Soleil de la conscience*

Sous le signe du Diamant

Dans un de ses premiers livres, un livre qui paraît de plus en plus important avec chaque ouvrage qui paraît, Glissant se contemple et s'examine à Paris, un peu comme Masson et Breton en Martinique. Ce qui établit un certain rapprochement entre les deux expériences c'est le fait que l'écrivain martiniquais est amené à se définir comme l'ethnologue de lui-même, de la même façon que nos deux surréalistes pratiquent une certaine ethnographie de l'imagination à travers l'expérience de déplacement. Ce qui est encore plus frappant c'est que l'île du Diamant devient

pour Glissant l'île de Paris qui l'aide à se comprendre. C'est-à-dire que Glissant pratique aussi une certaine objectivation du monde, et le diamant qui capte et diffracte devient une métonymie de la géographie parisienne.

L'idée du monde qui se concrétise en île, à la fois objet de désir et parfaitement insaisissable, hante l'imaginaire de Glissant. Si nous prenons son poème épique sur la conquête du nouveau monde, *Les Indes*, nous verrons que chaque Inde est problématique parce qu'elle a une puissance de séduction, et reste indéchiffrable et mystérieuse pour le découvreur qui s'épuise en essayant de la maîtriser. C'est précisément cette idée qui domine l'île de Lambrienne dans *La Lézarde* où les personnages cheminent dans un monde de splendeurs et d'ombres, et où règne une luminosité sombre. Tout le mouvement de ce premier roman c'est de la flamme à l'éclat, des hautes terres gardiennes du passé à la mer inexorable. Cet éclat n'est pas celui d'une illumination définitive, mais le roman s'achève sur un éclatement qui représente pour certains personnages une ouverture pénible vers le monde. Tout comme la neige dans *Soleil de la conscience*, qui représente une ouverture vers une expérience d'un ordre différent, la barre dans *La Lézarde* représente la cristallisation de la signification du paysage de l'île et un objet mystérieux créé par le hasard des flots. Ce n'est pas très difficile d'établir des corrélations entre les deux images, celle de la neige et la barre. En parlant de son expérience de la neige à Paris, Glissant dit ;

« La première fois qu'à mes yeux elle offrit son écume, ce fut juste comme une pluie. Je l'avais connue déjà. Mieux encore, elle rompit la grisaille pour enfin donner à l'hiver le seul éclat de sa parole. Ainsi elle avance l'image réelle de la saison froide, son essence pré-figurée ; elle délivre de l'attente et oppose lumineusement, elle est presque chaude. Telle est la neige : une illumination (je touche enfin l'hiver), une ouverture ... Avec elle je sors de l'indécis pour être porté jusqu'à l'extrême contraire de mon ordre »².

2. *Soleil de la conscience*, Paris, Seuil, p. 18.

Presque de la même façon, la barre s'offre comme la parole du paysage, un éclat lumineux dans la noirceur de la mer, et invite les personnages dans *La Lézarde* à s'ouvrir sur le monde.

« Valérie, immobile, essayait d'entrer dans la barre, ou que la barre fut dans son cœur et dans sa poitrine, avec la violence et la précision. Et à mesure que l'ombre descendait sur la mer, elle voyait de

plus en plus distinct le trait d'écume, comme une racine étalée, mais une racine dont la voix trouait l'espace jusqu'à elle³».

3. *La Lézarde*, Seuil, Paris, p. 205.

Ces deux textes démontrent la réversibilité de l'image et la capacité de l'objet mystérieux d'être à la fois séduisant et indéchiffrable. L'objectivation est toujours le premier moment de la connaissance. La barre c'est la concrétisation de l'essentiel de l'île, c'est-à-dire la création torturée de la boue et du limon de l'embouchure d'une rivière qui serpente à travers la plaine. La barre suggère aussi les origines mêmes de l'île, une fermentation sous-marine qui se dresse comme solidification de la lave du volcan, enracinée dans la mer.

Si dans *La Lézarde* les personnages sont marqués par leur interaction avec le hasard objectif de la barre qui ouvre la mer libre, pour un des personnages le désir est non seulement de fixer l'objet mais de le désintégrer. Par l'intermédiaire de la barre, cette cristallisation d'écume dans la mer noire, Mycéa est tentée par un mouvement d'introspection qui la conduit à considérer ses relations avec les autres membres du groupe. Elle veut épuiser le réel, mais le désir de fixité, de mesure, d'ordre qu'elle poursuit est bouleversé par la barre qui s'éclate dans un chaos de 'lames brillantes'.

« Mycéa avait peur ; Mathieu semblait bien fatigué. Elle ne savait pas contre quoi exactement elle devait lutter... Elle regarda la barre, essayant en plissant les yeux de ne faire qu'une mince ligne blanche de ce qu'elle savait être une bourrée de fureurs. Elle pensait que Margarita devait être fière de Gilles, le seul avec Pablo à pouvoir vaincre la barre. Avec Pablo et Thaël ; Valérie aussi devait être fière. Et regardant la barre, Mycéa se posa le problème de haute juridiction morale : « Pouvait on dire que Thaël seul était responsable de la mort de Garin ?... »⁴

4. *Ibid.* p. 200.

« En plissant ses yeux » Mycéa veut elle-même vaincre la barre, mais les forces dissolvantes de l'objet rendent une telle maîtrise du réel impossible, et la barre se métamorphose, une fois de plus, en « une bourrée de fureurs ». La barre refuse de rester un objet en soi et insiste, par l'éclatement de son étrangeté, sur une relation imprévisible entre le je et la mer, le moi et le monde.

« Elle pensait que Mathieu ne passerait jamais la barre, mais qu'en une certaine façon elle était fière qu'il en fut ainsi. Il devait

5. *Ibid.* p. 200.

vaincre son corps, il était le plus faible, mais il ne reculait pas. Et sans lui rien ne se serait fait. Mais Mycéa pensa encore qu'il était bien atteint à présent, épuisé, et qu'elle aurait du mal à le guérir. Et ses yeux se remplirent de larmes étincelantes où le soleil se multipliait, et à travers lesquelles la barre lui apparut bientôt comme un éclat d'étoiles affolées »⁵

Ce n'est pas par hasard que ce personnage est poursuivi par la rêverie du rocher. L'œil regardant de Mycéa est regardé par l'illuminante apparition de la barre « comme un éclat d'étoiles affolées. » Elle commence un mûrissement difficile et reste troublée par la pensée de la barre. Donc ce n'est pas surprenant de voir que Mycéa reparait dans le roman *La case du commandeur* comme un être instable et solitaire, qui reste obsédée par la roche qui représente l'opacité et la nature insaisissable du réel. Mais c'est Mycéa aussi qui, dans ce roman, est sensible au fait que la roche se casse en plusieurs roches. Broyée par la mer, la roche se multiplie en plusieurs « îles ...plantées dans la mer alentour »,

6. *La case du commandeur*, Paris, Seuil, 1981, p. 215.

« Marie Celat courait aux endroits des bords de mer d'où par temps découvert on reconnaissait la Dominique au nord, avec l'accompagnement rugueux des côtes en escarpe et des vagues déchirées, ou Sainte Lucie au sud, qui semblait se découper sur les sables tranquilles et l'eau verte étalée ; elle apostrophait les îles »⁶

Dans ce roman, l'idée de l'archipel comme des éclats de roche, l'image du sang rivé de la roche qui se multiplie en champ d'îles est introduite. De ce point de vue, on peut identifier chez Glissant une poétique de diffraction qui caractérise la mer Caraïbe, la langue créole et tout le processus de la créolisation.

« In every surface I sought
The paradoxical flash of an instant
In which every facet was caught
In a crystal of ambiguities »
Derek Walcott, *Another Life*

Sous le signe de l'arc en mer

De plus en plus les ouvrages de Glissant sont des récits de voyage. Récits de voyage poétiques et romanesques. De plus en plus dans l'œuvre de Glissant, l'île/ rocher nous invite à voyager, mais ce n'est pas le voyage classique où l'on quitte le familier

pour découvrir un inconnu exotique. C'est plutôt l'aboutissement du projet ethnologique commencé dans le livre *Soleil de la conscience*, une errance parmi les objets provoquée par la soif de l'altérité et le besoin de sentir la diversité du monde.

C'est-à-dire que Glissant est attiré par le désordre foisonnant de l'univers et la prolifération de paysages caractérisés par le clapotement de vagues, la vitalité sauvage des forêts et d'objets à la fois rêvés et réels. Ce sont, en fin de compte, des voyages poétiques pour Glissant, qui définit le poète comme celui qui a « le pouvoir de ressentir le choc de l'ailleurs. »

Dans ses essais Glissant est souvent attiré par les voyageurs et par les livres de voyages, dont les plus importants sont sûrement Victor Segalen et Saint John Perse. « Segalen va vers l'autre, court vers l'ailleurs. Saint John Perse, né dans cet ailleurs retourne au Même – vers le Centre »⁷. Ce que Glissant apprécie chez ces deux écrivains, c'est le projet de voyage comme expérience de l'inédit. Tout en parlant de Segalen, Glissant affirme que « la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire et la connaissance poétique. » Ce qu'il souligne toujours chez Segalen c'est le rapport entre sa subjectivité et l'opacité de l'autre, c'est l'idéal d'une « générosité absolue et incomplète qui le poussait à se réaliser ailleurs. »

Dans son commentaire sur le projet poétique de Saint John Perse dans *Le discours antillais*, il insiste sur l'importance de sa demeure sur l'îlet-les-Feuilles.

« Sans doute un îlet en rade d'un port est-il le plus sûr gîte de l'errance. L'îlet – les-Feuilles, dans le port de Pointe à Pitre. Un îlet dans l'ancrage d'une île, délimité non par ses plages de sables rouies de mangrove mais par l'écriture des hauts navires qui toujours le déhàlent »⁸.

De la même façon que la barre invite Mycéa à un voyage intérieur, l'îlet ancré en rade du port ouvre la mer libre. L'îlet est la minuscule concrétisation de l'île, le lieu irréductible, incontournable, autour duquel s'organise le projet de voyage. Car c'est la mer qui a façonné l'îlet et c'est par la mer que l'histoire s'ouvre au voyageur insulaire. La pensée archipélique est née de la vision de l'îlet comme lieu de rencontre où l'étendue s'offre au voyageur.

Glissant définit le voyageur exemplaire dans *Poétique de la Relation*, où il décrit la plage ardente sous laquelle la force souterraine du sable volcanique est cachée et le marcheur solitaire qui

7. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, p. 42.

8. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, p. 431.

9. *Poétique de la relation*, Paris, Seuil, 1990, p. 224.

se déplace sur la surface. Il parle du « nomadisme circulaire » du marcheur qui « n'épuise aucun territoire » mais qui « qui s'enracine dans le sacré de l'air et l'évanescence, dans le pur refus qui ne change rien du monde »⁹. Cette nouvelle méditation sur le voyage et l'errance passe par la rhétorique de la plage, par l'idée exemplaire de l'île mangrove ou plutôt, selon les définitions du dernier livre de Glissant, le *Traité du Tout monde*, la mangle.

10. *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, p. 69.

« La mangle : l'eau et la terre dans leurs bordures, où nous avons vécu... Nous prenions à la mangle, sans prendre garde. Obscure compliquée, perdue de branchages de racines rouges, elle commençait au cimetière et elle mangeait le rivage d'eau jaune sur l'eau bleue, jusqu'au déboucher de la Rivière salée. Nous y voyions le monde : ces possibles que nos regards avaient levés »¹⁰.

L'image de la mangle comme espace de mystère, impossible à déchiffrer, étend l'image du rocher, comme les sables celle du jardin, et la plage ardente celle de la masse sombre du morne. La mangle devient la source de la pensée archipélique. Glissant soutient dans ce même livre que :

11. *Ibid.* p. 31.

« La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n'est ni fuite ni renoncement... La pensée de l'archipel, des archipels nous ouvre ces mers »¹¹.

Avec l'image de la mangle vient le concept de l'étendue palpable. L'idée des liens secrets et sous-marins qui unissent les îles de l'archipel est évoquée dans le livre d'essais *Poétique de la Relation* où la Caraïbe apparaît comme un réseau d'opacités, mais des opacités miroitantes qu'il décrit comme « cet arc en mer. » Nous avons dans *Tout – Monde* une vision plus développée d'un système relationnel qui lie les îles et les îlets de l'archipel. Glissant imagine une confluence d'opacités :

12. *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 223-4.

« au nord du pays, le feu de la montagne Pelée tourbillonner dans son secret de volcan et les laves toucher de loin l'eau douce et l'eau salée tour à tour, et cette eau coulait sous la terre de Martinique pour remonter dans la mangle du Lamentin, à la rencontre d'une autre eau qui descendait souterrainement depuis la montagne du Vauclin au sud... Et toute cette trame refluit par moments vers les plages du sud du pays, au Diamant ou à la Petite Anse et s'il se trouve elle courait sous la mer, par le Canal de Sainte-Lucie au sud et le Canal de la Dominique au nord »¹².

En insistant sur « la texture de cette trame », on peut voir jusqu'à quel point Glissant pratique une ethnologie surréaliste dans ces récits de voyage. L'opacité du monde, l'altérité de l'autre reste toujours un phénomène « singulier et nécessaire » qui lui permet de se réaliser. À cet égard, il nous offre une observation importante sur la pratique de Michel Leiris, quand il dit que Leiris dépasse la passion surréaliste « pour le bric à brac, pour la rencontre fortuite d'objets étranges »¹³ c'est-à-dire un dépassement du goût de l'incongruité, des procédés de collage. Chez Leiris « ces listes sont réversibles, mutuellement contaminantes »¹⁴ L'objet pour Leiris et pour Glissant c'est le point de contact qui rend l'intérieur et l'extérieur inséparables. Peut-être que la pensée archipélique est directement liée à la distance, la différence et la nature des objets du monde qui nous invite « au voyage sans voyage organisé », parmi les opacités scintillantes d'un monde qui de plus en plus s'archipélise dans une divergence exultante.

13. *Traité du Tout Monde*, *op. cit.* p. 135.

14. Voir aussi les observations de Michael Richardson dans son article « Voyage, Surréalisme et science de l'Homme » (*op. cit.*) sur l'ethnographie novatrice pratiquée par Michel Leiris.

Michael Dash
University of the West Indies