

Le cri, le nom, le tropisme de la relation

Édouard Glissant, *Le monde incréé. Poésie*, Paris, Gallimard, 2000, 169 p.

Emmanuelle Tremblay

Volume 43, numéro 3 (253), septembre 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32772ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tremblay, E. (2001). Compte rendu de [Le cri, le nom, le tropisme de la relation / Édouard Glissant, *Le monde incréé. Poésie*, Paris, Gallimard, 2000, 169 p.] *Liberté*, 43(3), 178–185.

Le cri, le nom, le tropisme de la relation

Emmanuelle Tremblay

Édouard Glissant, *Le monde incréé. Poésie*, Paris, Gallimard, 2000, 169 p.

Lire l'œuvre d'Édouard Glissant n'est pas une aventure confortable, car elle oblige à une remise en cause constante des lieux d'une mémoire en continuelle mouvance. Là où « les chronologies sont toutes folles » et où « l'emmêlement nous est précieux (p. 8) », prend forme un imaginaire de l'hétérogène, dans un style qui chevauche les langues et les identités pour offrir à l'expérience un véritable « chaos-monde » ou ce choc des cultures « qui s'embrassent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment¹ » tel que décrit en d'autres circonstances par l'écrivain martiniquais. Le chaos-monde, pure extériorité qui se donne à saisir par la sensibilité poétique, s'impose ici comme métaphore pour rendre compte du dernier livre du romancier, essayiste et poète : véritable

¹ Édouard Glissant, *Le traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 22.

laboratoire de métissage, espace de convergence synchrétique du Divers.

Comme dans ses romans, Glissant déploie une rhétorique et des registres d'énonciation composites, entremêlant lyrisme et narration, au plus près du réel antillais, pour laisser ainsi le lecteur errant au sein de frontières génériques étrangement confondues. Aussi *Le Monde incréé* se présente-t-il à la fois comme l'épopée de la diaspora africaine et la chronique de l'aliénation contemporaine sous forme de dialogues entre les acteurs de trois drames. Or, le texte théâtral est poussé aux limites du genre dramatique, tramant plutôt « un hypothétique roman (p. 7) ». C'est du moins ce qui est spécifié dans un autocommentaire tenant lieu d'un retour constant de la pensée – inhérente à l'expression poétique – sur l'identité formelle. Ni tout à fait ceci, ni tout à fait cela, cette dernière renvoie par conséquent à la difficulté d'être définie en regard d'un déjà-lu ; en cela, elle appelle le néologisme qui apparaît en première de couverture : « poésie », c'est-à-dire « poème et conte et palabre ensemble (p. 170) ». D'un point de vue analogique, il semble que le cumul des genres soit le fait, dans ce cas précis, d'une visée rassembleuse de l'hybridité qui caractérise la singularité antillaise. Ce qui s'avère par ailleurs conforme à une vocation culturelle américaine s'émancipant des modèles unitaires hérités de la culture coloniale et ramenée par Glissant dans *Le discours antillais* (1981) – cet important essai d'élucidation historique et de la condition créole –, à un projet esthétique inextricable du vécu caraïbe.

Composées à douze ans d'intervalle à partir de 1963, les trois poésies du *Monde incréé* correspondent en fait à des

coupes de l'histoire antillaise, temps feuilleté de l'origine africaine, de la colonisation et de la modernité. La première, « Conte de ce que fut la tragédie d'Askia », narre la fin du règne de l'empereur du « Pays d'Avant », qui est aussi le commencement de la traite négrière et l'avènement du traumatique passage vers le nouveau continent de l'exil. Si le conte, en d'autres termes défini par Glissant comme une « lecture stylisée du réel² », trouve son ancrage dans la légende, il n'est cependant pas sans partager les traits de la tragédie classique, avec son triangle amoureux, ses intrigues de conseillers et la trahison qui occasionnera la dislocation de la noblesse africaine dont l'asservissement est le thème de la seconde poésie, « Parabole d'un moulin de Martinique ».

En l'occurrence, les acteurs sont aussi les personnages d'une transposition symbolique de la déportation qui a pour scène la Meule du XVII^e siècle, devenue par la suite Fabrique et Usine, engendrant ainsi la répétition d'un même drame historique qui crée l'effet d'un temps circulaire au sein duquel seules les identités changent. En sorte que défilent, dans un même espace fictionnel qui abolit la linéarité du récit, les représentants de différentes époques, les Gouverneur, Betteravier et Ministre, Commis, Investisseur et Touriste. L'histoire apparaît dès lors comme une redondance ou une ruse de l'éternité pour ramener au Même les avatars de l'aliénation.

Plus insidieux, le temps présente une dimension fortement subjective dans une dernière poésie, « La folie

² Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997 [1981], p. 261.

Celat », puisque le passé investit l'époque contemporaine pour la faire basculer dans les abîmes d'une mémoire des origines. Aussi le lecteur se retrouvera-t-il en terrain de connaissance avec Marie Celat, personnage se profilant sur la presque totalité de l'œuvre romanesque de Glissant, de *La lézarde* (prix Renaudot en 1958) jusqu'au *Tout-monde* (1995). Ce qui a pour effet d'entraîner l'éclatement des frontières du livre, tout à coup ouvert sur la prolifération d'autres récits qui viennent, conséquemment, enrichir la complexité du *Monde incréé*.

Le « monde incréé » apparaît de prime abord comme celui du transbordement, de la traversée transatlantique qui est aussi la rupture première à partir de laquelle se ramifie l'identité du peuple caraïbe, là où, dit de façon plus imagée, « nous ne savons pas quelle bouche a fait gouffre et s'est refermée (p. 127) ». Entre le passé véhiculé par la légende et un devenir voué à l'indifférence de l'oubli, à mi-chemin entre la reconnaissance identitaire et la conscience d'une imminente disparition, le monde incréé renvoie aussi à l'absent de l'histoire, le gouffre fondateur d'une dérive collective à laquelle s'alimente le cri, comme une manifestation de ce qui est occulté derrière la raison du quotidien et qui fait corps avec la folie de Marie Celat.

« Je veux accoucher des mots dans ma gorge, que vous n'avez pas un seul entendus, clame celle-ci, « Je veux crier des mots dans vos boucans parcheminés (p. 152) » : mots forgés à même l'arrachement premier, tirant leur sens de la béance originelle. Cette dernière s'immisce par ailleurs dans l'être profond de Marie Celat qui représente, à elle seule, le deuil non assumé d'une rupture réitérée dans

chaque présent. Porteuse en elle d'Oriamé, fille d'Afrique « engloutie par le Négrier », et d'une errance atavique « dans sa tête et dans son entraille (p. 143) », cette femme incarne en outre toutes ces femmes pour lesquelles le viol a été le passeport de l'expérience antillaise, tandis que, dans les cales, les hommes rejoignaient la masse anonyme des esclaves. Par la voix de la folie qui abolit les temps, s'impose donc au lecteur, médusé par l'ampleur du drame, le monde incréé d'une intériorité qui appelle les mots pour être dite, d'un passé demeuré dans l'informe douleur de la blessure subite.

Incorporant une « parole de nuit », qui s'oppose aux versions écrites du réel et qui désigne en la culture orale véhiculée par la langue créole, les poésies ramènent au jour les fantômes du refoulé historique. Nommer ce que sous-tend le cri consiste alors à rendre signifiants les vestiges d'une mémoire obturée, à « détracer les noms » pour préparer l'avènement du temps nouveau de la libération : « J'ai tant de noms en moi, profère encore Marie. [...] Je les déporte sans compter, pour que ma grâce soit accomplie (p. 159) ». Les noms déportés d'un dire à l'autre, d'une histoire à l'autre constituent donc autant de lieux de reconnaissance qui peuplent une temporalité toute contenue dans la transmission orale.

Dans cette optique, le monde incréé c'est aussi la parole circulante qui revitalise l'écriture tout en demeurant entée à la marginalité de la langue créole comme à la communauté indifférenciée des laissés pour compte de l'historiographie. C'est ce qui se donne à lire dans la liste des noms mis en bouche par ces personnages de la deuxième poésie, les

« crieurs de conte (p. 129) », sous forme de vers : « Ida Ibrahim Diori / Agricola Émérante Eudoxi / Man Lalia Pétronise Aound / Olivia Clara Ana et Léa / Sinoé Karim Laetitia Sumati Soé / Malik, Logan, Lindwé, Schisai, /Thaël Mathieu et Mycéa (p. 169) ». Le nom acquiert ici une valeur poétique. Plus qu'une simple étiquette arbitrairement apposée au réel, il contient en lui tout un monde de potentialités symboliques. Aussi devient-il le vecteur d'une opacité, puisqu'il inscrit la spécificité d'un peuple au sein du vaste théâtre de l'Histoire. De même, la transcription de dialogues et de proverbes en créole à l'intérieur même du code linguistique français en subvertit la norme pour imposer ce métissage des cultures qui relève d'un tropisme de la Relation.

La Relation n'est autre chose que le lieu de convergence de l'oral et de l'écrit tel que déployé par Glissant qui, à l'instar d'un autre protagoniste des poésies, ce « vagabond plurilingue » appelé le « Déparleur », « hèle à toutes les croisées », « manie toutes les langues à sa portée (p. 129) », anglais, créole et espagnol :

When your manman kuitt krab
And cat passé, yi manjé toutt,
What ka rimainn? – Zékal!

Gadé Mathieu en la playa
Sa i ka fè la, madre de tí ?
I té ka mirando – Mycéa (p. 149) !

La Relation se crée à partir de la traversée des frontières de toutes natures. En d'autres termes, c'est « ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable³ » par l'incorporation de la mixité. Bref, si les histoires des poésies « se raccordent », aux dires de l'auteur, les langages « s'entresouchent (p. 170) », pour offrir une véritable créolisation des narrations et des cultures (africaine, française et américaine) dans son caractère imprévisible. Or, ici, ce qui pourrait s'apparenter au rhizome suggéré par Gilles Deleuze et Félix Guattari ne mène pas à une dissolution du sens ; bien au contraire, la Relation s'enracine dans un passé que l'écriture explore dans son épaisseur pour en rendre les traces visibles à la surface d'une mémoire génératrice de sens.

Par-delà la stratégie postmoderne et dans un contexte que l'on dit postcolonial, le tropisme de la Relation contribue enfin à la figuration d'un mode d'être antillais ou d'une identité irriguée par le Divers, notion centrale de la pensée de Glissant qui témoigne, aux dires de l'essayiste, de « l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste⁴ ». Aussi *Le Monde incréé* recouvre-t-il l'affirmation d'une différence consentie, en fonction de laquelle il n'y a de mémoire historique que celle qui est aménagée par une praxis scripturaire, compte tenu de l'obsolescence des concepts absolus de l'Identité, de la Langue et de l'Histoire.

Quoiqu'elles répondent aux critères de l'écriture théâtrale, les poésies ne sont « pas représentables » selon leur

³ Édouard Glissant, *Le traité du tout-monde*, op. cit., p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

concepteur, « sauf à considérer la scène où nous ballons l'espace en nous et décidons du temps que dure le spectacle (p. 8) ». La réalisation scénique étant appelée à être projetée sur l'intériorité de la lecture, la seule scène possible aux drames représentés devient donc celle de l'imagination qui donne forme au « monde incréé » dans ses manifestations polysémiques, comme une *terra incognita* de la découverte poétique.