

ÉDOUARD GLISSANT

Dans la série des publications destinées aux services et établissements culturels français à l'étranger et, grâce à eux, aux éditeurs, traducteurs, chercheurs, lecteurs– étrangers– et consacrées aux écrivains français du xx^e siècle et contemporains, après Aragon, Bataille, Bernanos, Butor, Claudel, Des Forêts, Giono, Gracq, Michaux, Saint-John Perse, Sarraute, Sartre, Simon, le ministère des Affaires étrangères et son opérateur pour l'écrit, l'Association pour la diffusion de la pensée française, présentent Édouard Glissant, Antillais francophone dont l'œuvre, abondamment traduite, a vite atteint une dimension internationale.

Nous remercions le professeur Jean-Louis Joubert d'avoir présenté cet écrivain primordial. Les mots, les images, les concepts d'Édouard Glissant expriment, inventent notre monde archipel et sa créolisation chaotique.

Yves Mabin

*Chef de la Division de l'écrit et des médiathèques
Ministère des Affaires étrangères*

François Neuville

*Directeur de l'Association pour la diffusion
de la pensée française*

|¹L'archipel romanesque |²*La Lézarde* |³Béluse et Longoué: *Le Quatrième Siècle* |⁴*La Case du commandeur* |⁵*Tout-Monde* |⁶*Ormerod*

|⁷Une poésie éclatée |⁸Du cri à la parole

|⁹Une pensée engagée |¹⁰L'Un et le Divers |¹¹Relation et opacité |¹²La créolisation |¹³Les Batoutos

|¹⁴Le paysage |¹⁵Les langues |¹⁶La trace |¹⁷La folie |¹⁸L'archipel

|¹⁹Le bateau négrier |²⁰La plantation |²¹Monsieur Toussaint

|²²Saint-John Perse |²³Faulkner |²⁴Le dialogue avec les arts

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

BIBLIOGRAPHIE DE L'ŒUVRE

TRADUCTIONS

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

CHAPITRES

13	I	L'œuvre romanesque
29	II	L'œuvre poétique
35	III	L'évolution d'une pensée
47	IV	Thématiques
61	V	Images matricielles
69	VI	Intertextualités et correspondances

77

81

83

85

13

L'œuvre romanesque
« Les poétiques du monde
mélangent allégrement
les genres, les réinventant
de la sorte. Ce qui fait que
notre mémoire collective
est prophétique : en même
temps qu'elle assemble
le donné du monde,
elle tâche à en soustraire
ce qui tendait à
la hiérarchie, à l'échelle
des valeurs, à une
transparence faussement
universelle. Nous savons
aujourd'hui qu'il n'y a pas
de modèle opératoire. »
Traité du Tout-Monde

Mais prenons garde que notre récit ne s'embarrasse peut-être de ce fil quia, pour nous, été tissé. Ne mordons pas à cette ligne. Les récits du monde courent en ronde, ils ne suivent pas la ligne, ils sont impertinents de tant de souffles, dont la source est insoupçonnée. Ils dévalent en tous sens. Tournez avec eux!

Quant à nous, on nous apprend à raconter: une histoire. À consentir à l'Histoire. À nous dorer de l'éclat de son style, que nous croyons le nôtre. On nous a mis le fil. Mais le conte ne conte pas une histoire, le conte ne fait pas compte des misères, le conte déboule à la source cachée de souffrances et de oppressions, et il jubile dans des bonheurs inconnus, peut-être obscurs.

Ce que vous appelleriez nos récits, ho! c'est s'il se trouve de longues respirations sans début ni fin, où le temps s'enroule. Le temps diffractés. Nos récits sont des mélodies, des traités de joyeux parler, et de cartes de géographie, et de plaisantes prophéties, qui n'ont pas souci d'être vérifiées.

Où peut-être nos récits, ces écorces sculptées à diable, de mahogani, de vieilles acoma, où on ne reconnaît, tout comme sur une carte de sécurité, les yeux le front le nez la bouche le menton d'un nègre mar-ron. «Le Traité du Tout-Monde de Mathieu Béluse» dans Traité du Tout-Monde. L'œuvre de Glissant peut se définir comme un ensemble d'îles, un archipel textuel où les œuvres communiquent et s'entrecroisent, où le métissage des genres littéraires se pratique avec bonheur. Pourtant les dénominations traditionnelles sont maintenues sur les pages de couverture: «roman», «poème», et tel recueil d'essais (*Traité du Tout-Monde*) se revendique de la forme canonique du «traité», tandis que l'ensemble des essais forme désormais une suite de traités de «poétique». Mais à l'intérieur d'une même œuvre, les frontières sont perméables: le roman de *La Lézarde*, selon la prescription de l'un de ses personnages, doit être écrit «comme un poème»; dans

le roman *Tout-Monde*, certains chapitres s'ouvrent sur des citations d'un *Traité du Tout-Monde* attribué à Mathieu Béluse, personnage des romans, et le *Traité du Tout-Monde*, ouvrage d'Édouard Glissant, contient bien une section intitulée «Le *Traité du Tout-Monde* de Mathieu Béluse»; Mycéa, que l'on retrouve dans tous les romans, et le même Mathieu Béluse deviennent personnages de théâtre dans *La Folie Celat*, pièce composée en 1987...

Reste qu'un ensemble d'œuvres, sous-titrées «romans», relèvent manifestement du genre romanesque: *La Lézarde*, *Le Quatrième Siècle*, *Malemort*, *La Case du Commandeur*, *Mahagony*, *Tout-Monde*, *Sartorius*, *Ormerod*. Elles brassent (même dans les derniers textes, qui inventent de nouvelles pistes) une matière commune, qui s'est développée à partir de personnages et de motifs dont *La Lézarde* donnait l'esquisse et le programme: «L'histoire de notre peuple est à faire.» Les romans suivants entreprennent une réappropriation du passé antillais, et particulièrement *Le Quatrième Siècle*. Le vieux quimboiseur Papa Longoué y confie à Mathieu Béluse le récit légendaire des ancêtres marrons. En invitant à lire ce que révèle le paysage antillais, en donnant le sentiment de la durée par les méandres d'un récit bousculant la chronologie linéaire, *Le Quatrième Siècle* fonde une conscience collective antillaise, que figure la généalogie croisée en fin de volume.

Nulle tentation pourtant de se laisser aller au déroulement d'un cycle romanesque. Chaque roman introduit un décrochement, une rupture de ton ou de forme, invite à reprendre ou à contester certains éléments des textes antérieurs. Ainsi, *Malemort* est tout en déception et désenchantement: la narration est fragmentée, les personnages se défont, la mort lente est acceptée, «exemple banal de liquidation par l'absurde, dans l'horrible sans horreur d'une colonisation réussie». Même l'invention langagière, à la limite du parler et de l'écrire, trébuche parfois dans un «concassement de mots».

Cependant le personnage de Mathieu constate à la fin de *Mahagony* : « Nous n'en avons jamais fini avec nos ancêtres. » Ce qui explique le ressassement des romans de Glissant, qui reprennent les mêmes histoires et situations pour y ouvrir de nouvelles perspectives. Mathieu, s'emparant de la voix narrative au début de *Mahagony* et caressant le rêve de transformer à son tour son chroniqueur en personnage, fait reproche de son obscurité au romancier qui raconte son histoire (bien des lecteurs se sont plaints de l'« hermétisme » de Glissant). Mais c'est pour bientôt lui rendre justice : si l'exploration lui a si longtemps été obscure, « c'était par légitime loi ».

La Case du commandeur est une remontée dans la généalogie de Mycéa, jusqu'à retrouver la trace de l'ancêtre Odon. *Mahagony* entrelace trois récits de fuites ou plutôt de marronnages : celui, en 1831, d'un enfant d'esclaves ; celui, en 1936, d'un gérant qui a tenté d'assassiner le colon blanc qu'il soupçonnait d'avoir séduit sa femme ; celui, enfin, en 1978, d'un adolescent mystérieux qui a peut-être tué des soldats.

Tout-Monde commence par un « rappel des péripéties qui ont précédé » : ce résumé établit la suture de ce nouveau roman avec la matière romanesque antillaise des romans antérieurs. Mais l'ouvrage déborde de tous côtés la forme romanesque, choisissant la démesure, l'informe, le chaotique, le métissage. L'autobiographie, le récit de voyage, l'auto-commentaire de l'œuvre, la polémique, l'argumentation philosophique y mêlent leurs développements, à la façon des rhizomes dont Glissant emprunte la métaphore à Deleuze et Guattari.

Les romans plus récents accentuent la démesure choisie du projet romanesque. *Sartorius*, sous-titré « Le roman des Batoutos », ressemble à une parabole philosophique. *Ormerod*, composition tourbillonnante, mêle les personnages et les époques, élargissant encore le « tout-monde » romanesque. Les deux titres res-

tent énigmatiques : ce sont en fait les noms d'amis du romancier, empruntés pour faire communiquer la réalité, la relation personnelle avec la relation mythique. Ces deux romans sont aussi traversés par les figures d'Odonno, de Mathieu ou de Mycéa, traces ou signatures ou coutures de l'œuvre romanesque.

La Lézarde

2

Jenesaispas(jevaisgrandirencettehistoire)qu'enlarivièreestsignifiélevraitravaildujour^{LaLézarde}La Lézarde, premier roman d'Édouard Glissant, couronné par le prix Renaudot 1958 – ce qui a suscité quelques grincements dans la presse conservatrice –, a été plutôt favorablement accueilli par la critique et par le public, et le livre a obtenu un réel succès de vente. On a très vite perçu la nouveauté de l'œuvre : refus de la linéarité romanesque et de l'esthétique naturaliste au profit de l'énergie poétique, sens des ellipses narratives (ce qui semble rapprocher l'œuvre de la modernité littéraire du Nouveau Roman). On a remarqué aussi, dans ce roman manifestement militant, la distance prise avec tout prêche idéologique.

Le récit se situe en 1945 dans la ville de Lambrianne (le nom est inventé mais on peut y reconnaître le Lamentin, où Glissant a passé son enfance et son adolescence), quand les premières élections législatives vont permettre aux Antillais de désigner leurs représentants. L'accent est mis sur les discussions d'un groupe de jeunes révolutionnaires (Mathieu, qui est historien, Mycéa, Pablo, Margarita...), que rejoint Raphaël Targin, dit Thaël, qui vient de la campagne où il vit sur les mornes et y élève son troupeau. Le groupe apprend qu'«un officier du gouvernement avait été désigné pour étouffer les «mouvements» de Lambrianne». C'est un nommé Garin, un renégat qui se propose aussi de faire exproprier à son profit les terres qui bordent la rivière Lézarde. Le groupe décide de l'assassiner. Thaël accepte de se charger de la

mission. Il rejoint Garin sur les bords de la rivière, qu'il descend avec lui jusqu'à l'embouchure tout en menant une discussion sur la justesse et la valeur de leur action. Arrivés à la mer, ils montent sur une barque qui chavire sous l'effet de la barre et Garin se noie.

Mais d'autres personnages invitent à présenter l'intrigue selon d'autres points de vue : Valérie, dont Mathieu et Thaël sont amoureux, qui préfère ce dernier et qui meurt dévorée par les chiens du berger ; Mycéa, qui aime Mathieu et que celui-ci épouse ; Papa Longoué, le quimboiseur, qui connaît les méandres de l'histoire et que le roman fait mourir (mais il réapparaîtra dans les autres œuvres de Glissant) ; le paysan Lomé chez qui Mycéa se réfugie un moment ; le policier Tigamba... *La Lézarde* est autant une histoire d'amour et d'amitié qu'un récit politique. C'est aussi une enquête, moins policière (il y a peu à découvrir sur la mort de Garin) qu'historique (c'est la tâche qu'entreprend l'historien Mathieu : « L'histoire de notre peuple est à faire [c'est mon travail : je mets à jour les archives de la ville], et ainsi nous nous connaissons »).

Tout dans ce roman ramène à la Lézarde, au paysage que traverse et construit la rivière : « Elle descend de belle façon les contreforts du nord, avec ses impatiences, sa jeunesse bleutée, les tourbillons de son matin. Lorsque paraît le premier soleil, la Lézarde surprise en son détour semble là s'assoupir, guetter l'astre, jouer à la dame, prudente ; puis soudain elle bondit, c'est comme un peuple qui se lève, elle débouche d'angle en angle, et elle rattrape bientôt les écumes qu'elle a laissées sur ses rives, avare, occupée de toutes ses richesses comme un usinier qui guette au fond de ses chaudières, elle ne laisse ni la lie jaune ni l'éclair bleu, et la voilà dans le grand matin, joyeuse et libertine, elle se déshabille et se réchauffe, c'est une fille nue et qui ne se soucie des passants sur la rive, elle baigne dans sa promptitude (éternelle, et l'eau passe sur l'eau), et bientôt, comme femme mûrie dans le plaisir et la satiété, la Lézarde, croupe élargie, ventre de

feu sur les froides profondeurs de son lit, comblée, s'attarde et se repaît dans le cri de midi.» Apprendre à connaître la Lézarde, c'est apprendre à vivre, comme le découvre peu à peu le narrateur, qui y déchiffre les lignes de son destin et la saveur du pays.

À la fin du roman, le groupe confie à Mathieu le soin de faire un livre de leur histoire – non pas les détails, mais «la chaleur». «Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu. [...] Fais-le comme un poème.»

Béluse et Longoué: *Le Quatrième Siècle*

3

Les noms s'étaient avancés dans la nuit, il avait fallu simplement les voir et les cueillir. Excepté, oui excepté pour l'ancêtre dont on ne connaissait pas la nomination, puisqu'il s'était enfui dans les bois le jour même et on peut dire à l'heure même de l'arrivage. . . . *Le Quatrième Siècle* Publié en 1964 et dédié à la mémoire d'Albert Béville (le poète Paul Niger), compagnon d'engagement d'Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle* a été alors accueilli par beaucoup d'éloges et quelques réserves suscitées par la complexité de la construction et la puissance de l'écriture qui ont désorienté certains lecteurs. Le roman a été couronné par le prix littéraire Charles Veillon. Il apparaît aujourd'hui comme l'un des piliers essentiels de l'œuvre.

Le projet de l'ouvrage est d'éclairer toute une partie de l'histoire antillaise demeurée inconnue des Antillais eux-mêmes, de récupérer ce passé pour assumer le complexe métissage qui a formé la personnalité antillaise. Le titre prend acte de qu'il y a quatre siècles que les ancêtres esclaves des Antillais ont commencé à être déportés vers la Caraïbe. Le quatrième siècle de l'histoire antillaise doit, pour Glissant, être celui de la prise de conscience. Son roman et la «vision prophétique du passé» qu'il permet peuvent en être l'instrument.

Le roman met aux prises les trois figures emblématiques de la société antillaise : le maître, l'esclave et le marron. Mais il refuse de nouer la construction, comme le font les classiques de la littérature de l'esclavage, sur la dialectique du maître et de l'esclave. Ce qui est au premier plan, c'est la relation complexe et souvent antagoniste entre l'esclave et le marron. Ceux-ci s'incarnent dans l'histoire parallèle et mêlée de deux familles, les Béluse et les Longoué, que l'on suit depuis 1788, date de l'arrivée aux îles du premier ancêtre de chaque lignée, jusqu'en 1946 (c'est-à-dire jusqu'aux événements qui scandent *La Lézarde*, où figurent certains personnages du *Quatrième Siècle*).

Les Longoué ont dès leur arrivée refusé l'esclavage et ils ont « marronné » pour trouver sur les mornes le goût fort de la liberté. Les Béluse sont restés sur les plantations de la famille créole des Senglis et ils ont supporté et vécu l'esclavage. Le roman s'organise à partir des récits que papa Longoué, dernier descendant de sa lignée, vieux quimboiseur (rebouteux détenteur d'un savoir légué par la tradition), fait au jeune lettré Mathieu Béluse, impatient d'agir et qui n'accepte plus docilement le sort fait à ses parents. Les dernières pages du roman esquissent une synthèse de réconciliation entre la continuité de révolte des Longoué et la branche laborieuse et féconde des Béluse. Pour Glissant, il y a en tout Antillais un Longoué et un Béluse, un être qui refuse et un être qui accepte.

Le roman s'interdit la facilité de la fresque historique : pour mettre au jour une histoire brouillée, occultée, refoulée, il faut emprunter des chemins de détour, s'abandonner aux errances de l'anamnèse libératrice, lâcher les chevaux d'une langue violente et habitée, obscure et poétique, tendue par l'énergie de l'oralité sous-jacente. Quelques scènes à la puissance symbolique forte marquent les étapes de la prise de conscience : l'évasion du premier Longoué, « le marron primordial », qui s'enfuit à peine effectué le débarquement du bateau négrier ; le face-à-face entre le maî-

tre béké et le marron, qui porte en évidence, sur sa cuisse, son coutelas viril comme un certificat de liberté; l'abolition de l'esclavage et l'inscription des nouveaux citoyens à l'état civil, mais les noms qu'on leur attribue (alors que les marrons avaient inventé les leurs) sont à l'image d'une liberté octroyée et encore mythique...

«C'était l'épilogue du grand combat: la délivrance de papiers qui consacraient l'entrée dans l'univers des hommes libres. À l'entour de la table une certaine réserve, et presque une gravité, s'imposaient. Mais à mesure qu'on s'en éloignait, l'agitation grandissait dans la foule. Aux confins, c'était la franche exubérance. À travers le bourg, sous les fenêtres fermées, les persiennes cadenassées, les baies aveugles: la liesse et le bruit. Les anciens esclaves des Plantations étaient là, y compris les femmes. Mais aussi, majestueux dans leurs haillons, traînant comme une parure de dignité leur boue et leur dénuement, et les seuls d'ailleurs à être armés de coutelas, les marrons. Dans le contexte de loques et de hardes, ils trouvaient moyen d'être à la fois les plus démunis et les plus superbes. Ils s'en venaient par petits groupes, comme autant d'îles fermes dans la mer bouillonnante. Ils ne parlaient pas, ne gesticulaient pas, et on pouvait respirer dans leur sillage comme un relent de crainte vite balayé par l'excitation de la journée. Les marrons étaient partagés entre la satisfaction de celui qui voit légitimer son existence ou ratifier son passé, la curiosité d'aller-et-venir sans souci dans le dédale des ruelles qu'ils avaient naguère parcourues à la dérobée, et le vague regret des jours révolus, quand le danger de vivre les élisait au plus haut de l'ordre de la vie; Ces sentiments mêlés les contraignaient dans leur attitude et jusque dans leur silence. Il leur en venait une apparence outrée de modestie qui les distinguait plus encore. Leur particularité (en plus du coutelas) était qu'une fois arrivés près de la table, ils annonçaient d'eux-mêmes leur nom et celui de leurs proches, au contraire de la masse qui eût été généralement bien

en peine de proclamer des noms ou d'exciper d'une vie familiale. Les deux commis ne pouvaient s'y tromper; cette marque d'indépendance leur semblait une injure: leur indignation s'en renforçait.»

La Case du commandeur

4

Quellenuitetquellelumière sont-elles nouées pour nous cacher les sens et nous donner l'ardeur de ce temps? *La Case du commandeur* *La Case du commandeur* a été publié en 1981, la même année que l'important recueil d'essais formant *Le Discours antillais*. Les deux ouvrages ne sont pas sans relation: le titre donné aux essais pourrait aussi bien convenir au roman. En effet, celui-ci est une lente remontée aux origines historiques et linguistiques du peuple antillais.

La trame romanesque reprend des personnages, éventuellement des épisodes empruntés à *La Lézarde*, à *Malemort* et au *Quatrième Siècle*. Il ne s'agit plus de suivre l'histoire des Longoué et des Béluse mais de reconstruire la généalogie de Marie Celat (dite Mycéa), la compagne de Mathieu Béluse. Remontant la «trace du temps d'avant», la narration s'arrête un moment sur les parents, Pythagore Celat marié à Cinna Chimène, puis elle progresse vers les générations antérieures: Ozonzo Celat et Efraïse Anathème, Augustus Celat et Adeline Alphonsine, et avant eux Anatolie Celat et Liberté Longoué, fille de Melchior Longoué, qui était né à la fin du XVIII^e siècle. Cette remontée généalogique vise moins à démêler les liens de la parentèle (entreprise sans doute impossible puisqu'on bute sur des enfants trouvés ou même une femme sans nom) qu'à élucider l'embrouillement de la mémoire que semble faire entrevoir un mot, un nom peut-être, en tout cas un cri: Odonno! C'est lui qui résonne à l'ouverture du roman, poussé par un homme délirant («frappé d'un songe de vent») à la croisée de l'autoroute, mais aussi dispersé à travers les champs de canne pour

annoncer la naissance de Marie Celat. Ce mot, qui apparaît aussi dans un conte transmis par Ozonzo, se charge de bribes de souvenirs, ceux de la traite et d'une trahison ancienne, comme dans une «histoire rapiécée» dont chaque génération produit un morceau.

La partie centrale du roman («Mitan du temps») rassemble les éléments d'une mémoire originelle, quand le chef des premiers marrons, Aa, se lie avec les derniers Indiens. Capturé après la trahison d'un des siens, Aa est torturé et mis à mort: son vrai nom est Odonno, et il avait été déporté d'Afrique par la trahison de son frère, un autre Odonno.

La troisième partie revient à Marie Celat, à l'époque du groupe révolutionnaire de *La Lézarde*. C'est le temps où la Martinique se modernise: urbanisation, transformations sociales accélérée, dépossession acceptée. Du mariage de Mycéa avec Mathieu naît une fille, Ida Béluse, élevée par sa grand-mère. Le couple se défait, Marie a deux fils d'un père qui n'est pas nommé: Patrice se tue en moto, Odonno se noie. Marie Celat, qui a toujours contesté ce qu'on appelle «l'ordre», est réputée folle et internée dans un asile. Le roman est encadré par deux textes présentés comme des coupures de presse qui relatent la folie de Marie Celat et célèbrent l'institution psychiatrique antillaise.

Le motif de la folie court tout au long du roman, de génération en génération. Dans la prostration refusant la communication comme dans le délire envahissant, quelque chose se dit, qui se transmet aussi dans les contes et légendes: traces de la langue originelle (africaine) oubliée, souvenirs confus des trahisons qui ont précipité la traite, cri étouffé du marron que l'on fit taire en lui plantant un brandon dans la bouche. C'est à ce silence séculaire imposé que répond le «discours antillais» de *La Case du commandeur*: la voix narrative y est celle d'un «nous» mal assuré, inachevé, disséminé, opaque à lui-même, qui tente par la narration même de rassembler ses «moi disjoints»:

«Nous qui ne devions peut-être jamais former, final de compte, ce corps unique par quoi nous commencerions d'entrer dans notre empan de terre ou dans la mer violette alentour (aujourd'hui défunte d'oiseaux, criblée d'une mitraille de goudron) ou dans ces prolongements qui pour nous trament l'au-loin du monde; qui avons de si folles manières de paraître disséminés; qui rou lions nos moi l'un contre l'autre sans jamais en venir à entabler dans cette ceinture d'îles (ne disons pas dans cette-ci seulement dont la Saint-Martin avait coché le jour de découverte – en Marti nique –, comme si avant ce jour n'avait flaqué à sa place de terre qu'un peu de cette mer Caraïbe dont nous ne demandons jamais le pourquoi du nom) ne disons pas même une ombre, comme d'une brousse qui aurait découpé dans l'air l'absence et la nuit qu'elle dérive – nous éprouvions pourtant que de ce nous le tas déborderait, qu'une énergie sans fond le limerait, que les moi se noueraient comme des cordes, aussi mal amarrées que les dernières cannes de fin de jour, quand le soleil tombe dans l'exténuement du corps, mais aussi raides et têtues que l'herbe-à-ver quand elle a passé par ta bouche.»

Tout-Monde

5

Mathieu Béluse m'appelle «ceromancier-là»: Il faut quelqu'un pour rabouter ensemble les morceaux éparpillés de tant d'histoires [...] Un poète aussi, à tout-va, un déparleur en inspiré, qui ne se croit pas mission ni vocation. ^{Tout-Monde} La page de couverture annonce *Tout-Monde* comme un «roman», mais, à l'image de toute l'œuvre de Glissant et comme son titre le suggère, c'est un texte qui échappe à tout enfermement dans un genre déterminé. Le gros volume (plus de cinq cents pages dans l'édition originale) succombe à toutes les tentations de la démesure. Genres et thèmes se déversent les uns sur les autres. «Tout est mis dans tout», comme

dans un jardin créole où toutes les espèces se superposent sur quelques mètres de terre. Cette esthétique de la co-existence, de la prolifération, du rhizome (la référence à la pensée de Gilles Deleuze est parfaitement assumée) joue sur la répétition, l'accumulation, le détour de la digression, la mise en relation. «Le Tout-Monde aime à divaguer dans l'inutile et la dérade qui prolonge.»

Les personnages des romans antérieurs – Mathieu Béluse, Raphaël Targin, Marie Celat dite Mycéa, le quimboiseur Longoué, les békés Laroche et Senglis – réapparaissent dans ce nouveau roman. Le lecteur les retrouve, les accompagne à nouveau dans leur histoire, qui est parfois reprise sur de nouvelles traces et réévaluée (ou multipliée: le roman fait assister aux «quatre morts successives» de Papa Longoué). Mais le roman introduit aussi de nouveaux personnages, dont certains sont les familiers ou les amis de l'auteur, et une note en annexe donne quelques clefs d'identification. Il brasse ainsi des fragments autobiographiques, des souvenirs de voyage, des réflexions philosophiques, des élans poétiques. Le retour sur l'œuvre et sur soi qui commande le développement de *Tout-Monde* s'accommode fort bien de la généralisation du mélange: «Vous avez tout mélangé dans votre calebasse. Le temps d'antan, le temps de la veille, le temps de demain. [...] Comment voulez-vous reconnaître un rien de quelque chose?»

Un tel projet littéraire fait éclater la voix narratrice, jusqu'à l'intérieur d'une même phrase. Le lecteur doit être attentif à cette pluralité des voix qui se frayent chacune leur discours: «Nous racontons toujours les histoires à quatre ou cinq.» Celui qui écrit *Tout-Monde* se désigne comme chroniqueur, romancier, poète, «déparleur», mais il est aussi relayé par la voix des personnages qui s'entrecroisent avec celle(s) de l'auteur («Remarquez ainsi la multiplication à partir de Mathieu Béluse: Mathieu, le chroni-

queur, le poète, le romancier, sans compter celui ou celà-ci qui écrit là en ce moment et qui ne se confond ni avec Mathieu, ce chroniqueur, ce romancier ni ce poète, ils prolifèrent, peut-on dire qu'ils sont un-seul divisé en lui-même ou plusieurs qui se rencontrent en un?». L'écriture de Glissant compose ainsi les voix et les langues, toutes les langues mises en relation, pour produire le grain si particulier de son style: un français «déparlé», alenti dans l'épaisseur du malheur ou bifurquant pour un détour imprévu, inventant la splendeur d'un mot neuf dans son obscure évidence.

Ormerod

6

...comme une écriture cassée concassée quid'elle-mêmes'emporte et se submerge—l'apocalypse qui engloutit ces terres et se submerge la mer elle-même, dans une furie d'eau sans dimension ni intention, et de vent sans direction. Ormerod Publié en 2003, Ormerod pousse au plus loin le principe d'une écriture tourbillonnante et chaotique, «criant le cri du monde», tant qu'elle épouse le souffle haletant de la parole du conteur et qu'elle se laisse cadencer, en ses divagations, par les battements d'un tambour lointain.

Impossible de proposer un résumé. Il faut se couler dans la sinuosité de longues phrases rebondissantes, se laisser porter par le déferlement d'images fortes, se perdre dans l'enchevêtrement de récits qui glissent les uns sous les autres (les premières pages suggèrent la comparaison avec le choc des plaques géologiques). On saute d'une époque historique à une autre, tantôt à Sainte-Lucie, quand la Révolution française suscitait le contre-coup de guerres de libération, tantôt à la Grenade, pendant le coup d'État et l'invasion américaine de 1983, tantôt à la Martinique de la deuxième moitié du xx^e siècle. Des personnages historiques se rencontrent avec des figures inventées, héritées parfois des romans antérieurs. L'entremêlement des fils narratifs,

le chaos de la chronologie, le surgissement incessant de digressions étonnantes ressortent d'une esthétique du cyclone, dont le motif revient de manière récurrente.

Le lecteur se heurte à de multiples et fécondes opacités, comme celle de l'énigme posée par le titre, dont le texte donne une explication – c'est le nom d'une amie anglaise, critique littéraire – qui préserve en fait le mystère.

Les personnages répugnent à l'enracinement dans une imagerie haute en couleurs. Ils tiennent des Batoutos, ce peuple invisible célébré dans *Sartorius* parce qu'il préfère la relation ou, si l'on veut, l'intuition de la totalité vivante et de ses inépuisables saveurs. Ainsi Flore Gaillard, personnage de négresse marronne, qui irradie tout le roman. Elle a peut-être été l'héroïne de combats menés en 1793, à Sainte-Lucie, contre les Anglais. À moins qu'elle ne procède de l'imagination du romancier. Le roman ne la montre pas en guerrière épique, à la tête de son armée de brigands des bois. Elle reste contradictoire, délirante, obscure, entraînant les hommes qu'elle choisit dans la chaleur de sa « fournaise », mais surtout attendant le temps « où nous n'aurons plus besoin de dire que nous sommes des nègres nous le serons simplement et même nous pourrions choisir de ne pas l'être, ce sera notre liberté ». Autour d'elle, d'autres personnages, comme le sergent Alvares, Cubain d'origine, maître d'œuvre de l'exécution des colons blancs de la Guadeloupe, devenu le dévoué lieutenant de Flore et dont le romancier imagine la transfiguration, quelques années plus tard, en héros de la retraite de Russie. Son acolyte Gros-Zinc convoie la guillotine, « la Bête-à-mort », sur les sentiers escarpés des mornes de Sainte-Lucie.

Ormerod est le roman de la diversité choisie contre les tentations d'un improbable retour à la source perdue de la mémoire et d'une impossible synthèse unifiante.

29

L'œuvre poétique
«Je bâtis à roches
mon langage. J'écris,
certes, au sentiment
de je ne sais plus
quel scribe, comme
un instituteur de
Fort-de-France
(ou de Fort-Lamy?)
mais c'est à la lettre
mon langage
qui m'institue.»
L'Intention poétique

Lapoésien en nous sauve pas. Son rôle : c'est dévoiler ce qu'on ne voit pas... Tout-Monde Protéiforme, l'œuvre d'Édouard Glissant, comme on l'a vu, ne s'enferme pas dans la distinction canonique des genres. Il les laisse librement se contaminer, ouvrant au souffle poétique le champ du roman comme de l'essai. Pourtant, la publication du volume des *Poèmes complets* (1994) témoigne de sa fidélité à la forme du poème, qui a été celle des premières publications (celles de jeunesse dans la revue ronéotée et confidentielle du groupe Franc-Jeu au Lamentin, puis celles de Paris dans *Les Temps modernes*, en 1948, et dans le *Mercure de France*, en 1949). Mais l'œuvre est refondue, corrigée, augmentée, bref réécrite dans les *Poèmes complets*, dont la section inaugurale, *Le Sang rivé*, originellement publiée en 1961 pour rassembler des poèmes écrits entre 1947 et 1954, s'ouvre sur un texte-programme (dont l'original a été évidemment transformé en 1994) :

« Non pas l'œuvre tendue, sourde, monotone autant que la mer qu'on sculpte sans fin – mais des éclats, accordés à l'effervescence de la terre – et qui ouvrent au cœur, par-dessus le souci et les affres, une stridence de plages – toujours démis, toujours repris, et hors d'achèvement – non des œuvres mais la matière elle-même dans quoi l'ouvrage chemine – tous, liés à quelque projet qui bientôt les rejeta – premiers cris, rumeurs naïves, formes lassées – témoins, incommodes pourtant, de ce projet – qui, de se rencontrer imparfaits se trouvent solidaires parfaitement – et peuvent ici convaincre de s'arrêter à l'incertain – cela qui tremble, vacille et sans cesse devient – comme une terre qu'on ravage – épars. »

Le premier recueil publié, *Un champ d'îles* (1953), annonçant dans son titre le thème récurrent de la fécondité de l'archipel, a plaqué quelques accords et imposé l'autorité de ses amples cadences :

«Voyez comme la parole a perdu de ses fouailles, de ses noirceurs. Où sont les îles? Qui amoncelle des boutures?... Il y aura des crispations, et les chants ivres des haies. Des sourires, la main qui offre, le temps clair. Et quelle présence encore, je le demande? Cependant je cherche, lourd et brûlant.»

La Terre inquiète (1955) esquisse quelques-uns des thèmes dominants de l'œuvre, que les essais développent parallèlement, comme la réflexion sur le paysage et le rythme des saisons :

«Pays, lorsqu'au soleil s'établissent les pluies,
Où les forges de l'eau brasent un arc-en-ciel

L'homme projette après l'orage, sur le Sel

Son ombre taciturne et son espoir sans bruit.»

Les Indes, poème de l'une et de l'autre terre (1956), l'un des sommets de l'œuvre, développe le sujet épique du départ pour un inconnu (qui sera l'Amérique) des grands conquérants mais aussi de ceux qu'on embarqua dans les circuits de la traite : méditation sur l'aventure humaine et le désir toujours renaissant des Indes à découvrir, *Le Sel noir* (1960) propose comme un inventaire du monde, de Carthage à l'Afrique et aux îles, dont le projet se rassemble peut-être dans ce vers : «Je me lève, et j'étreins l'innommé pays.» Les poèmes de *Boises* (1979), dont certains sont écrits en marge de l'œuvre romanesque, proposent une forme plus dense («textes fermés», reconnaît lui-même le poète), presque minérale, ce qu'annonçait le sous-titre de l'édition originale : «Histoire naturelle d'une aridité». Le créole affleure dans la tournure même de la syntaxe, multipliant ruptures et ellipses. On peut parfois reconnaître la forme lapidaire de la devinette créole. C'est ainsi que le poème «Demains», qui conclut le recueil et qui revient à l'image-mère de la Lézarde, peut se lire comme un manifeste poétique :

«Il n'est pas d'arrière-pays. Tu ne saurais

te retirer derrière ta face.

«C'est pourquoi dérouler ce tarir et descendre

dans tant d'absences, pour sinuer jusqu'à
renaître, noir dans le roc.»

Pays rêvé, pays réel (1985), *Fastes* (1991), *Les Grands Chaos*, ensemble donné en conclusion au recueil des *Poèmes complets* (1994), doivent se lire dans la continuité des essais et dans la logique de la « poétique de la relation », comme un déploiement poétique du Tout-Monde:

« Les Grands Chaos sont sur la Place! Ainsi les Cafres
Les Bectres les Pelées les Cinabres les Maronis
Astrides et Saramacas, Bonis, Gens de Gros-Morne
Australiens fous, les sept hivernants d'Eget, les Marrons
Des vieux nuages d'Australie,
Nomades en banquise et velants de toute Éthiopie
Seule silencieuse, à vos genoux désassemblée. »

Du cri à la parole

8

L'éclair du cri, l'opacité ardue de la parole. ^{L'Intention poétique} La parole de Glissant naît d'une scène primitive, jouée d'un bout à l'autre de l'œuvre: le cri primordial échappé du bateau négrier, poussé dans l'épaisseur du morne par le premier marron, dont l'écho se prolonge:

« Cri au monde poussé du plus haut morne et que le monde n'entendit, submergé là en vague douceâtre où la mer engluait l'homme; – Et c'est à cette absence ce silence et ce rentrement que je noue dans la gorge mon langage, qui ainsi débute par un manque: Et mon langage, raide et obscur ou vivant ou crispé, est ce manque d'abord, ensuite volonté de muer le cri en parole devant la mer. »¹

Comment transmuier le cri en parole, puisque le cri s'épuise dans l'éclair de sa profération alors que la parole entend durer dans l'accumulation de ses strates, par le dévoilement de relations multiples et l'ouverture sur le devenir? La poésie moderne (depuis Edgar Poe et Baudelaire) s'est placée du côté de l'éclair

¹ *L'Intention poétique*, p. 44

et de l'abrupt, de la fragmentation ou de la brièveté révélatrice, en opposition avec la forme poétique que la tradition occidentale place à l'origine de la littérature: l'épopée qui, elle, ne répugne pas à l'étalement de la narration. Mais les grandes épopées classiques, de l'*Iliade* à la *Chanson de Roland*, aussi bien que celles nées hors d'Europe, comme la geste africaine de *Soundyata* ou le *Popol Vuh* des Amérindiens, ont été reçues comme des textes fondateurs, célébrant le genèse de communautés (celles que Glissant appelle «ataviques») qui ont perpétué leur identité dans la filiation des générations.

Glissant s'est proposé un autre mode de l'épique, qui soit «le chant rédempteur de la défaite ou de la victoire ambiguë». C'est sans doute le projet qui anime le poème *Les Indes*, où il célèbre la grande «geste» des Temps modernes, quand, en 1492, «les Grands Découvreurs s'élancent sur l'Atlantique, à la recherche des Indes». Cela avait déjà été le thème de Saint-John Perse, dans *Vents* par exemple. Mais Glissant introduit dans son poème l'«épopée obscure» des voyages négriers :

«On a cloué un peuple aux bateaux de haut bord, on a vendu, loué, troqué la chair. Et la vieillesse pour le menu, les hommes aux moissons de sucre, et la femme pour le prix de son enfant. Il n'est plus de mystère ni d'audace: les Indes sont marché de mort; le vent le clame maintenant, droit sur la proue!»

Le poème de Glissant se refuse à s'enfermer dans la déploration de ce passé, il annonce aussi la venue de la Femme Liberté et, dans son dernier chant («La Relation»), il revient au point de départ, à Gênes, où l'appel de nouvelles Indes résonne sur les quais. Comme si le voyage vers l'Ouest ne visait pas à fonder un Empire mais à ouvrir tout le champ du Divers.

Glissant rêve d'un épique qui ne serait ni élection glorieuse d'une communauté, ni fixation d'une généalogie, ni scellement d'un destin, mais action d'ouverture et de dépassement vers

l'imprévisible: «L'épique est Problématique: son thème est du futur, son avènement (sa vérité réalisée) ne pourra qu'ouvrir sur une insoupçonnée diffraction.» La seule épopée possible est donc celle de la Relation. Le thème se développe dans la série des «Poétiques», qui est l'accompagnement nécessaire des textes reconnus comme «poèmes».

35

L'évolution d'une pensée
« En des temps où l'écriture
décidait du privilège de
quelques-uns, élus dans
des peuples élus, l'écrivain
était libre de s'écarter
du monde ou de l'idée
qu'on s'en faisait. Or il est
vrai qu'aujourd'hui
la matière elle-même
de son œuvre est dilatée
par cela qui la constitue :
l'emmêlement où
se prennent les humanités
et les choses
et les végétations,
les roches et les nuages
de notre univers.

Solidaire et solitaire,
il prend part au débat,
du fond de l'œuvre.»
Traité du Tout-Monde

Agis dans ton lieu, le monde s'y tient. Pense avec le monde, il ressort de ton lieu. La Cohée du Lamentin Lors de la parution de *La Lézarde*, quelques critiques dénoncèrent la coloration «rouge progressiste et anticolonialiste» qu'ils croyaient déceler dans le roman. D'autres, plus avisés, perçurent la subtilité d'un sujet politique emporté par un grand souffle lyrique. En fait, toute l'œuvre de Glissant s'articule sur une réflexion politique, clairement explicitée depuis ses premiers textes. Mais elle répugne aux simplifications des slogans et des mots d'ordre. *La Lézarde* est précisément aux antipodes de la littérature militante alors à la mode.

Reste que Glissant a assumé, souvent avec éclat, son engagement d'intellectuel dans les grandes questions de l'époque. Il a accompagné le travail de la revue *Présence africaine* qui œuvrait à la libération de l'Afrique. Il a participé aux deux grands Congrès des écrivains et artistes noirs (Paris, 1956 ; Rome, 1959). Il a signé en 1960 le «Manifeste des 121» qui a marqué un moment essentiel du refus de la guerre coloniale en Algérie. En 1961, il est l'un des fondateurs du «Front des Antillais et Guyanais pour l'autonomie», qui réclame une évolution du statut politique des Antilles (vers l'indépendance) et qui est dissous par le gouvernement du général de Gaulle. Glissant et ses amis continuent à alerter l'opinion sur la situation aux Antilles, notamment dans un numéro spécial de la revue *Esprit* (avril 1962 : «Les Antilles avant qu'il ne soit trop tard»). Glissant y signe un article intitulé : «Culture et colonisation».

Quant il revient s'installer en Martinique, en 1965, il fait porter son action sur le plan culturel et pédagogique, par la création de l'Institut martiniquais d'études et de la revue *Acoma*, qui publie de nombreux articles sur la structure sociale antillaise, les conflits raciaux, le déséquilibre mental et ses racines socio-

historiques. Même esprit d'ouverture et même volonté de compréhension du monde à la direction du *Courrier de l'Unesco* (1984-1988).

L'analyse de la société antillaise a révélé une situation bloquée, une collectivité dépossédée, une « colonisation réussie » (dans la mesure où l'aliénation est acceptée et où toute velléité de résistance paraît insensée). Glissant propose de réagir en affirmant la présence au monde des Antilles, en insérant authentiquement le peuple antillais dans l'espace et le temps. Le mot d'« antillanité », qui prend ses distances avec la négritude, trop préoccupée d'un absolu racial, désigne ce projet. L'antillanité se fonde sur l'inventaire du réel antillais : une culture née du système de la plantation sucrière, caractérisée par l'insularité, l'importance donnée à la couleur de la peau, la créolisation, non seulement de la langue mais des manières de vivre, la mémoire obscure d'un héritage africain, la primauté de l'oralité, la vocation à combiner et métisser... L'antillanité ne s'enferme pas dans l'isolement d'une île mais vise à rassembler tous les archipels de la Caraïbe dans une mosaïque culturelle (puisque l'unité politique de la région semble lointaine).

L'antillanité n'a pas les accents messianiques de la négritude. Elle reste virtuelle : « Dense (inscrite dans les faits) mais menacée (non inscrite dans les consciences) » (*Le Discours antillais*). C'est la tâche de l'intellectuel, de l'écrivain antillais de raccorder son peuple à son pays : en l'aidant à s'inscrire dans une Histoire dont il a été exclu, en l'ancrant dans une terre qu'il ne possède pas. Un roman comme *Le Quatrième Siècle*, une pièce comme *Monsieur Toussaint* participent de ce projet de « vision prophétique du passé ».

La revendication de l'antillanité s'efface dans les années 1990. Glissant prend acte de la totalisation du monde et se propose d'en penser les implications : « Là où les systèmes et des idéologies ont défailli, et sans aucunement renoncer au refus ou au combat que tu dois mener dans ton lieu particulier, prolon-

geons au loin l'imaginaire, par un infini éclatement et une répétition à l'infini des thèmes du métissage, du multilinguisme et de la créolisation» (*Traité du Tout-Monde*).

L'Un et le Divers

10

L'Un magnifie et le Divers acclame. Traité du Tout-Monde Lapensée d'Édouard Glissant s'est tissée autour de quelques motifs ou mots-repères qui apparaissent dès les premiers textes : « relation », « divers », « opacité », « métissage », « antillanité » (d'ailleurs délaissé au profit de « créolisation »). Une opposition fondamentale articule la réflexion : celle de l'Un et du Divers. Elle est explicitée notamment dans l'essai *Le Même et le Divers*, repris dans *Le Discours antillais*, où elle est présentée comme la manifestation d'un grand changement dans l'ordre de la civilisation, accompagnant la fin de la colonisation. C'est le passage « de l'univers transcendantal du Même, imposé de manière féconde par l'Occident, à l'ensemble diffracté du Divers, conquis de manière non moins féconde par les peuples qui ont arraché aujourd'hui leur droit à la présence au monde ».

L'Un (dont le *Même* est la déclinaison) pose et impose au monde son identité (aux plusieurs sens du mot). Le principe de transcendance multiplie la répétition du même : Dieu a créé l'homme à son image et l'Occident a imposé sa marque à tous les peuples du monde. Le *Divers* (le mot lui-même est sans doute emprunté à Victor Segalen, que Glissant a beaucoup pratiqué) « signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale sans transcendance universaliste ». Il affiche la prolifération du multiple, la fécondité de l'errance, l'affirmation de l'égalité, l'acceptation de la différence (qui n'est plus sublimée dans l'universel). La vocation du *Divers*, c'est la mise en relation, dont les essais des années 1990 (*Poétique de la relation* ; *Traité du Tout-Monde* ; *Introduction à une poétique du Divers*) vont explorer les multiples facettes.

La pensée de Glissant répugne à toute clôture, à tout esprit de système: «La poétique de la Relation est à jamais conjecturale et ne suppose aucune fixité d'idéologie. Elle contredit aux confortables assurances liées à l'excellence supposée d'une langue. Poétique latente, ouverte, multilingue d'intention, en prise avec tout le possible. La pensée théoricienne, qui vise le fondamental et l'assise, qu'elle apparente au vrai, se dérobe devant ces sentiers incertains.»

La réflexion sur l'Un et le Divers, d'abord ancrée dans l'analyse de la situation antillaise et de la réalité coloniale, s'est ensuite élargie en une pensée du «Tout-Monde». Le Tout-Monde, qui, dans les textes les plus récents, est défini comme chaos-monde (le terme est bien sûr forgé à partir des travaux sur la physique du chaos), n'est ni fusion ni confusion, ni amalgame, ni uniformisation, ni néant informe. Il est le Divers infiniment à l'œuvre dans «le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la diversité contemporaine». Le tourbillon du monde, l'emmêlement des cultures conduisent à des résultats échappant à la prédiction. Grâce à cette déconstruction-recomposition du chaos-monde, le Divers s'invente perpétuellement.

Relation et opacité

11

Nous réclavons pour tous le droit à l'opacité. Poétique de la Relation. Le terme et le thème de la Relation apparaissent très tôt dans la réflexion de Glissant. C'est une notion qui s'est disséminée à travers toute l'œuvre, même si c'est la publication de la *Poétique de la Relation* (1990) qui en a fait éclater la fécondité.

Par définition, la Relation est multiple et il est bien des façons de l'aborder. On peut choisir un des chemins que balise Glissant lui-même, en partant de la critique de la racine et de

l'enracinement par Gilles Deleuze et Félix Guattari : « La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. 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. »

L'opposition entre racine et rhizome commande la distinction entre « communautés ataviques », constituées depuis des millénaires, et « cultures composites nées de la créolisation ». L'identité-racine des premières se fonde sur un mythe de la création du monde, dont découle « la violence cachée d'une filiation », ce qui autorise à revendiquer la légitimité de la possession d'une terre transformée en territoire ; l'identité-relation des secondes est liée « au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures », elle est vouée à circuler en nomade dans le chaos-monde. « L'identité-racine a donc ensouché la pensée de soi et du territoire, mobilisé la pensée de l'autre et du voyage. [...] L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité. »

La Caraïbe est pour Glissant le lieu où la Relation se manifeste avec le plus d'éclat. Alors que la Méditerranée est une « mer qui concentre » – mer intérieure, cernée par les continents, où l'Antiquité gréco-latine et hébraïque puis l'expansion islamique ont généré la pensée de l'Un – la Caraïbe est lieu de rencontre et de passage, dans « une mer qui diffracte ». La créolisation caraïbe est un exemple, peut-être un modèle de ce que peut la Relation.

La Relation se noue dans la rencontre de l'autre, du différent, du divers, qui sont reconnus comme tels. Mais reconnaître n'est pas synonyme de comprendre. « Comprendre » implique l'idée de prendre avec, d'étendre les bras pour saisir et ramener à soi,

donc de réduire à la transparence et refondre dans l'Un. La mise en relation suppose au contraire de consentir à l'opacité, c'est-à-dire à la reconnaissance que le monde existe dans les saveurs de la complexité multiple. « Nous appelons donc opacité ce qui protège le Divers. » L'opacité est condition nécessaire de la Relation. « Le consentement général aux opacités particulières est le plus simple équivalent de la non-barbarie. »

La créolisation

12

La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.

Traité du Tout-Monde La créolisation donne l'exemple de ce qu'Édouard Glissant appelle la Relation. Le mot (encore ressenti comme néologisme puisque les dictionnaires usuels du français ne lui accordent pas d'entrée) est né dans le domaine de la linguistique puis a été récupéré par l'anthropologie. Glissant lui donne une nouvelle extension en en faisant « un des modes de l'emmêlement », un des processus à l'œuvre dans le *Tout-Monde*, quand les cultures entrent en contact.

La notion est développée dans *Poétique de la Relation* (1990), où elle est située par rapport à la « créolité » célébrée par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans leur *Éloge de la créolité* (1988). Glissant reproche à la théorie de la créolité de ne s'attacher qu'au résultat et au contenu (ce que sont devenus les pays de langue créole), et finalement de viser une essence créole, tandis que la créolisation s'affirme comme acte, comme processus, comme ouverture sur l'imprévisible.

L'archipel caraïbe est le lieu par excellence de la créolisation, rencontre sur un même territoire d'éléments culturels venus

d'horizons radicalement divers, qui, en s'imbriquant et en interférant, produisent la nouveauté de la réalité créole.

Le point de départ du processus est l'arrachement au « pays d'avant ». Rupture difficile dans tous les cas, mais encore plus pour les Africains déportés par la traite. Ils sont arrivés dépouillés de tout : des repères de la vie quotidienne, de leurs façons de vivre et même de leur langue, puisque dès le bateau négrier on séparait ceux qui parlaient la même langue. Ils n'en ont gardé que des traces, conservées par la mémoire, mais à partir desquelles ils ont pu inventer leur adaptation au monde inconnu sur lequel on les avait débarqués. Ils ont bricolé de nouveaux parlers, qui sont devenus des langages : les créoles. Ils ont fait naître des musiques inouïes, comme le jazz, où ils ont fait moduler à des instruments venus d'Europe les traces de musiques africaines.

La créolisation suppose l'hétérogénéité des éléments qui se rencontrent : pour donner le jazz, il fallait la mise en relation du piano européen et des tambours africains, des valse ou des marches militaires avec des rythmes africains. Pour qu'elle soit réussie, la créolisation doit valoriser également les éléments mis en relation, au contraire de ce qui se pratiquait dans le sinistre creuset de la plantation, où les éléments africains étaient constamment dévalorisés. La négritude antillaise ou l'indigénisme haïtien ont dû rétablir l'équilibre en redonnant sa légitimité à la part d'héritage africain.

L'inventivité est la marque du monde créole. Parce qu'il a d'abord fallu apprendre à vivre dans des pays inconnus, recréer des modes d'habiter, de se nourrir, de s'habiller, de dire le monde... Or chaque île créole de la Caraïbe a trouvé ses réponses spécifiques : malgré les parentés structurelles, le créole d'Haïti n'est pas celui de la Martinique, ni celui de la Guadeloupe.

Pratique de la rencontre et du mélange, la créolisation est une forme de métissage, mais un « métissage sans limite ». Le métis-

sage au sens strict est « fini », en ce sens que l'on peut calculer ses résultats selon les lois de l'hérédité. Alors que la créolisation est imprévisible et se démultiplie à l'infini. D'où l'optimisme de Glissant, qui voit dans la créolisation le laboratoire d'un Tout-Monde qui ne succomberait pas à l'uniformisation par une culture dominante, qui échapperait à la grisaille de la moyenne généralisée.

« Le terme de créolisation s'applique à la situation actuelle du monde, c'est-à-dire à la situation où une « totalité terre » enfin réalisée permet qu'à l'intérieur de cette totalité (où il n'est plus aucune autorité organique, où tout est archipel) les éléments culturels les plus éloignés et les plus hétérogènes qu'il se trouve puissent être mis en relation. Cela produit des résultantes imprévisibles. »

Les Batoutos

13

Le peuple batout vous savez personne ne le voit pourtant il existe nous existons. Il existe comme la pluie dont vous n'avez pas le temps de mesurer les gouttes. Sartorius Parmi les lignes de force de sa poétique de la Relation, Glissant énumère « la dialectique de l'écrit et de l'oral, la pensée du multilinguisme, la balance de l'instant et de la durée, [...] la force baroque, l'imaginaire non projetant », mais aussi « le questionnement des genres ». Une telle esthétique prône en effet l'indistinction des genres littéraires, conteste leurs frontières ou en invente de nouveaux.

Le roman *Sartorius* (1999), publié dans la continuité des essais des années 1990, joue sur un tel dépassement des normes. Les détours de la forme romanesque permettent de glisser vers le récit mythique, l'épopée, le poème, la réflexion philosophique. Son sujet répond à une proposition du philosophe Gilles Deleuze: « Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. » Sartorius fait venir un tel peuple au monde de l'écriture: ce sont les Batoutos, peuple imaginé par Édouard Glissant.

«L’an cinq cent ou à peu près avant cette ère que nous vivons, des humains apparaissent dans une région de l’Afrique suffisamment centrale pour être indéterminée, ils y élèvent une ville, Onkolo.

«L’un d’entre eux, Oko, décide aussitôt de partir dans le monde, non pas pour y posséder, mais pour endurer avec tous. Ils ont conçu Élééné! qui résume pour eux le lieu du Temps où les humanités se rencontreront enfin.»

Peuple invisible, les Batoutos ont traversé les cheminements de l’humanité et ils sont encore sans doute parmi nous.

Odono, l’un de ces Batoutos transportés en Amérique, y introduit la «trace» du pays d’avant, représentée par un signe, le *kwamé* d’Oko, arrangement énigmatique de trois traits qu’il saura faire durer et vivre pour manifester invisiblement le passage des Batoutos.

«Ce n’est point par le leurre atavique ni par le lien du sang que tu hérites du bienheureux stigmaté de la diversité. Tu n’as pas été batouto mais je le deviens aussi. C’est-à-dire au fur et à mesure que cette diversité se réalise. L’héritage ne fonde ni sur le droit du sol ni sur le droit d’aïnesse ni sur quelque exclusive de cette sorte. Raison pourquoi les Batoutos nous hantent, invisibles qu’ils sont.»

Les Batoutos incarnent ce que pourrait être un peuple refusant toute position essentialiste; il ne veut pas conquérir les autres peuples et leur imposer sa vision du monde et il reste ouvert à la diversité. Ce peuple s’origine dans l’Afrique, mais non dans une racine africaine qui aurait fait souche, plutôt dans le déploiement d’une diaspora (celle de la souffrance et du malheur de la traite négrière, par exemple). Les Batoutos sont donc le ferment de la créolisation, les acteurs d’un métissage permanent, produisant le toujours imprévisible dans le chaos-monde.

Le roman construit la fable des Batoutos et en même temps il la donne à voir dans l’emmêlement et le métissage du récit, dans

ses ruptures temporelles, ses entrelacs d'histoires, ses sauts de personnages (Albert Dürer côtoie le Batouto Areko), son jeu entre mythe et relation personnelle (la généalogie de la famille de Sartorius, ami d'Édouard Glissant et trésorier du Parlement des écrivains, s'inscrit dans le roman des Batoutos). *Sartorius* est une figuration, ou déjà une mise en œuvre de cet Élééné! que recherchent les Batoutos: «Lieu du temps, où tous les lieux et tous les temps, et passés et présents, conjoindront dans une multiplicité sans limites. Nous savons que les Batoutos ne regardent dans l'avenir que pour épier ou tâcher de hâter cette venue d'Élééné!, tout de même qu'ils ne considèrent le passé que pour suivre la trace première désignée par Oko.»

Sartorius, ou le chaos-monde heureux!

Thématiques

«Je ne sais pas à quel âge, dans mon très jeune temps, j'ai rêvé d'avoir développé un texte qui s'enroulait innocemment mais dans une drue manière de triomphe sur lui-même, jusqu'à engendrer au fur et à mesure ses propres sens. La répétition en était le fil, avec cette imperceptible déviance qui fait avancer. Dans ce que j'écris, toujours j'ai poursuivi ce texte. Je m'ennuie encore de ne pas retrouver

l'enhallement tant
tourbillonnant qu'il créait,
qui semblait fouiller
dans une brousse
et dévaler des volcans.
Mais j'en rapporte comme
une ombre parfois, qui relie
entre elles les quelques
roches de mots
que j'entasse au large
d'un tel paysage, oui,
une brousse, sommée
d'un volcan. »

La Cohée du Lamentin

Un arbre est tout un pays, et si nous demandons que le paysage, aussitôt nous plongeons à l'obscur indéfinissable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables. ¹ *Mahagony* Reprises, variations, amplifications, expansions donnent à quelques motifs récurrents un pouvoir de suggestion et de rayonnement qui les charge de valeurs spécifiques. Ils deviennent emblématiques du travail de Glissant.

L'attention au paysage est une de ces constantes. Elle est la conséquence nécessaire de la poétique de la diversité. Contre l'abstraction de l'universel, la relation au pays particulier et la connaissance qu'elle permet donnent aux hommes le pouvoir de se constituer. « Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre. » Cette phrase de *La Lézarde* a essaimé ses variantes tout au long d'une œuvre où Édouard Glissant se révèle comme « ce défricheur de paysages » que saluaient Jean Bernabé et Raphaël Confiant.²

L'Intention poétique réunit, sous l'intitulé « Purs paysages », deux essais sur l'œuvre de Pierre Reverdy et René Char, où s'énonce le principe que « la défense du paysage est le premier acte du poète » et que « la solidarité avec le paysage est d'office militante ». Dès le premier roman, *La Lézarde*, la rivière éponyme est plus que le décor de l'action. Elle en porte l'énergie poétique. Elle est impliquée dans l'histoire qui se construit en suivant le cours. Grâce à elle, les personnages du roman, le narrateur, le lecteur apprennent peu à peu que « l'homme importe quand il connaît dans sa propre histoire (dans ses passions et dans ses joies) la saveur d'un pays ».

Chacun des ouvrages d'Édouard Glissant approfondit sa relation au pays réel. Le programme en avait été posé dès *L'Intention poétique*: « Passionnément vivre le paysage, le dégager de

² Dans un texte qui inaugure les actes du colloque « Poétiques d'Édouard Glissant », Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999.

l'indistinct, le fouiller, l'allumer parmi nous. Savoir ce qu'en nous il signifie. Porter à la terre ce clair savoir.» Il faut sans doute commencer par nettoyer le paysage du vernis des mots qui l'ont recouvert. Glissant est plusieurs fois revenu sur son propre aveuglement quand il utilisait le mot «été» (dans *La Lézarde* par exemple) pour évoquer le feu, la chaleur, l'ardeur, mais le mot «été» ne saurait avoir de sens dans son pays natal, qui ne connaît que la «saison unique», là où carême et hivernage distinguent à peine les deux versants de l'année.

Si l'écrivain est celui qui restitue «la parole du paysage», l'écrivain des Amériques se sent étranger dans l'espace intimiste de l'Europe, celui par exemple de la source et du pré, du jardin bordé d'une rivière³ : l'espace littéraire américain a quelque chose d'ouvert, de violent, d'éclaté, d'irrué (Glissant aime ce néologisme qui renvoie à la violence de la terre et des volcans).

«Les cyprès mangés d'épiphytes, plantés droit dans l'eau d'un bayou de Louisiane; les fougères géantes plombant l'à-pic de la route de la Tracée en Martinique; la marée de végétation, à Tikal au Guatemala, d'où lèvent les trirèmes des pyramides des temples, avec leurs volées de marches comme autant de rames à l'espère; la vigie pathétique des palmiers, au large des mornes de Santiago de Cuba; les ouvertures des traces entre les cannes, qui partout à la rendez-vous emprisonnent; les failles rauques des ravines enfouies ou des grands canyons à l'abandon du ciel; la jaunissure des mangles, friselant le bleu émeraude de la mer auprès de la ville de Pointe-à-Pitre en Guadeloupe; les fûts insondables de la pluie guyanaise balisant de toujours son chaos de forêt; les fleuves débordés charroyant la terre, Mississippi et Amazone, et aussi bien les minuscules rivières étreintes sous leurs roches à sec; et les chutes d'eau figées dans leur infinie violence, el Salto del Angel, ou secrètes infimes sous la rouille du temps: les paysages des Amériques sont ouverture, démesure, une manière

3 Glissant emprunte cette image à un ouvrage auquel il se réfère souvent, celui du critique allemand Ernst Robert Curtius, qui a mis en évidence dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948) la permanence d'un certain nombre de thèmes et lieux communs (les *topoi*) qui ont été les creusets de la production littéraire au Moyen Âge et dans les siècles postérieurs.

d'irruption dans les espaces. Les histoires des peuples s'y crochent et y découpent des monuments que l'énergie montée de terre bouge et change infiniment» (*Poétique du Tout-Monde*).

Tel est bien le paysage littéraire d'Édouard Glissant, baroque, répétitif (comme la parole du conteur), démesuré, chaotique. Par cela même, il est impossible de l'enfermer dans un seul pays. «Les pays que j'habite s'étoilent en archipels» (*Traité du Tout-Monde*).

Les langues

15

Jeteparledanstalanguetetc'estdanslamiennequejetecomprends

Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, repris dans *Poétique de la relation* Pourquoi n'écrivez-vous pas dans votre langue maternelle, le créole? La question (ou le reproche) a souvent été adressée à Édouard Glissant. Dès les premières pages de *L'Intention poétique*, il a pris soin de clarifier sa relation à la langue française et de revendiquer «[sa] manière de fréquenter passionnément cette langue». Le créole est sans doute tout aussi pleinement sa langue, mais sa situation de langue dominée empêche encore son usage satisfaisant comme langue d'écriture littéraire. Plusieurs sections du *Discours antillais* analysent son statut et les freins qui retardent son épanouissement et sa fixation comme langue de plein exercice. La pratique écrite du créole verse parfois dans un folklorisme naïf. L'écriture française de Glissant doit se lire comme un exorcisme tentant de conjurer le déni du créole et, plus profondément, de retrouver la parole primordiale, le cri perdu des premiers marrons. «Qu'est-ce donc que le langage? Ce cri que j'ai élu? Non pas seulement le cri, mais l'absence qui au cri palpite. [Le texte continue par l'évocation de celui-là, le marron primordial, «qui toute une nuit monta dans la falaise d'acacias» et qui là «poussa son cri qui aussitôt se perdit dans l'immensité de ce minuscule espace».] Cri au monde poussé du plus haut morne et que le monde n'entendit, sub-

mergé là en la vague douceâtre où la mer englué l'homme – Et c'est à cette absence ce silence et ce rentrement que je noue dans la gorge mon langage, qui ainsi débute par un manque : Et mon langage, raide et obscur ou vivant ou crispé, est ce manque d'abord, ensuite volonté de muer le cri en parole devant la mer » (*L'Intention poétique*).

Refusant la transparence de la langue standardisée, Glissant choisit de déconstruire le français pour rendre sensible l'occultation du créole. En affrontant et détournant ses codes, il donne l'exemple d'un affranchissement de l'aliénation linguistique dont la communauté antillaise a été victime. Si le créole parfois fait irruption dans son écriture, c'est dans le choc de sa présence littérale, soulignant la tangence aux Antilles du créole et du français, et non dans quelque douteuse créolisation du français.

La Poétique de la relation et les essais des années 1990 prennent acte de la domination de quelques langues réputées universelles et de la disparition rapide de beaucoup de langues du monde. Glissant reformule alors sa réflexion sur la complexité des problèmes langagiers, en affirmant bien sûr que tout peuple a le droit de vivre et de créer dans sa langue pour rendre visible son rapport au monde. La défense des langues est donc un impératif de la survie du Divers. Un précepte, qui réapparaît encore dans *La Cohée du Lamentin*, affirme ce droit des langues : « Nous ne sauverons pas une langue en laissant périr les autres. » Impossible donc de s'enfermer dans un solipsisme langagier. Une formule, souvent reprise dans de multiples interventions, pose le désir d'ouverture en principe fondamental : « Nous savons que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde » (*Introduction à une poétique du Divers*). Écrire en présence de toutes les langues du monde ne signifie pas les connaître toutes. Il s'agit d'écrire en s'arrachant au piège du monolinguisme, en proposant des ouvertures linguistiques qui rendent sensible la co-présence des autres langues.

La trace est à la route comme la révolte à l'injonction, la jubilation au garrot. Traité du Tout-Monde « Trace » : le mot a d'abord chez Glissant une valeur géographique, renvoyant au paysage martiniquais. Par exemple dans *Tout-Monde* : « Comme est beau l'enlacement de végétation qui multiplie sans fin dans les détours de la Trace en Martinique, entre Balata et Morne Rouge. » Devenu toponyme, comme l'indique la majuscule, le terme garde le sens ancien de « chemin », qui s'est maintenu dans le langage antillais, en s'enrichissant de connotations exubérantes : la trace pénètre au cœur de la végétation primaire, mais elle peut aussi ouvrir des chemins dans le foisonnement des champs de cannes.

À la fin de *La Case du commandeur*, Marie Celat est emmenée en ambulance à l'hôpital psychiatrique. Elle a le temps d'apercevoir le paysage, « l'endroit où la route plongeait (montant cependant) aux vertiges sans fond de la forêt et dans son humidité primordiale : dans cela qui s'est noué, a traversé notre corps avec l'épais tumulte d'une cavalerie. C'est la Trace du Temps d'Avant, dit-elle ». Sa parole révélatrice associe les deux valeurs que prend la trace dans le monde de Glissant : chemin et mémoire. Les traces dans la forêt gardent le souvenir de leur percée (par les premiers marrons ?) mais aussi quelque chose d'encore plus ancien.

De *La Case du commandeur* à *Tout-Monde*, l'idée s'est imposée que « la trace est ce qui est resté dans la tête dans le corps après la Traite sur les Eaux Immenses, que la trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau » (*Tout-Monde*). Cette trace du pays d'avant a fécondé certains éléments rencontrés dans le pays nouveau pour produire en musique le jazz, ou la biguine ou la salsa ou le reggae, ou pour reconstruire des langages qui seront les créoles, ou pour inventer la religion du vaudou avec les traces des dieux africains.

La trace introduit à un mode de penser tout opposé à l'esprit de système. La pensée de la trace est ouverture, divagation, errance, exactement le contraire de la pensée de l'être. «On ne suit pas la trace pour déboucher dans les confortables chemins, elle voue à sa vérité qui est d'exploser, de déliter en tout la norme séductrice» (*Introduction à une poétique du Divers*). Comme la trace invite à quitter le grand chemin trop bien pavé ou goudronné, la pensée de la trace refuse la clôture du concept. Au contraire, elle confirme le concept «comme élan, le relate: en fait le récitatif, le pose en relation, lui chante relativité» (*Traité du Tout-Monde*).

Le développement sur la pensée de la trace dans l'*Introduction à une poétique du Divers*, qui esquisse un parallèle avec la poétique de la Relation (la pensée de la trace «donne sur ces temps diffractés que les humanités d'aujourd'hui multiplient entre elles, par heurts et merveilles»), se termine par cette belle clause: «Telle est l'errance violente du poème.» Ce qui invite à découvrir dans la pensée de la trace un principe d'écriture.

Or c'est bien ce qui se rencontre dans les textes d'Édouard Glissant. Son usage de la langue française s'écarte des grands chemins battus pour ouvrir de nouvelles tracées langagières. Sur le plan de la syntaxe comme du lexique, il mêle à son français les traces d'autres langues, principalement du créole. Son emploi du mot «trace» lui-même hérite des valeurs que le mot «tras» peut avoir en créole. Mais c'est surtout le mode de déploiement de l'œuvre qui témoigne d'une esthétique de la trace. Les thèmes, les formules, les personnages sont sans cesse repris. Un tel ressassement, dans son jeu de variations et de discontinuités, maintient le fil d'un chemin souterrain, d'une trace.

Dans l'ambigu dramatique d'une société coloniale qui ne présente plus les formes extérieures extrêmes et tranchées de la domination, le délire verbal n'est pas la « maladie » de quelques-uns, c'est la tentation de tous. Le Discours antillais Dans les premières pages de *La Case du commandeur*, une scène de rue, ou plutôt d'autoroute, en Martinique, « entre les panneaux qui marquent Trinité 17 km et Gros-Morne 9 km » : « À la croisée cet homme, frappé d'un songe de vent, se souvient. Il saute sur un pied, il casse la tête en arrière, il crie : Odonno ! Odonno ! Les voitures klaxonnent, les passants rient sans s'arrêter. L'homme, sorcier de midi, entrevoit par pans. » Évoquée ou reprise par plusieurs autres textes de Glissant (dans *Le Discours antillais* : « Combien dénombrons-nous de ces errants, qui aux carrefours moulinent ainsi le tragique de nos déracinements »), cette scène donne l'image d'un personnage que toutes les sociétés connaissent bien : le fou, c'est-à-dire celui qui est situé en marge, rejeté, enfermé, mais aussi celui qui peut voir (ou entrevoir) ce que les autres ne voient pas, qui peut dire ce qu'on ne peut pas dire.

Ce même roman s'ouvre et se ferme par des parodies de coupures de presse, la première relatant le cas d'une folle (« Elle roula les yeux et brusquement elle fixait votre figure et vos mains, vous ne saviez pas où vous mettre ») qui effraye le voisinage, la seconde célébrant l'excellence du système psychiatrique en Martinique. Cette folle, le lecteur le découvre, n'est autre que Marie Celat, dite Mycéa, dont la figure fascinante traverse toute l'œuvre de Glissant, depuis *La Lézarde* où elle épouse Mathieu Béluse, jusqu'à *La Folie Celat*⁴ par exemple, ce jeu scénique que Glissant qualifie de « poésie ». On comprend que la folie de Marie Celat est sans doute liée à son malheur personnel, à la mort violente de ses deux fils, mais peut-être aussi à la trace en elle d'un passé insu que le

⁴ Texte composé en 1987 et publié en 2000 dans *Le Monde incréé*.

roman tente de restituer dans son travail d'anamnèse. La folie de Mycéa s'inscrit dans son histoire personnelle mais elle renvoie aussi à la situation antillaise. Beaucoup peuvent se reconnaître dans sa folie, comme ce personnage de *Tout-Monde* qui vient assurer à l'auteur de l'histoire de Marie Celat: «Mycéa, c'est moi».

Le Discours antillais consacre un long développement au «délire verbal» dans la société martiniquaise. L'hypothèse développée par cette argumentation sociologique est que l'aliénation est telle, la colonisation en ce sens si «réussie» que la collectivité martiniquaise en tant qu'ensemble complexe partageant un mode original de relation au monde se déliterait en une collection d'individus dominés, «qui n'entreprendraient que cette relation de dépendance à l'autre». Cette aliénation est vécue dans l'impossibilité de résoudre la contradiction entre ce qu'on est et ce qu'on croit être, sauf par le saut dans le «délire verbal coutumier» (commun à toute une société, par opposition au délire pathologique individuel). L'analyse s'appuie sur plusieurs productions délirantes, comme celles d'Évariste Suffrin, travailleur agricole qui a fondé au Lamentin une secte au caractère mystico-religieux sous le nom de *Dogme de Cham*.

Si la folie antillaise dit un effort tragique de réappropriation de soi et de son histoire, *Le Discours antillais* suggère une sortie de l'aliénation par «la clarification politique de la situation (une communauté responsable ayant renoué avec la mémoire historique, ayant reconquis des structures de production adaptées, ayant établi de nouveaux liens avec son milieu et entre les individualités qui la composent, et maîtresse de son avenir)».

Mais les romans entreprennent aussi ce travail. Ils énoncent la parole impossible de la folie, qui fait détour dans le délire. Dans la poésie, Marie Celat crie son désir:

«Je ne prétends pas vérité de parole.

«Je veux crier.

«Je veux accoucher des mots dans ma gorge, que vous n'avez pas un seul entendus. Cherchez bien au fond de vous, là où tout est hérissé, si harassé, alors vous tressaillez, de cela même que vous n'entendez pas.»

La poésie de Glissant aussi est «volonté de muer le cri en parole».

L'archipel

18

Nous nous apercevons de ce qu'il y avait de continental, d'épais et qui pesait sur nous, dans les somptueuses pensées du système qui jusqu'à ce jour ont régili l'Histoire des humanités et qui ne sont plus adaptées à nos éclatements, à nos histoires ni à nos non moins somptueuses errances. La pensée de l'archipel, des archipels, nous ouvre ces mers. *Traité du Tout-Monde* «Quelle est cette splendeur? D'un bord à l'autre de la parole établissant ses paysages?»

Pour le poème «Le grand midi», dans *Le Sel noir*, où elle est posée, cette question est sans doute purement rhétorique. La réponse était déjà donnée dans une strophe précédente :

«Cette île, puis ces îles tout-unies, ô nommez-les.

«Criez-les. Je ne veux en la mer qu'un pli d'argiles qui épient. Toute une écume terrassée.»

Une mer peuplée d'îles : tel est le lieu où se plaît l'imaginaire du poète. Ce que la langue appelle un archipel. Lieu paradoxal, qui conjoint l'isolement de l'île et la mise en relation de l'ensemble. Mais lieu qui s'accorde parfaitement à la poétique de la Relation. «L'avantage d'une île est qu'on peut en faire le tour, mais un avantage encore plus précieux est que ce tour est infinissable.» Car la plupart des îles du monde sont reliées en archipels. Chaque île appelle à la relation avec d'autres îles.

Le *Traité du Tout-Monde* érige «l'archipel» en opérateur conceptuel. D'ailleurs le mot s'enrichit de dérivés : «archipéli-

que», «archipéliser». L'archipel oppose sa pluralité, «ses diversités dans l'étendue», à l'esprit de système et sa rigueur unitaire :

«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 pas fuite ni renoncement. Elle reconnaît la portée des imaginaires de la Trace, qu'elle ratifie.»

L'archipel est d'abord un lieu de la géographie : les réalités de l'archipel caraïbe ont proposé à Glissant le cadre et la matrice de sa pensée du divers. Puis l'image de l'archipel s'est accordée à la conscience de la métamorphose du monde : «Les régions du monde deviennent des îles, des isthmes, des presqu'îles, des avancées, terres de mélange et de passage, et qui pourtant demeurent.» Même la Méditerranée, où se sont développés les grands monothéismes et la pensée de l'Un (maintenant en proie aux crises et aux guerres où s'affrontent leurs incarnations trop humaines), «s'archipélise à nouveau, redevenant ce qu'elle était peut-être avant de se trouver en prise à l'Histoire». Dans la mondialité féconde du Tout-Monde, «aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise».

L'archipel devient la forme même du monde. Rien d'étonnant si l'œuvre de Glissant qui veut en rendre compte se soit développée comme une œuvre en archipel. La pluralité et le disparate y sont affichés comme principes constituants mais tous les livres font relation les uns avec les autres, débordent les uns sur les autres. Chaque livre-île se distingue de tous les autres par son projet ou son écriture, irréductible dans sa singularité, mais il tient aux autres par des rappels ou des reprises. Les mêmes vagues viennent battre leurs rivages.

Dans le *Traité du Tout-Monde*, le fragment intitulé «Le nom de Mathieu» donne un exemple de nomadisme insulaire avec l'usage que l'écrivain fait des noms : «Ces noms que j'habite s'organisent en archipels. Ils hésitent aux bords de je ne sais

quelle densité, qui est peut-être une cassure, ils rudent avec n'importe quelle interpellation qu'infiniment, ils dérivent et se rencontrent sans que j'y pense.» Ainsi le nom de Mathieu : nom de baptême de l'écrivain, repris dans la fiction pour l'accorder à un personnage majeur des romans, Mathieu Béluse, « greffé, pour finir ou pour recommencer, en Mathieu Glissant », l'enfant dernier-né de l'écrivain.

61

Images matricielles
«Car pour ce qui est
de l'histoire,
notre histoire,
il nous reste à la déterrer
ou à l'élever, en nous
et parmi nous.»
Tout-Monde

Cette barque ronde, si profonde, est votre mère, qui vous expulse. Enceinte épouvantablement d'autant de morts que de vivants sur sis. ^{Mahagoni} Parmi les images qui circulent à travers toute l'œuvre de Glissant comme autant de balises, de points nodaux, de figurations de la pensée, celle du bateau négrier joue un rôle primordial. L'évocation de ce vaisseau de mort revient comme une hantise. Car c'est par lui que s'est opéré l'arrachement au pays premier, à l'Afrique. Il a contraint à la plongée dans l'inconnu et a précipité dans l'exil. Il est le ventre monstrueux dont sont nées les communautés noires d'Amérique.

Les Indes, poème épique de l'invention moderne de l'Amérique, donne évidemment une place essentielle au bateau négrier. Reprenant la formule épique de l'énumération (voir le « catalogue des vaisseaux » dans l'*Iliade*), le poème, dans son chant 4, inscrit le dénombrement non des navires mais des déportés, qui souvent choisirent de mourir sur l'océan, qui sont « passés directement du ventre du négrier au ventre violet des fonds de mer » :

« [...] Et Un qu'on mène sur le pont, une fois la semaine, que ses jambes ne pourrissent. Un qui ne veut marcher, immobile en sa mort déjà, qu'on fait danser sur la tôle de feu. Un qui attend l'inanition, il se refuse à avaler le pain mouillé de salaison ; mais on lui offre de ce pain ou du fer rouge sur la flamme, qu'il choisisse. Un enfin qui à la fin avale sa langue, s'étouffe, immobile dans sa bave rouge. Cela se nomme d'un nom savant dont je ne puis me souvenir, mais dont les fonds marins depuis ce temps ont connaissance, sans nul doute. »

La déploration reste stérile si elle ne se prolonge pas en réflexion. La *Poétique de la relation* propose en ouverture un texte, « La barque ouverte », qui est une mise en perspective mythique de l'expérience fondatrice de la déportation. Au point de départ, il y a la

descente dans les ténèbres : « La première ténèbre fut de l'arrachement au pays quotidien, aux dieux protecteurs, à la communauté tutélaire. Mais cela n'est rien encore. L'exil se supporte, même quand il foudroie. La deuxième nuit fut de tortures, de la dégénérescence d'être provenue de tant d'incroyables géhennes. Supposez deux cents personnes entassées dans un espace qui à peine en eût pu contenir le tiers. Supposez le vomi, les chairs à vif, les poux en sarabande, les morts affalés, les agonisants croupis. [...] »

De ce gouffre, de ce non-monde où ont été précipités les hommes vendus, émerge la violence d'un cri, où, plus tard, on devinera les prémices d'une parole. Car le ventre du bateau est un gouffre-matrice, générateur d'une clameur qui se prolongera. Débarqués dans l'inconnu d'un pays nouveau, les déportés doivent s'inventer par la découverte de cet inconnu, dans la rencontre avec l'opacité du pays et des êtres qu'il porte. « L'inconnu-absolu, qui était la projection du gouffre [...] à la fin est devenu connaissance. » Les descendants de ceux qui survécurent à l'expérience du gouffre ont gardé de leur descente à l'abîme le sens de la connaissance par la relation, dans le défrichement de l'inconnu, dans le jeu des rencontres avec des opacités acceptées.

« De même que l'arrachement primordial ne s'accroît d'aucun défi, ainsi la prescience et le vécu de la relation ne se mêlent-ils d'aucune jactance. Les peuples qui ont fréquenté le gouffre ne se vantent pas d'être élus. Ils ne croient pas enfanter la puissance des modernités. Ils vivent la relation, qu'ils défrichent, à mesure que l'oubli du gouffre leur vient et qu'aussi bien leur mémoire se renforce. »

La plantation

20

Après la traversée, la solitude, et la colère des requins, s'ouvre bientôt un champ de terres somptueuses, de misère et d'incendies, et des sang

noir précipité.^{Les Indes} Comme le bateau négrier, la plantation a été la terrible matrice où se sont formées les sociétés créoles. C'est un lieu refermé sur lui-même; les limites en sont strictement marquées, et il est impossible d'en sortir, sauf permission expresse ou exception rituelle (comme pour le Carnaval); la plantation vit sur elle-même, en autarcie (elle a sa chapelle ou son église, son lieu de distribution des vivres ou sa boutique, son infirmerie ou son hospice). La société y est organisée selon le principe de la pyramide: à la base, la grande masse des esclaves, ou celle des travailleurs après l'abolition de l'esclavage en 1848; eux ou leurs ancêtres ont été transplantés de l'Afrique et de l'Inde; vient ensuite un étage de cadres moyens (commandeurs, économes, géreurs et intendants), d'abord engagés venus d'Europe, peu à peu remplacés par une minorité d'hommes de couleur; au sommet, la caste blanche des maîtres (les békés, comme on les nomme aux Antilles). Le système de l'esclavage induit une grande stagnation, un refus de l'innovation dans les techniques de production. Les esclaves, qui ne sont en rien intéressés à la bonne marche de la plantation, se préoccupent seulement d'assurer leur survie, en bricolant ou jardinant en marge du système. Après l'abolition, leurs descendants préféreront les petits métiers (les «djobs») et pratiqueront des cultures de subsistance sur les parcelles des jardins créoles.

Univers d'oppression, voire de déshumanisation, le système de la plantation s'est effondré sans se prolonger en une organisation sociale qui en aurait pris la suite. Mais il a chargé de son poids la mémoire collective, nourri les nombreuses évocations proposées par la littérature et le cinéma (Glissant cite *La Rue Cases-Nègres*, le roman comme le film, comme exemple de cette représentation de la plantation). La plantation est souvent présente dans l'œuvre de Glissant, notamment dans *Le Quatrième Siècle*. Mais aussi à travers les cicatrices laissées sur le corps social. Comme celle que constate un des personnages de *La Lézarde*: «J'ai

vu un enfant de quatre ans : il dirigeait un attelage de bœufs, au travers d'un champ stérile. Bœufs squelettiques, sillons sans rigueur, laboureur sans joie. Un enfant près des bœufs, et son père cloué à la charrue ! La forêt alentour n'était que splendeurs. »

La plantation a suscité sa négation : le marronnage, refus radical, dont la trace est omniprésente. *Le Discours antillais* évoque une de ces fuites que l'on croirait celle du « marron primordial », qui tire son être de son évasion et qui doit se fondre dans le paysage pour assurer son salut : « Il devinait les poursuivants, chiens et chasseurs, dans le lointain des bois où ils s'étaient égarés. [...] Il était devenu indistinct des branches et des boues, de la terre et des souches. » Or l'on s'aperçoit en fin de chapitre que l'événement est situé dans les années 1970. Permanence du marronnage, qui est une attitude multiforme. Si relativement peu d'esclaves réussirent à s'enfuir pour s'installer à l'écart et cultiver une parcelle arrachée à la forêt, ceux qui restèrent sur les plantations pratiquèrent l'esquive ou le détour en inventant pour leur compte des formes de contes, proverbes ou chansons, qui ne disent pas leur situation quotidienne ou concrète mais l'expriment de manière symbolique. La ruse est le moteur des contes produits sur la plantation.

Paradoxalement, c'est l'enfermement de la plantation qui a produit le métissage culturel, la rencontre des cultures comme laboratoire d'un monde pluriel en gestation. Les langages créoles en sont une des résultantes. C'est dans la nuit des cases qu'ont germé les musiques – jazz, calypso, reggae – qui libéraient les rythmes des corps et les mots étouffés. Ces musiques « sont le cri de la Plantation, transfiguré en parole du monde ».

Et l'histoire ferma, sur ce guerrier trahi, la trappe oublieuse d'un hiver. Qu'il meure, ô qu'il meure, et que la forêt grandisse.^{Les Indes} Toussaint-Louverture est célébré comme le libérateur des Noirs, le héros fondateur de la nation haïtienne. Ancien esclave, chef de guerre pendant les événements révolutionnaires de Saint-Domingue, rallié à la République française quand celle-ci abolit l'esclavage (et elle le nomme alors général) Toussaint-Louverture est opposé au rétablissement de l'esclavage par Bonaparte. Il est finalement capturé et emprisonné dans le Jura. Il avait retenu l'attention d'Aimé Césaire, qui en magnifie la figure dans son *Cahier d'un retour au pays natal* et qui lui consacre en 1961 un important essai historique. Reprenant les idées émises par l'historien C.L.R. James dans ses *Jacobins noirs* (la traduction française date de 1949), Césaire présente le héros comme dépassé par les événements, refusant de faire le saut de l'indépendance, pressentant peut-être que sa présence empêcherait la réconciliation des Noirs et des Mulâtres : il choisit alors de se sacrifier et de trouver dans la mort la conclusion de son action politique.

En portant au théâtre le personnage de Toussaint-Louverture, Édouard Glissant semble se préoccuper moins de la leçon politique donnée par le destin de Toussaint que des repères historiques fournis par son histoire. Dans une première version, écrite en 1959 et publiée en 1961, il composait surtout une évocation de l'atmosphère révolutionnaire de Saint-Domingue (future Haïti) de 1788 à 1803, année de la mort de Toussaint-Louverture au fort de Joux, dans le Jura. Il entendait ainsi réparer le raturage de la mémoire collective antillaise, aider à démêler les embrouillements d'un passé subi, qui n'est pas encore histoire pour la conscience antillaise mais dont il faut débrouiller le sens pour pouvoir se projeter dans un futur. Glissant appelait « vision prophétique

du passé» cette volonté d'éprouver dans son épaisseur une histoire mutilée ou occultée.

Glissant a repris et profondément remanié le texte de 1961, pour une version scénique représentée en 1977. Tout en refusant une créolisation systématique de la langue des personnages, il introduit d'importantes séquences d'incantations ou mélopées en créole.

La pièce de Glissant opère un renversement radical par rapport aux images glorieuses du «libérateur de Saint-Domingue». Il le montre dans sa cellule du fort de Joux, malade, soumis aux vexations et insultes des geôliers, pathétique dans son attente de la mort. Mais comme l'indiquent les didascalies, la scène se passe à Saint-Domingue en même temps que dans la cellule. Il n'y a pas solution de continuité entre l'espace de la prison et celui du pays natal. Des personnages apparaissent, que Toussaint est seul à voir, certains déjà morts ou empruntés à la légende: Maman Dio, prêtresse du vaudou, Mackandal, nègre marron qui portait le feu sur les plantations, Macaïa, chef révolté, Delgrès, héros de la révolte des Noirs de Guadeloupe, Moïse, lieutenant de Toussaint que celui-ci avait fait fusiller, Bayon-Libertat, ancien maître de Toussaint. Toute l'histoire de Toussaint est interrogée dans la dialectique des dialogues et ses contradictions sont montrées: il est à la fois révolutionnaire et conservateur, libérateur et autocrate, en rupture avec l'ordre des esclavagistes blancs tout en intégrant leur vision du monde.

Toussaint meurt, non pas dans une transfiguration glorieuse, mais en héros problématique, dans le consentement au sacrifice, en se renouant à l'histoire d'Haïti, en retrouvant la langue créole (c'est la première fois dans la pièce) pour achever sa dernière réplique:

«Qui était-ce, Mackandal?... Il fait chaud. Je brûle... La neige du bûcher, toute la chaleur qui dort au fond de leur hiver! Me voici,

mes compagnons. Arrêtez, soutenez l'assaut de Toussaint, si vous l'osez! Je viens, Macaïa, par-dessus l'océan une fois encore, commandant Delgrès, j'allume le bouchon de poudre, l'honneur me revient, oui, la récolte saute dans le ciel, les ignames, le tabac, oho Maman Dio, cette richesse va dans la mer, elle est pour tous, pour tous! Mon nom est Toussaint-Louverture. Ne prenons pas de repos que nous n'ayons vaincu nos ennemis! Man lé la libète pou Sin-Doming! Ogun, Ogun!»

Intertextualités et correspondances

« Pour ce qui est de la littérature, deux créations contemporaines jouent à mes yeux le jeu de l'errance et de la Relation, sans qu'il faille que je les isole en un Panthéon qu'elles refuseraient.

L'œuvre en quelque sorte théologique de William Faulkner. Il s'agira de fouiller les racines d'un lieu évident, le Sud des États-Unis. Mais la racine prend

les allures d'un rhizome,
les certitudes ne sont pas
fondées, la relation est
tragique. [...]

L'œuvre erratique de
Saint-John Perse, en quête
de cela qui bouge, de ce qui
va en absolu. Œuvre qui
convie à la totalité – jusqu'à
l'exaltation irréductible
d'un universel qui s'épuise
de trop se dire. »
Poétique de la Relation

Quelle parole pourtant a plus densément figuré le drame où l'Occident solitaire s'est soudain stupéfait face aux argiles bougées du monde, et voilé devant elle sa face altière, émue et menacée?

L'Intention poétique Bien avant que *L'Intention poétique* (1969) ne désigne Saint-John Perse comme «le plus essentiel poète vivant», Édouard Glissant a témoigné de la relation complexe qui l'unissait au poète guadeloupéen. Son grand poème lyrique *Les Indes* (1956) est écrit comme en réponse à l'auteur d'*Éloges*, *Anabase* et *Vents*. Le poète Jean Grosjean, rendant compte des *Indes*, ne s'y trompait pas: «Glissant court les mêmes mers que Saint-John Perse. Pourtant il ne croise pas, ni ses navires ne sont d'aussi haut bord.» C'est noter la distance prise, et la correction du point de vue. *Les Indes* semble reprendre le projet de *Vents*: composer l'épopée lyrique de la venue en Ouest des grands découvreurs. Mais là où Perse magnifie l'errance des conquérants et leur projet rassembleur et universaliste, Glissant donne toute leur place à ceux que l'on massacra, déporta, vendit, mais qui résistèrent et portèrent témoignage d'une irréductible diversité.

La première phrase de l'essai consacré à Perse dans *L'Intention poétique* affiche l'ambivalence de l'admiration: «Il [Saint-John Perse] écrit la lettre suprême de l'Occident immobile et le premier chant de l'Occident partagé.» Perse est du côté d'une poétique de l'universel, magnifiant le monde, célébrant la permanence et la pérennité des valeurs, réunifiant nature et Histoire dans la transcendance d'un absolu. Il «scelle l'ultime expression <totale> de l'Occident». Mais en même temps, malgré la vision du monde explicite qui sous-tend son œuvre, rassemblée sous l'empire de l'Un, il a le sentiment du fourmillement, de l'opulence bigarrée qui est à l'œuvre dans le Divers et qui constelle le monde.

Une question, plusieurs fois reprise – par exemple dans le texte « Saint-John Perse et les Antillais » du *Discours antillais* –, est celle de l'appartenance du poète d'*Éloges* au monde antillais. À côté de l'affirmation tranchée : « Il n'est pas antillais » (et Glissant en donne pour preuve que Perse ne se sentait pas lié par l'Histoire antillaise, que, par exemple, il a été libre de s'en extraire pour devenir le Secrétaire général du Quai d'Orsay), il y a aussi la reconnaissance d'une « fragile antillanité » que plusieurs traits peuvent révéler, comme l'exubérance végétale et la démesure du style (« Des pourrissements végétaux, des lumières de sel accrochées aux racines violettes [...] Perse est antillais par la croissance primitive et entrecroisée de ce style »). Et, surtout, par son enracinement paradoxal dans une errance absolue, Saint-John Perse est un annonciateur de la poétique de la Relation.

Comme Faulkner, si on ne le considère que dans sa personnalité de Sudiste, c'est un écrivain aux antipodes du projet de Glissant. Et pour cela indispensable : « Quand au plus dru de la floraison des langues et de la trame innombrable des langages l'homme voudra remonter vers des sources de jour, il appréciera que celui-ci, du fond de la langue française, ait fait surgir [...] une référence du stable, un modèle de la pérennité, dont notre Divers (sans s'y tarir) aura sans doute un jour besoin – pour mieux s'épandre. »

Faulkner

23

Le génie faulknérien, occupé à différer tout en le révélant ce qui frappe et tourmente les consciences des personnages blancs du comté, choisit d'instinct de manœuvrer les personnages noirs comme des consciences opaques, impénétrables, tout autant significantes. Faulkner, *Mississippi* La lecture de Faulkner n'a jamais cessé d'accompagner Glissant. Dans les entrevues avec la presse accordées en 1958 à

l'occasion du prix Renaudot, il affichait déjà son admiration pour l'écrivain William Faulkner. Dans un long développement « sur l'opacité », *L'Intention poétique* (1969) soulignait « la fascination qu'impose Faulkner », l'inextricable logique de ses personnages, le vertige d'une opacité à dévoiler. L'essai *Faulkner, Mississippi* (1996) rend compte d'une longue familiarité : en même temps que l'analyse de l'œuvre de l'écrivain américain, c'est aussi une superbe mise à l'épreuve des thèmes de l'écrivain martiniquais.

L'homme Faulkner n'est pas séparable du Sud américain, auquel il s'est identifié, pour les préjugés et les limites duquel il a inlassablement pris parti. « Nul ne sera jamais sûr que cet écrivain n'ait pas été un raciste. » Mais son œuvre ne cesse de questionner ce Sud et de s'interroger sur la légitimité de sa fondation et sur sa possibilité de durer. Comme les grandes épopées, elle se déploie sur fond de guerre, mais la guerre de Sécession n'a pas eu l'effet rédempteur qu'ont les guerres épiques, même lorsqu'elles sont perdues. Elle n'a pu racheter la damnation originelle du Sud. L'œuvre de Faulkner ne cesse d'en rappeler toutes les caractéristiques : l'errance, la malédiction, l'usurpation, le crime. L'esclavage et ses séquelles pèsent de tout leur poids de préjugés, de solitude, d'angoisse, d'aveuglement. Le comté de Yoknapatawpha est un pays composite, né de multiples mélanges inavoués, qui souffre de ne pas pouvoir se rattacher, par une suite de filiations légitimes, à une Genèse ontologique.

Désigner cette malédiction du Sud, ce fut aussi le propos d'autres écrivains. Faulkner y apporte son génie particulier de la « révélation différée ». Il entend dire une vérité cachée (comprendons que l'ordre du Sud est parfaitement illégitime) ; mais cela ne se dit pas, sauf par éclairs, dans quelques intuitions visionnaires et avec la conviction que cet indicible ne s'avouera jamais. Le travail de l'écrivain est de révéler cet inavoué tout en ne l'exposant jamais, en reportant indéfiniment la révélation. « Le

roman dévoile un voilé qui ne devient jamais *pur dévoilé* mais *s'expose* dans la mécanique même du dévoilement. » D'où l'opacité de cette œuvre qui refuse toute résolution, qui ne peut qu'épaissir l'inquiétude et le vertige. Et le choix d'une écriture fondée sur le détour, la circularité, le listage, l'accumulation, la redondance, la répétition, qui sont des modes de l'incertitude et de l'ouverture à la relation.

Glissant reconnaît la dette commune, à l'égard de Faulkner, de beaucoup d'écrivains dont il se sent proche : Kateb Yacine, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez. Mais il est peut-être celui qui a le plus médité l'exemple de l'écrivain américain. C'est pourquoi *Faulkner, Mississippi* est aussi une superbe introduction à la lecture de l'écrivain Glissant.

Le dialogue avec les arts

24

La Peinture.

Ce qu'elle nous dit est obscur et rejoint midi.

Tant d'espaces qui s'évertuent. Ils fouillent dans leur ardeur bleue, ils tourmentent leurs matières puis les organisent, les revêtent de transparences qui à leur tour en viennent à cette harmonie d'avant jour. Ainsi apprenons-nous à fréquenter le Monde, ses éclats irréductibles et ses lumières répandues, unies comme des limons de fleuves qui s'enlacent.

La couleur est le sang, noir et brun, de ces architectures.

Les fractures dénouent des liens, opinément visibles.

Le dessin laisse mûrir ses fruits. La Cohée du Lamentin Dans son travail d'écrivain, Édouard Glissant a toujours accordé une place importante au dialogue avec les arts : avec la musique, quand il analyse la relation de la chanson créole avec l'univers de la plantation ou quand il prend le jazz comme exemple majeur d'une création inouïe de la créolisation ; mais c'est surtout avec les arts de l'es-

pace (peinture et dessin, photographie, sculpture) qu'il se sent en connivence. Ce qui est déjà sensible dans sa façon de mettre en forme ses textes, depuis la disposition foisonnante de ses manuscrits (l'impression d'un chaos qui se donne à voir) jusqu'aux jeux de la typographie organisant les rapports du blanc et du noir ou veillant à la saturation ou à l'aération de la page.

Les éditions originales de ses premiers recueils poétiques ont fait appel à de belles lithographies en frontispice : de Wolfgang Paalen pour *Un champ d'îles*, de Wilfredo Lam pour *La Terre inquiète*. *Les Indes* sont illustrées par une série d'eaux-fortes du peintre chilien Enrique Zañartu. La couverture du *Discours antillais* s'orne d'une illustration d'Augustin Cárdenas. Celle de *Mahagony* d'une photo de Denis Roche. La revue *Acoma* a reproduit dans chaque numéro des œuvres originales d'artistes surtout caribéens ou latino-américains.

Sans rassembler sa réflexion dans un essai général, Glissant a beaucoup écrit sur les peintres et sculpteurs qu'il aimait. Ces articles, comptes rendus d'expositions ou contributions à des catalogues d'artistes, ont pour la plupart été repris dans les volumes d'essais. À cet égard, *La Cohée du Lamentin* apporte une belle moisson de textes.

L'une des constantes de ces textes est d'établir une corrélation entre œuvre d'art et paysage. Ainsi ceux écrits à l'occasion d'une exposition de Cárdenas qui s'inscrivent sous le titre : « Sept paysages pour les sculptures de Cárdenas » (*Le Discours antillais*). Le projet de Cárdenas y est défini comme celui de « rendre notre histoire visible [...] ». Le paysage intérieur qui nous rassemble ». L'idée est reprise à propos d'autres artistes : « Dans l'œuvre peint de Zañartu, les massifs des Andes se sont apurés en une seule pointe, mais qui se multiplie en une lancinante présence. » « Chez Wilfredo Lam, la poétique du paysage américain (accumulation, dilatation, charge du passé, relais africain, présence des totems)

est dessinée.» Chez Matta, c'est «comme continuité visible, le rapport du dehors-dedans, l'éblouissement de l'ici-ailleurs».

Le paysage dit toujours quelque chose. Il est appel à une parole qui révèle ce qu'il signifie. L'espace créé par l'œuvre d'art s'organise aussi en discours. Il est l'écriture sans mots de ce discours. La réflexion «sur la peinture haïtienne» (*Le Discours antillais*) pointe ce rapprochement entre peinture et écriture: «Le signe peint est contemporain de l'oral.» Comprenons que la peinture haïtienne «écrit» ce que dit l'oralité haïtienne. Elle est l'amorce d'une pictographie qui accompagne le réel en le schématisant (la simplification, l'inaccompli technique est gage de sa réussite).

Privilège du plasticien qui n'est pas, comme l'écrivain, prisonnier du «déjà-là» des mots: «Le peintre qui crée son propre espace crée aussi sa parole autonome.»⁵

⁵ Dans «Stèles», texte du catalogue de l'exposition Sylvie Sémavoine, Bois-Colombes, Galerie Charlemagne, 1992.

21 septembre 1928 Naissance à Bézaudin, sur les hauteurs de Sainte-Marie, dans l'île de la Martinique. Édouard Glissant est le fils d'un économiste-géreur (chargé d'organiser le travail des ouvriers et coupeurs de cannes). Sa mère élève ses cinq enfants (trois filles et deux garçons). Édouard Glissant vient de naître lorsqu'elle descend s'installer au Lamentin, important centre économique tout près de Fort-de-France. Il fréquente l'école primaire du Lamentin.

1938 Ayant réussi le concours des bourses, il entre au lycée Schoelcher de Fort-de-France. Aimé Césaire, à son retour en Martinique, y devient professeur et il révèle à ses élèves la modernité poétique.

- 1943 Fonde au Lamentin, avec des camarades de lycée, le groupe de discussion Franc-Jeu, qui publie une revue ronéotée où paraissent ses premiers poèmes. Se démarquant discrètement de l'idéologie de la négritude, le groupe entend mettre l'accent sur la spécificité de la Martinique. Le roman *La Lézarde* évoquera certains aspects de la vie du groupe. Il acquiert une solide culture philosophique et littéraire.
- Fait la connaissance du jeune poète haïtien René Depestre et du peintre cubain Wilfredo Lam.
- «De 1940 à 1945, j'ai fait partie de cette jeunesse militante, aux idées bouillonnantes, saturée de politique, de poésie, de littérature» Entrevue avec Jean Bouvier («Je ne suis pas un romancier mais un poète», nous dit Édouard Glissant prix Renaudot 1958), *Les Nouvelles littéraires*, n° 1631, 4 décembre 1958, p. 9.
- 1946 Grâce à une bourse, il quitte la Martinique pour la France où il s'inscrit en Sorbonne pour suivre des études de philosophie. Bien que l'adaptation soit évidemment difficile, il réussit très vite à publier des poèmes en revue (*Les Temps modernes*; *Le Mercure de France*).
- 1951 Obtient la licence de philosophie.
- 1953 Soutient un diplôme d'études supérieures de philosophie, sous la direction de Jean Wahl:
Découverte et conception du monde dans la poésie contemporaine (en s'appuyant sur les œuvres de Reverdy, Césaire, Char et Claudel). Il a parallèlement mené des études d'ethnologie, en particulier au Musée de l'Homme.
 Parution de son premier recueil de poèmes, *Un champ d'îles*, tiré à 555 exemplaires.
- 1953-1954 Rencontre avec Jacques Chartier, Roger Giroux, Jean Laude, Paul Mayer, Jean Paris, Maurice Roche et Kateb Yacine.
- 1954 Publication dans *Les Lettres nouvelles* d'un compte rendu du Hamlet de Jean Paris.
 C'est le début d'une longue collaboration avec la revue de Maurice Nadeau, dont il rejoindra le comité directeur en 1956.
- 1955 Publication d'un nouveau recueil poétique: *La Terre inquiète*.
- 1956 Publication la même année de l'essai *Soleil de la conscience* et du poème *Les Indes*.
 Participe, comme délégué de la Martinique, avec Louis Achille, Aimé Césaire et Frantz Fanon, au Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs, qui se tient à la Sorbonne. Il est membre du comité exécutif de la Société africaine de culture.

- 1958 *La Lézarde* est couronné par le prix Théophraste-Renaudot. Le roman reçoit un notable succès critique. Il figure parmi les meilleures ventes de l'année et est vite traduit (anglais, allemand, puis bulgare, slovaque, espagnol, etc.).
- 1959 Participe au Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs (Rome, 26 mars – 1^{er} avril). Il y prépare la motion sur la littérature.
- 1960 Publication du recueil poétique *Le Sel noir*.
Il est signataire de la *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* (dit « Manifeste des 121 »).
- 1961 Publication de la première version de la pièce *Monseigneur Toussaint* et du recueil poétique *Le Sang rivé*.
Fonde avec son ami Albert Béville (l'écrivain Paul Niger), Marcel Manville et Cosnay Marie-Joseph le *Front des Antillais et Guyanais pour l'autonomie*, dit aussi « Front antillo-guyanais ». Après le premier (et unique) congrès de l'organisation, celle-ci est dissoute le 22 juillet par un décret signé du général de Gaulle.
Glissant se voit « expulsé de [son] pays » : « Séjourner à la Guadeloupe qui est mon pays au même titre que la Martinique dont je suis originaire, je me suis vu appréhender par les gendarmes, gardé à vue dans une caserne de CRS et expulsé de l'île le soir même ». Cette publiée dans le courrier des lecteurs, *France-Observateur*, n° 594, 21 septembre 1961, p. 14.
- 1962 Décès d'Albert Béville dans une catastrophe aérienne. Édouard Glissant lui dédicacera *Le Quatrième Siècle*.
- 1964 *Le Quatrième Siècle* obtient le prix Charles-Veillon, fondé à Lausanne pour distinguer chaque année le meilleur roman de langue française.
- 1965 En même temps qu'il rassemble un recueil collectif de ses Poèmes (regroupant *Un champ d'îles*, *La Terre inquiète*, *Les Indes*), Glissant préface et annote une édition des *Mémoires de M. d'Artagnan*. Il établit aussi un *Dictionnaire des auteurs français* (ouvrage non signé).
Il retourne s'installer en Martinique.
- 1967 Il fonde un établissement d'enseignement et de recherche, l'Institut martiniquais d'études.

- 1969 Publication de *L'Intention poétique*.
- 1971 Fonde Acoma, «revue de littérature, de sciences humaines et politiques», éditée par François Mašpero. En principe trimestrielle, la revue a duré jusqu'au numéro 4/5 du mois d'avril 1973. Sur la page de couverture figure cette citation extraite de *l'Histoire naturelle des Antilles* (1667-1671) du père Du Tertre: «L'acoma franc est un des plus gros et des plus hauts arbres du pays. (...) On remarque fort longtemps après estre coupé, le cœur en est aussi sain, humide et plein de sève, que si on venait de le mettre par terre.»
- 1975 Malemort.
- 1977 Création de Monsieur Toussaint au Théâtre de la Cité universitaire (Paris) par la compagnie du Théâtre Noir.
- 1979 Publication des poèmes de Boises: *histoire naturelle d'une aridité*.
- 1981 Publication simultanée de *La Case du commandeur* et du recueil d'essais *Le Discours antillais*. *Le Discours antillais* est soutenu devant l'université Paris-1 pour l'obtention du grade de docteur d'État. Le jury était composé de Jacques Berque, Jean-Pierre Faye, Jean Laude, Jean Paris et Bernard Teyssède.
- 1984 Devient directeur du *Courrier de l'Unesco*, poste qu'il occupera jusqu'en 1988.
- 1985 Publication du recueil poétique *Pays rêvé, pays réel*.
- 1987 *Mahagonny*.
- 1989 Docteur honoris causa de l'université York (Toronto). Son discours de réception est publié l'année suivante.
Il est nommé Distinguished University Professor de l'université d'État de Louisiane.
- 1990 Publication de *Poétique de la Relation*.
Colloque «Horizons d'Édouard Glissant», organisé conjointement par les universités de Pau et de Porto, et tenu à Porto du 24 au 27 octobre.
- 1991 *Fastes*.

- 1992 Prix Puterbaugh et Colloque international à Norman (Oklahoma).
- 1993 Tout-Monde.
- 1993 Docteur honoris causa de l'université des West Indies (Trinité et Tobago).
Président honoraire du Parlement international des écrivains.
- 1995 Distinguished Professor of French au Graduate Center de l'université CUNY de New York.
18 mai: colloque «Du pays au Tout-Monde, écritures d'Édouard Glissant», université de Parme.
- 1996 Faulkner, Mississippi.
Introduction à une poétique du Divers, qui réunit quatre conférences prononcées au Québec.
- 1997 Traité du Tout-Monde.
- 1998 11-13 mars: colloque international «Poétiques d'Édouard Glissant»
à l'université Paris-Sorbonne.
Professeur honoraire de l'université de Saint-Domingue.
- 1999 Sartorius: le roman des Batoutos.
- 2000 *Le Monde incréé*. Le volume est défini comme «poésie», soit «poème et conte et palabre ensemble, où s'encrent les paysages, où les histoires se raccordent, s'entresouchent les langages. Vous la prolongez ou vous la changez sans fin.
Vous la datez à votre manière. Les poésies, quels qu'en soient la circonstance et l'auteur, se répondent».
- 2002 Prix Édouard-Glissant décerné à l'université Paris 8.
- 2003 Ormerod.
- 2004 Docteur honoris causa de l'université de Bologne.
- 2005 Colloque international «Pour une poétique de la Relation», à Carthage.
Université de Tunis.
La Cohée du Lamentin.

BIBLIOGRAPHIE DE L'ŒUVRE

Un champ d'îles

Poème, frontispice de Wolfgang Paalen, Paris, Éditions du Dragon, coll. «Instance», 1953, 51 p.

Repris avec modifications dans le recueil collectif *Poèmes* en 1965, puis dans *Poèmes complets* en 1994.

La Terre inquiète

Poèmes, lithographies de Wilfredo Lam, Paris, Éditions du Dragon, coll. «Instance», 1955, 67 p.

Repris avec modifications dans le recueil collectif *Poèmes* en 1965, puis dans *Poèmes complets* en 1994.

Soleil de la conscience

Essai, Paris, Éditions Falaize, 1956, 75 p.

Paru aussi la même année sous couverture des éditions du Seuil.

Nouvelle édition : *Poétique I. Soleil de la conscience*, Paris, Gallimard, 1997, 83 p.

Les Indes: poème de l'une et l'autre terre

Eaux-fortes d'Enrique Zañartu, Paris, Éditions Falaize, 1956, 73 p.

Paru aussi la même année, sans les eaux-fortes, sous couverture des éditions du Seuil.

Repris avec modifications dans le recueil collectif *Poèmes* en 1965, puis dans *Poèmes complets* en 1994.

La Lézarde

Roman, Paris, Éditions du Seuil, 1958, 254 p.

Prix Théophraste-Renaudot 1958.

Repris en livre de poche en 1984

(Le Seuil, coll. «Points-Roman», n° R164, 254 p.)

et en 1995 (Le Seuil, coll. «Points», n° 65, 263 p.).

Réédition dans la collection «Blanche» de Gallimard (Paris, 1997, 252 p., *ISBN 2-07-074623-2*).

Le Sel noir

Poème, Paris, Éditions du Seuil, 1960, 110 p.

Repris avec modifications en 1983 pour son édition dans la collection «Poésie»

(Gallimard, *ISBN 2-07-032240-8*),

puis dans *Poèmes complets* en 1994.

Monsieur Toussaint

Théâtre, Paris, Éditions du Seuil, 1961, 239 p.

Version remaniée pour la scène en 1978

(Fort-de-France, Acoma, 155 p.) et 1986

(Paris, Éditions du Seuil, 171 p.).

Nouvelle édition : Paris, Gallimard, 1998, 159 p.,

ISBN 2-07-074621-6.

Le Sang rivé

Poèmes, Paris, *Présence africaine*, 1961, 69 p.

Repris avec modifications en 1983

pour son édition dans la collection «Poésie»

(Gallimard, *ISBN 2-07-032240-8*),

puis dans *Poèmes complets* en 1994.

Le Quatrième Siècle

Roman, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 293 p.

Publié parallèlement en 1964 en édition reliée

(Paris, Cercle du Nouveau Livre).

Reproduit en 1990 dans la collection «L'imaginaire» (n° 233)

des éditions Gallimard.

Nouvelle édition : Gallimard, 1997, 333 p.,

ISBN 2-07-074619-4.

Poèmes: Un champ d'îles; La Terre inquiète; Les Indes

Paris, Éditions du Seuil, 1965, 175 p.

L'ensemble du recueil est repris sous le titre

Les Indes en collection de poche (Paris, Le Seuil, coll. «Points

littérature», n° 178, 1985, 137 p.).

L'Intention poétique

Paris, Éditions du Seuil, coll. «Pierres vives», 1969, 255 p.

Nouvelle édition : *Poétique II, L'Intention poétique*, Paris,

Gallimard, 1997, 240 p., *ISBN 2-07-074618-6*.

Malemort

Roman, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 239 p.

Nouvelle édition : Paris, Gallimard, 1997, 236 p.,

ISBN 2-07074625-9.

Boises: histoire naturelle d'une aridité

Frontispice de Cárdenas, Fort-de-France, Acoma, 1979, 82 p.

Reprise avec modifications en poche

(Gallimard, coll. «Poésie», *ISBN 2-07-032240-8*), en 1983,

et dans *Poèmes complets* en 1994.

La Case du commandeur

Roman, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 255 p.

Nouvelle édition : Paris, Gallimard, 1997,

206 p., *ISBN 2-0707-4624-0*.

Le Discours antillais

Paris, Éditions du Seuil, 1981, 513 p.

Repris en livre de poche (Paris, Gallimard,

coll. «Folio-Essais», n° 313, 1997, 839 p.).

Le Sel noir; Le Sang rivé; Boises

Préface de Jacques Berque, Paris, Gallimard, coll. «Poésie»,

n° 175, 1983, 191 p., *ISBN 2-07-032240-8*.

Pays rêvé, pays réel

Poème, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Repris en poche (Gallimard, coll. «Poésie», n° 347) en 2000.

Mahagony

Roman, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 256 p.

Nouvelle édition : Paris, Gallimard, 1997, 193 p.,

ISBN 2-07-074626-7.

Poétique de la relation

Paris, Gallimard, 1990, 245 p., *ISBN 2-07-072025-X*.

**Discours prononcé à l'occasion de la remise
d'un doctorat honorifique par le Collège universitaire
Glendon de l'Université York (10 juin 1989)**

suivi d'une Bibliographie des écrits d'Édouard Glissant établie
par Alain Baudot, Toronto, Éditions du GREF,
coll. «Dont actes», n° 5, 1990, 64 p.

Fastes

Poèmes, Toronto, Éditions du GREF, coll. «Quatre Routes», n° 1,
1991, 54 p.

Tout-Monde

Roman, Paris, Gallimard, 1993, 523 p., Isbn 2-07-073681-4.
Repris en livre de poche
(Gallimard, coll. «Folio», n° 2744, 1995, 610 p.).

**Poèmes complets: Le Sang rivé; Un champ d'îles;
La Terre inquiète; Les Indes; Le Sel noir; Boises; Pays
rêvé, pays réel; Fastes; Les Grands Chaos**

Gallimard, 1994, 480 p., Isbn 2-07-073887-6.

Faulkner, Mississippi

Paris, Stock, 1996, 357 p.
Repris en livre de poche
(Paris, Gallimard, coll. «Folio-essais», n° 366, 1998, 357 p.).

Introduction à une poétique du Divers

Paris, Gallimard, 1996, 153 p, Isbn 2-07-074649-9.

Traité du Tout-Monde

Poétique IV, Paris, Gallimard, 1997, 261 p., Isbn 2-07-075038-8.

Sartorius: le roman des Batoutos

Gallimard, 1999, 361 p., Isbn 2-07-075652-1.

**Le Monde incréé, poésie: Conte de ce que fut
la tragédie d'Askia; Parole d'un moulin
de Martinique; La Folie Celat**

Paris, Gallimard, 2000, 178 p.

Pays rêvé, pays réel

Suivi de Fastes et de Les Grands Chaos, Paris, Gallimard,
coll. «Poésie», n° 347, 2000, 184 p.

Ormerod

Roman, Paris, Gallimard, 2003, 368 p.,
Isbn 2-07-076759-0

La Cohée du Lamentin

Poétique V, Paris, Gallimard, 2005, 264 p,
Isbn 2-07-077359.

TRADUCTIONS

Soleil de la conscience (1956)

En espagnol

- ↳ Sol de la conciencia, traduit par Maria Teresa Gallego Urrutia, Barcelone, Ediciones El Cobre, 2004.

Les Indes (1956)

En anglais

- ↳ The Indies, traduit du français par Dominique O'Neill et suivi du texte original, Toronto, éditions du GREF, 1992, X-199 p.

En créole

- ↳ Les Indes. Lezenn, édition bilingue, traduit par Rudolf et Étienne, Monaco, Le Serpent à plumes, à paraître.

La Lézarde (1958)

En anglais

- ↳ The Ripening, traduit du français par Frances Frenaye, New York, G. Braziller, 1959, 253 p.
- ↳ The Ripening, traduction nouvelle de J. Michael Dash, Kingston (Jamaïque)/Londres, Heinemann Educational Books, 1985, 195 p.

En allemand

- ↳ Sturzflut. Das Lied von Martinique, traduit du français par Paul Baudisch, Munich, Kindler Verlag, 1959, 322 p. Réimpression en 1978.

En bulgare

- ↳ Reka Lezarda, traduit du français par Penka Prokova, Sofia, Narodna Kultura, 1960, 203 p.

En slovaque

- ↳ Jásterica, traduit du français par Terézia Sokolová, Bratislava, Solvenski špisovatel', 1962, 187 p.

En espagnol

- ↳ El Lagarto, traduit du français par M. Christine Chazelle et Jaime Del Palacio, Mexico, Ed. Era, 1973, 144 p.
- ↳ Idem, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 1980, 233 p.
- ↳ Idem, Barcelone, Ediciones del Bronce, 2001.

En japonais

- ↳ [La Lézarde], traduit par Kunio, Gendai Kikaku Shitsu, 2004.

Le Sel noir (1960)

En anglais

- ↳ Black Salt, Poems, traduit du français par Betsy Wing, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

Monsieur Toussaint (1961 / 1978)

En anglais

- ↳ Monsieur Toussaint, traduit du français par Joseph G. Foster et Barbara A. Franklin, Washington, Three Continents Press, 1981, 131 p.
- ↳ Monsieur Toussaint, traduit par J. Michael Dash, Boulder (Colorado), Lynne Rienner Publishers, 2005.

Le Quatrième Siècle (1964)

En bulgare

- ↳ Chetuyriat Vek, traduit du français par Mario Dobtchev, Sofia, Narodna Kultura, 1985, 309 p.

En portugais

- ↳ O quarto Século, traduit du français par Cleone Augusto Rodrigues, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1986, 370 p.

En allemand

- ↳ Die Entdecker der Nacht, traduit du français par Beate Thill, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 1991, 374 p.

En anglais

- ↳ The Fourth Century, traduit du français par Betsy Wing, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

En italien

- ↳ Il quarto secolo, traduit du français par Elena Pessini, Rome, Edizioni Lavoro, 2003. Prix Grinzane Cavour.

En japonais

- ↳ [Le Quatrième Siècle], Inscript, à paraître.

La Case du commandeur

En allemand

- ↳ Die Hütte des Aufsehers, traduit du français par Beate Thill, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 1983, 271 p.

Le Discours antillais (1981)

En allemand

- ↳ Zersplitterte Welten: Der Diskurs der Antillen, traduit du français par Beate Thill, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 1986, 312 p.

En anglais

- ↳ Caribbean Discourse: Selected Essays, traduit du français par J. Michael Dash, Charlottesville, (Virginie, États-Unis), University Press of Virginia, 1989, XLVIII-272 p. Édition de poche, ibid., en 1992.

En espagnol

- ↳ [Le Discours antillais (extraits)], Monte Avila, à paraître.

En japonais

- ↳ [Le Discours antillais], Inscript, à paraître.

Mahogany (1987)

En allemand

- ↳ Mahogany, traduit du français par Beate Thill, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 1989, 219 p.

En vietnamien

- ↳ [Mahogany], Hanoi, Union des écrivains, 1999.

Poétique de la Relation (1990)

En anglais

- ↳ Poetics of Relation, traduit du français par Betsy Wing, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

En japonais

- ↳ [Poétique de la Relation], traduit par Suga Keiji, Inscript, 2001.

En italien

- ↳ [Poétique de la Relation], Quodlibet, à paraître.

En portugais (Brésil)

- ↳ [Poétique de la Relation], Alves, à paraître.

Fastes (1991)

En espagnol

- ↳ Fastos, traduit par Nancy Mojeron, Matanzas (Cuba), Ediciones Vigía, 1998.
- ↳ Fastos y otros poemas, traduit par Nancy Mojeron, Fondo editorial Casa de las Americas, 2002.

Poèmes complets (1994)

En anglais

- ↳ Collected Poems of Édouard Glissant, traduit du français par Jeff Humphreys, University of Minnesota Press, 2004.

Faulkner, Mississippi (1996)

En anglais

- ↳ Faulkner, Mississippi, traduit du français par Barbara Lewis & Thomas C. Spear, New York, Farrar Staus Giroux, 1999. Idem, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

En espagnol

- ↳ Faulkner, Mississippi, traduit du français par Matilde Paris, Mexico, Turner Fundo de Cultura Economica, Mexico, 2002, 252 p.

Introduction à une poétique du Divers (1996)

En italien

→ *Poetica del Diverso*, traduit
par Francesca Neri, Rome, Meltemi,
1998.

En espagnol

→ *Introducción a una poetica de lo diverso*,
traduit du français par Luis Cayo Pérez
Bueno, Barcelone, Ediciones El Cobre,
2002.

En japonais

→ [Introduction à une poétique du Divers],
Ibun Sha, à paraître.

Traité du Tout-Monde (1997)

En allemand

→ *Traktat über die Welt*, traduit
du français par Beate Thill, Heidelberg,
Verlag Das Wunderhorn, 1999.

En espagnol

→ [Traité du Tout-Monde], Barcelone,
Ediciones El Cobre, à paraître.

En japonais

→ [Traité du Tout-Monde], Misuzu
Shobo, 2000.

Choix de poèmes

En allemand

→ *Schwarzes Salz*, traduit du français
par Beate Thill, Heidelberg, Verlag Das
Wunderhorn, 2002.

En espagnol

→ *Fastos y otros poemas*, traduit
par Nancy Mojeron, Fondo editorial
Casa de las Americas, 2002.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- « ACTES DU COLLOQUE ÉDOUARD GLISSANT »
 Trimestrieele Tijdschrift voor Poëzie/Revue trimestrielle de poésie
 Louvain, vol. 5, n° 1-2, mai 1986.
- ANDERSON, Debra L.
 Decolonizing the Text: Glissantian Reading in Caribbean
 and African-American Literatures
 New York, P. Lang, 1995.
- BARBARO DAMATO
 Diva, Édouard Glissant: Poetica e Politica
 São Paulo, Annablume Editora, 1996.
- BAUDOT, Alain
 Bibliographie annotée d'Édouard Glissant
 Totonto, Éd. du GREF, 1993, 300 p.,
 isbn 0-921916-086.
 [Ouvrage essentiel à la connaissance de l'œuvre
 d'Édouard Glissant jusqu'en 1993.]
- BIONDI, Carminella, et PESSINI, Elena, eds.
 Rêver le monde, Écrire le monde. Théorie et narrations d'Édouard Glissant
 Bologne, CLUEB, 2004.
- BRITTON, Celia
 Édouard Glissant and Postcolonial Theory:
 Strategies of Language and Resistance
 Charlottesville, University Press of Virginia, 1999.
- CAILLER, Bernadette
 Conquistadors de la nuit nue: Édouard Glissant et l'histoire antillaise
 Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.
- CHANCÉ, Dominique
 Édouard Glissant: Un «traité du déparler»
 Karthala, 2002, 277 p.,
 isbn 2-84586-302-0.
- «Cheminements et destins dans l'œuvre d'Édouard Glissant»,
 Carbet, n° 10, décembre 1990.
 [actes du séminaire de La Trinité (Martinique),
 18 au 18 décembre 1990.]
- CHEVRIER, Jacques (textes réunis par)
 Poétiques d'Édouard Glissant
 Actes du colloque international «Poétiques d'Édouard
 Glissant», Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998,
 Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, 369 p.,
 isbn 2-84050-132-5.
- COUFFON, Claude, et CLÉRY, Gérard
 Visite à Édouard Glissant
 Paris, Caractères, 2001, 70 p.,
 isbn 2-85446-309-9.
- CROSTA, Suzanne
 Le Marronnage créateur: Dynamique textuelle chez Édouard Glissant
 Québec, GRELCA, coll. «Essais», n° 9, 1991.
- DASH, Michael
 Édouard Glissant
 Londres, Cambridge University Press, 1995.
- Du pays au Tout-Monde, écritures d'Édouard Glissant
 Actes du colloque de Parme du 18 mai 1995, réunis
 et introduits par Elena Pessini, Parme, Istituto di Lingue
 e Letterature Romanze, 1998.
- «Édouard Glissant»
 CARÉ, n° 10, avril 1983.
- «Édouard Glissant: l'Antillanité consacrée»
 Antilla Spécial, n° 13, juin 1989.
- «Édouard Glissant: The New Discourse of the Caribbean»
 World Literature Today, vol. LXIII, n° 4, Fall 1989.
- FAVRE, Yves-Alain, et FERREIRA DE BRITO, Antonio
 Horizons d'Édouard Glissant
 (Actes du colloque international
 [Porto, 24-27 octobre 1990] réunis par)
 Pau, J & D, 1992, 547 p.
 isbn 2-906483-57-5.
- FONKOUA, Romuald
 Essai sur la mesure du monde au xx^e siècle, Édouard Glissant
 H. Champion, Bibliothèque de littérature
 générale et comparée, 2002.
- «Le 'Tout-Monde' d'Édouard Glissant»
 Poésie 2002, n° 93, juin 2002.
- MADOU, Jean-Paul
 Édouard Glissant. De mémoire d'arbres
 Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996.
- RADFORD, Daniel
 Édouard Glissant
 Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», n° 244, 1982.

Ouvrages partiellement consacrés à Édouard Glissant

ANDRÉ, Jacques

Caribéales

Éditions caribéennes, 1981 (p. 109-169)

Isbn 2-903033-22-6.

BROSSAT, Alain, et MARAGNES, Daniel

Les Antilles dans l'impasse: des intellectuels antillais s'expliquent

(Édouard Glissant, Laurent Farrugia, Yves Leborgne,

Roland Suvelor [etc.])

Paris, L'Harmattan, 1981.

ORMEROD, Beverley

An Introduction to the French Caribbean Novel

London/Kingston/Port of Spain, Heinemann,

1985 (p. 1-16; 36-55).

WEBB, Barbara J.

Myth and History in Caribbean Fiction;

Alejo Carpentier, Wilson Harris and Édouard Glissant

Amherst, University of Massachusetts Press,

1992.