MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Imaginaire caribéen, imaginaire américain : comment penser un élargissement des perspectives comparatistes ? Ébauche de pistes à partir d'Édouard Glissant.

Hélène Davoine

10.58048/2263-7664/3189

Littératures caribéennes et comparatisme : panorama et perspectives

Au sein du champ littéraire comparatiste, l'espace caribéen tient une place de choix, qui peut aisément s'expliquer par la richesse et la complexité des processus de créolisation qui caractérisent ce creuset de langues et de cultures multiples, ainsi que par son ouverture sur le reste du monde, à commencer par le reste des Amériques. Les liens que cet espace entretient avec l'Amérique du Nord (et notamment avec le « Vieux Sud » des États-Unis), avec la façade caribéenne de la Colombie, et avec le « Nordeste » brésilien, ont fait l'objet de nombreux travaux, mais l'exploration doit être prolongée en direction de l'ensemble du continent sud-américain. Dans deux de ses ouvrages majeurs, *Poétique de la relation* (1990) et *Introduction à une poétique du divers* (1995), le romancier, poète et essayiste martiniquais Édouard Glissant (1928-2011) donne des pistes précieuses pour penser l'inscription des Caraïbes dans un imaginaire américain commun, en menant une réflexion sur le « paysage » américain, révélateur de l'« unité-diversité » des Amériques.

L'imaginaire du paysage

Le premier texte d'*Introduction à une poétique du divers* (1995), intitulé « Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », constitue le point de départ de notre réflexion. S'intéressant au paysage américain, Glissant voit dans l'ouverture de celui-ci sur le

monde la marque de sa singularité propre.

> Chaque fois que je reviens dans les Amériques, que ce soit dans une île comme la Martinique, qui est le pays où je suis né, ou sur le continent américain, je suis frappé par l'ouverture de ce paysage. Je dis que c'est un paysage « irrué » – c'est un mot que j'ai fabriqué bien évidemment –, il y a là de l'irruption et de la ruade, de l'éruption aussi, peut-être beaucoup de réel et beaucoup d'irréel[1].

L'« ouverture » qui caractérise pour Glissant le paysage américain peut être appréhendée d'un point de vue double : géographique et éthique. Géographique d'abord, dans la mesure où l'espace caribéen, ouvert en arc sur le monde[2], et plus largement les espaces américains, supposent d'affronter des obstacles naturels (insularité, immensité, aridité, etc.) pour tisser des liens entre des solitudes dispersées. Éthique ensuite, parce que l'ouverture du paysage est aussi à entendre comme une ouverture vers l'altérité, interpersonnelle et interculturelle. Les paysages américains, nous dit Glissant dans le même texte, tissent entre eux des résonances étroites. Il nous semble que ces résonances peuvent s'entendre sur un plan géographique,mais également sur un plan poétique, dans la mesure où les noms de lieux se font écho les uns aux autres.

> Et il me semble que quand je suis dans les hauteurs de Sainte-Marie au morne Bezaudin, lieu de ma naissance, et que je vois des cultures en espalier, presque verticales dans ces hauteurs de Bezaudin et d'un autre morne qui s'appelle *Pérou*, et d'un autre encore qui s'appelle Reculée, je retrouve la même sensation que dans un paysage beaucoup plus grand, beaucoup plus vaste, celui de Chávin au *Pérou*. Chávin est le berceau des cultures pré-incaïques, où j'ai vu ces mêmes cultures en espalier, où on se demande comment le paysan qui y travaille ne dégringole pas de ces trente centimètres de large où il plante ses pieds[3].

Au-delà de la similarité des pratiques agricoles (les « cultures en espalier » pratiquées en Martinique ainsi qu'au Pérou), l'identité graphique et sonore des toponymes nourrit la rêverie poétique. Le morne (« petite montagne ») nommé Pérou, tout proche du lieu de

naissance du poète martiniquais, permet par son nom d'embrayer le pays natal sur l'espace américain, et plus précisément sur un lieu identifié comme « le berceau des cultures pré-incaïques » : Chávin, village précolombien situé au Nord de Lima et qui donne son nom à la « culture de Chávin ». À travers la rêverie géo-poétique sur les toponymes, le lieu d'origine s'ouvre sur l'espace américain ainsi que sur l'histoire ancienne du continent. À cet égard, rappelons l'intérêt profond que Glissant n'a cessé de manifester à l'égard des civilisations les plus anciennes et les moins connues, ici les civilisations pré-incaïques, racines profondes de la mémoire américaine. C'est d'ailleurs dans le même texte que Glissant, s'inspirant de travaux anthropologiques[4], distingue trois strates de peuplement du continent américain : « la Meso-America », « Amérique des peuples témoins, de ceux qui ont toujours été là » ; « l'Euro-America », « Amérique de ceux qui sont arrivés en provenance d'Europe et qui ont préservé sur le nouveau continent les us et les coutumes ainsi que les traditions de leur pays d'origine » ; « la Neo-America », Amérique de la « créolisation[5]. » Dans « Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », on trouve donc d'une part l'Amérique de la « créolisation », représentée par la Martinique ; d'autre part la Meso-America, « l'Amérique des peuples témoins », représentée par Chávin. Cette méditation sur le paysage américain, où les noms font jouer l'ouverture contre la clôture, donne une idée de l'« unité-diversité » des Amériques. Elle s'inscrit toutefois dans une réflexion plus large menée par Glissant, dans laquelle elle doit être resituée. Dans *Introduction à une poétique du divers*, l'« unité-diversité » des Amériques fait ainsi l'objet de quatre conférences, où se pose la question d'unehistoire américaine commune à l'ensemble du continent. Pour Glissant, la Traite fonctionne à ce titre comme une clé de compréhension des liens traumatiques, le plus souvent invisibilisés, qui unissent les régions de la grande Caraïbe, depuis le grand Sud américain jusqu'à l'Amérique latine marquée par la société de plantation. Au départ de la réflexion sur l'« unité-diversité » des Amériques, il y a donc l'intuition que la trace d'un passé commun est lisible dans le paysage américain lui-même. La trace, notion glissantienne importante, doit être envisagée dans un sens double d'empreinte portant témoignage – le paysage comme témoin passif de l'histoire violente des Amériques, inscrite dans la chair de son sol –, et de signe demandant à être interprété – le paysage comme invitation à une quête identitaire. Le paysage fait *mémoire*, dans la mesure où sa géographie se confond avec les épisodes douloureux de l'histoire du continent.

L’opacité du monde

Pour Édouard Glissant, le paysage porte la trace de l’histoire américaine. Mais quel sens donner à cette affirmation ? Lepaysage doit-il être envisagé comme la toile de fond sur laquelle se projette l’ombre portée d’une histoire collective ? Ou bien est-il au contraire le creuset, voire la matrice d’un imaginaire américain dont il modèle les sensibilités ? Tentons d’esquisserune réponse en deux temps.

Premier élément de réponse : le paysage américain ne peut être dit « paysage » au sens occidental et générique du terme– le point de référence historique étant la naissance de ce genre pictural à la Renaissance avec l’invention de la perspective. Le paysage américain, marqué par la verticalité, la démesure et le désordre, multipliant les points de fuite, est irréductible à un décor, et encore moins à une toile de fond. Il est une *expérience* (du latin *experiri*, « éprouver », dont le radical, *periri*, se retrouve dans *periculum* « le danger »), et une expérience proprement sublime, en tant qu’elle implique une confrontation à une nature écrasante de puissance et de beauté[6]. Deuxième élément de réponse : si le paysage est irréductible à un décor, c’est, explique Glissant, parce qu’il est lui-même élément participant de l'Histoire. Le paysage joue un rôle actif dans les liens noués, au passé et au présent, souvent de manière tragique, à l’intérieur du continent américain.

> Traversé et soutenu par la trace, le paysage cesse d’être un décor convenable et devient un personnage du *drama* de la Relation[7].

Pour tenter d’éclairer cette affirmation, il nous semble bon de faire appel à une autre notion retravaillée et pensée par Glissant, celle de baroque. En parlant à plusieurs reprises dans ses essais de « baroque naturalisé », Glissant renvoie à l’idée que le paysage américain constitue le creuset d'un imaginaire américain baroque. Comment Glissant définit-il le baroque ?Le texte de référence est ici un chapitre de *Poétique de la Relation* (1990), intitulé « D’un baroque mondialisé ». Le baroque y est appréhendé à partir de l’opposition traditionnelle avec le classicisme, et défini comme l’envers, le renversement, le dérèglement de ce dernier[8].

> L’art baroque fait appel au contournement, à la prolifération, à la redondance d’espace, à ce qui bafoue l’unicité prétendue d’un connu et d’un connaissant, à ce qui exalte la quantité reprise infiniment, la totalité à l’infini recommencée[9].

Or, si le baroque s'oppose à l’ère de certitude dogmatique et de transparence que constitue pour Glissant le classicisme, c'est par la conscience d'une opacité du monde. Le baroque porte en lui l’idée que le monde résiste aux tentatives de déchiffrement, et, au-delà, que la valeur d’une expérience tient à ce que celle-ci n’est pas immédiatement lisible[10]. Le paysage américain invite à une expérience de l’opacité, expérience baroque d’un tremblé du sens. Or, s’il invite à une telle expérience,c’est en tant qu'il implique la confrontation à une mémoire collective traumatique, marquée par la perte, l’effacement et l’oubli. Une mémoire fragmentaire, lacunaire, touchant à l’indicible. À travers l’expérience du paysage se joue donc uneconfrontation à l’histoire des Amériques, et plus particulièrement une confrontation à la disparition. Pour Glissant, le paysage américain, baroque, opaque, porte en lui la trace d’une mémoire collective traumatique et invite à une remontée sur les traces d’un passé enfoui, oublié, refoulé : pour reprendre la belle formule de « Culture et identité », le paysage enjoint à dessiner dans l’opacité « une trace fragile mais persistante[11] ».

L’art du détour

Il nous semble pertinent d’envisager à présent l’imaginaire porté par le paysage comme un « imaginaire de la trace », dans la mesure où la notion glissantienne de trace, précédemment évoquée, peut permettre d’opérer un passage depuis la géographie du lieu vers une réflexion sur les poétiques littéraires. La trace articule deux dimensions. D’une part, dans le contexte antillais, elle renvoie à une notion géographique et historique. Les « tracées » désignent les sentiers tortueux empruntés par les esclaves marrons lors de leur fuite des plantations : contrastant avec la rectitude des routes coloniales, ellesrenvoient à une posture de détournement et de résistance. D’autre part, la trace renvoie à un concept linguistique, élaboré par Jacques Derrida. Dans *De la*

grammatologie (1967), le philosophe montre comment l'écriture doit être pensée à partir d'une « archi-trace », dont la disparition fonde l'énigme originelle du sens[12]. Dans ce deuxième sens, la trace confrontedirectement à l'angoisse de l'effacement et de la perte. À la croisée de ces deux lignes sémantiques, la « pensée de la trace » constitue pour Glissant une invitation à suivre un double mouvement d'ancrage dans la géographie du lieu (les tracées antillaises) et de remontée herméneutique vers un sens en partie effacé (la trace au sens derridien). La pensée de la trace, « détour qui n'est ni fuite ni renoncement[13] », invite ainsi à cheminer dans l'opacité du monde. Il nous semble que c'est précisément en ce point, à la croisée des deux sens possibles de la « trace », que l'imaginaire du paysage et les poétiques narratives sont susceptibles de se rencontrer, parce qu'ils rendent compte d'un même art du détour. Cet art du détour est identifié par Glissant lui-même comme l'une des pratiques majeures et l'un des principaux prestiges des écrivains américains. Il veut en voir l'illustration la plus parlante dans une pratique du conte marquée sur le plan narratologique par la prolifération, la redondance et la reprise. Au sein du champ littéraire hispanophone, Gabriel García Márquez en est certainement l'une des incarnations les plus populaires. On trouve dans la seconde conférence d'*Introduction à une poétique du divers*, intitulée « Langues et langages », une évocation de cet art de conter baroque. Ses traits distinctifs : l'inflation baroque des récits, la virtuosité des constructions imaginatives et des créations verbales. Dans l'extrait que nous citons ici, une référence est faite à l'écrivain cubain Alejo Carpentier, qui partage avec Glissant l'idée d'un imaginaire baroqueaméricain se manifestant à travers un « art du conteur ».

> Dans le cas antillais, un langage est la manifestation de notre rapport à la langue, de notre attitude par rapport au monde (…). Un langage est ainsi apparu dans la Caraïbe, tramant à travers les langues anglaise, française, espagnole, créole de l'univers de la Caraïbe et peut-être aussi de l'Amérique du Sud. Alejo Carpentier me disait dans une conversation quelque temps avant sa mort : "Nous autres Caraïbéens nous écrivons en quatre ou cinq langues différentes mais nous avons le même langage." L'art du conteur créole est fait de dérives en même temps que d'accumulations, avec ce côté baroque de la phrase et de la période, ces distorsions du discours où ce qui est inséré fonctionne comme une respiration naturelle, cette circularité du

> récit et cette inlassable répétition du motif. Tout cela converge en un langage qui court à travers les langues de la Caraïbe, anglaise, créole, espagnole, ou française, qu'elle soit de Carpentier, de Walcott ou des écrivains francophones de la Martinique, de la Guadeloupe ou de Haïti[14].

Est ainsi conférée à la pratique du conte une signification historique et humaine profonde. Dans « Culture et identité », on peut ainsi lire :

> Ce que le conte ainsi détourne, c'est la propension à se rattacher à une Genèse, c'est l'inflexibilité de la filiation, c'est l'ombre portée des légitimités fondatrices[15].

Voilà donc explicité le lien entre la poétique littéraire et l'histoire américaine à travers l'idée d'une impossible « Genèse ». Coupés de toute origine certaine, les habitants de cet espace américain marqué par l'expérience esclavagiste se voient réduits à la tâche infinie, inlassablement poursuivie, de remonter sur les traces d'un passé commun, tâche qui vaut précisément en tant qu'elle est sans cesse inachevée.

Conclusion : « une angoisse du vide »

Nous terminerons ce bref parcours en renvoyant à une analyse de Dominique Chancé qui, dans *Poétique baroque de la Caraïbe*[16], propose une interprétation intéressante de l'art de conter caribéen. Pour la spécialiste de littérature antillaise, les arabesques narratives qui caractérisent les poétiques baroques signalent « l'angoisse d'un vide », angoisse profondément liée à l'histoire traumatique du continent. Par leurs circonvolutions autour d'un centre vide, les récits baroques révèlent la part négative du réel : ce que le réel porte de latence, d'absence, de perte. De telles poétiques visent ainsi à reconstruire, à partir de traces, un réel oublié, refoulé, disparu. C'est précisément le sens qu'Édouard Glissant confère à ce qu'il désigne comme des « poétiques de la trace » : des récits qui entreprennent, à partir de tissus mémoriels disparates, ce long travail de rhapsode (du grec *rhaptô*, « coudre »). L'auteur martiniquais en donne une illustration virtuose dans ses propres romans. Cette difficile recomposition mémorielle peut suivre la forme d'une errance ou d'une quête. Elle se manifeste souvent à travers une forme éclatée. Cet éclatement témoigne ainsi de l'état fragmentaire et lacunaire

d’une mémoire menacée par l’effacement, dont la matrice secrète doit être cherchée du côté du paysage américain.

1 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, « Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », Paris, Gallimard, hors série, 1996, p. 11.

2 Notons que Glissant oppose la mer Caraïbe, mer ouverte sur le monde et le divers, à la mer Méditerranée, mer intérieure, liée pour lui depuis l’Antiquité (civilisations grecque, hébraïque, puis islamique) à l’émergence d’une pensée de l’un.

3 *Ibid.*, p. 11-12. Nous soulignons par les italiques.

4 En particulier ceux de Darcy Ribeiro (Brésil, 1922-1997) et de Rex Nettleford (Jamaïque, 1933-2010), qui distinguent trois espaces américains : l’Euro-Amérique, la Méso-Amérique et l’Amérique des Plantations. C’est cette tripartition que reprend Glissant.

5 *Ibid.*, p. 13.

6 Le sublime, concept esthétique, est théorisé par Burke et Kant à la fin du XVIIIe siècle. Cette expérience reçoit une traduction littéraire dès 1801 dans un roman de Chateaubriand, *Atala*, qui raconte « les Amours de sauvages dans le désert ».

7 *Ibid.*, p. 25.

8 Ces deux notions sont à entendre dans un sens large : classicisme et baroque sont envisagés par Glissant comme deux moments historiques des cultures humaines. Le baroque renvoie non seulement à un art et à un style (dont l'auteur trouve par exemple une illustration dans l’art religieux latino-américain), mais aussi à un être-au-monde.

9 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, « D’un baroque mondialisé », *op. cit.*, p. 91-92.

10 Opacité du monde, mais aussi opacité du rapport à l’autre. Dans un autre texte d'Introduction à une poétique du divers, « Culture et identité », l’opacité se formule comme un droit, dès lors qu'il n'est « plus nécessaire de “comprendre” l’autre, c’est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou

construire avec lui ». Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, « Culture et identité », *op. cit.*, p. 71-72.

11 *Ibid*., p. 76.

12 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, « Critique », 1967.

13 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1997, p. 31.

14 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, « Langues et langages », op. cit., p. 42-43.

15 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, « Culture et identité », op. cit., p. 63.

16 Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2001.