

**L'effet Chahrazade:
initiation à l'imaginaire du conte créole.
Pour une lecture des récits enchâssés
d'Édouard Glissant**

(El efecto Sheherezade: iniciación al imaginario del cuento criollo.

Una lectura de los relatos intercalados de Édouard Glissant)

(The Sheherezade Effect. An Initiation of the Imaginary in the Creole Narrative.

A Reading of Édouard Glissant's Intercalary Tales)

Celina Martins

Departamento de Estudos Romanísticos, Universidade da Madeira, Campus
Universitário da Penteada, 9000-390 Funchal, Madeira-Portugal. Tél.: (+351)
291705238. Fax: (+351) 291705249. Courriel: celinamar@sapo.pt

BIBLID [1132-3310 (2005) 14, 159-172]

Résumé

La lecture rhizomatique des contes enchâssés de *La Case du Commandeur* de Glissant permet une initiation à l'imaginaire martiniquais qui a été dévalorisé par la politique assimilatrice coloniale. À la recherche d'un temps éperdu, Glissant forge une poétique de la révélation différée qui se fonde sur l'opacité des récits du conteur créole. Le roman tisse une trame métisse dans laquelle la rhétorique de la concision du français cohabite avec la contre-rhétorique du déparler créole.

Mots-clés: Glissant. Oraliture. Imaginaire. Créole. Rhizome.

Resumen

La lectura rizomática de los cuentos intercalados en la trama novelesca de *La Case du Commandeur* de Glissant permitirá una iniciación al imaginario martiniqueño que fue avasallado y menospreciado por la asimilación colonial. Con el fin de desenredar la maraña del pasado, Glissant forja una poética de la revelación diferida que deriva de la opacidad de los relatos y las técnicas del contador criollo. La novela teje una trama mestiza en la que cohabitan la retórica del francés y la contra-retórica del *déparler* criollo.

Palabras clave: Glissant. Oralitura. Imaginario. Criollo. Rizoma.

Abstract

A rhizomatic reading of the *La Case du Commandeur* tales by Glissant, intertwined with Romanesque plot, allows an introduction to the Creole imaginary that was once devalued and overwhelmed by colonial assimilation. In search of disentangling the threads of the past, Glissant creates a deferred revelation poetics which derives from the opaqueness of narratives and techniques of the Creole story-teller. The novel spins a hybrid language whereby both French rhetoric and the Creole *déparler* counter-rhetoric mingle.

Keywords: Glissant. Oraliture. Creole Imaginary. Rhizomatic structure.

Il dit que toute histoire a un sens qui dérive par derrière comme un chemin découpé, que Odonno a son sens qui retourne par-devant comme la procession autour de l'église.

Parole de Papa Longoué

E. Glissant, *La Case du Commandeur* (1981a: 149).

Il était une fois, un sultan perse qui avait ordonné de faire étrangler sa femme, après avoir découvert son infidélité. Il épouse chaque nuit une nouvelle femme qui sera mise à mort le lendemain. Pour différer ce tragique destin, la princesse Chahrazade narre des histoires envoûtantes. Suspendu aux lèvres de cette fileuse de mots, le sultan décide de ne la livrer au bourreau que le lendemain, pour entendre la fin du conte. La même scène a lieu les jours suivants jusqu'à la mille et unième nuit pendant laquelle le sultan renonce à son cruel projet, car il est ébloui par l'art de Chahrazade.

À la suite de ce conte-cadre des *Mille et une Nuits*, un nombre infini de récits donnent lieu à "l'enchâssement", d'après Todorov (1978: 37). Ce procédé que j'appellerais "effet Chahrazade" en hommage à l'admirable conteuse préside à la structure fictionnelle du romancier et essayiste martiniquais Édouard Glissant. Marqué par un colonialisme camouflé dans un département français d'outre-mer, Glissant crée un modèle littéraire qui fait irruption en dehors d'une tradition littéraire longuement mûrie à la manière de Carpentier et García Márquez. Son projet créatif renouvelle les genres littéraires et présuppose l'abolition des notions figées comme "centre" et "périphérie", imposées par le canon universaliste.

Afin de procéder à une lecture approfondie du roman *La Case du Commandeur* (1981a), je me centrerai sur le récit emboîté du "poisson-chambre": un esclave noir, Ozonzo, raconte, en créole, un récit opaque à sa fille adoptive. Voici les trois hypothèses qui articuleront ma lecture rhizomatique dans le sens d'une lecture pluridimensionnelle qui met en relation les *leitmotive*, parce qu'un élément textuel ne signifie jamais iso-

lement, il suggère de nouveaux sens par renvoi à d'autres éléments passés ou à venir.

- 1) La fiction de Glissant tendrait à dépasser la dichotomie figée oralité / écriture en vue d'une synthèse de ces deux domaines: l'oralité¹. Cette synthèse hybride donnera lieu au décentrement du français.
- 2) Le conte du "poisson-chambre" occulterait un réseau de sens allégoriques qui traversent souterrainement le roman.
- 3) Dans la lignée du conteur populaire, Glissant réécrirait l'imaginaire créole à partir d'une poétique de la révélation différée.

1. Les traits de l'oralité

À première vue, le conte emboîté se présente comme un long bloc compact qui se fonde sur une syntaxe enchevêtrée et foisonnante, qui tend à l'hypotaxe où prédominent la profusion et le listage d'attributs. Cinq aspects mettent en évidence la réécriture de l'oralité:

- 1) Ozonzo, en tant que sujet de l'énonciation, assume le rôle du conteur créole.
- 2) Son récit plonge le lecteur dans la tradition du merveilleux des *Mille et une Nuits*, puisqu'il narre les aventures de l'énorme "poisson-chambre".
- 3) Son conte réitère deux refrains, présentés avec des variations subtiles. Dans une perspective parodique du Classicisme français, le premier refrain renvoie au langage soutenu: "Qui l'eut crû ? Nul n'eût cru", tandis que le second figure, en créole, sans que nulle traduction ne soit donnée en français: *Ô poisson-chambre, do sans do et tomb sans tomb* (Glissant, 1981a: 56-60).
- 4) Son récit reprend des embrayeurs du conte créole (*l'incipit*, des répétitions et des onomatopées, etc.) et une devinette opaque, inventée par Glissant, qui régénèrent la sève d'un imaginaire créole, marginalisé par la politique d'assimilation qui s'appuie sur la "mission civilisatrice" de la Métropole.

¹ Dans son essai capital, *Le Discours Antillais* (1981b), Glissant écrit: *J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de "l'acquis" d'écriture et du "réflexe" oral, de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun [...]*. (1981b: 440-441)

- 5) Le souffle de l'oral irrigue le conte enchâssé où le jeu d'allitérations et d'assonances, ainsi que la même structure syntaxique de deux phrases sont mis en relief:

Alors chantant il prend dans sa gueule le frère endormeur aussi bien que la femme enlacée, chantant il porte dans son boyau le frère endormi et la cause trahie. (*Id.*: 58)²

2. De la déchirure au dépassement de la dialectique coloniale

Il importe de souligner que Glissant a vécu dans une situation diglossique chez lui: dans son enfance et jeunesse, il parlait le créole, sa langue maternelle, langue orale, née du temps des Plantations, qui était utilisée entre les esclaves et les békés comme un moyen de communication orale. Dès la colonisation jusqu'aux années soixante du XX^e siècle, le créole était interdit, dénigré comme un patois.

Comme quelques Martiniquais qui ont pu bénéficier d'une bourse d'études, Glissant a reçu une éducation en français, dignifiée comme la langue officielle, le moyen privilégié de diffusion de la Culture et Histoire françaises. Valorisée par le système colonial comme la seule garantie de promotion sociale, le français est perçu comme la langue de la clarté et du respect que le sujet Martiniquais ne pouvait pas maculer de la boue de son créole. Par conséquent, le noir cède, en général, au mimétisme, dans la mesure où il subit la tentation de la lactification, comme le dénonce Fanon (1952: 14).

Glissant produit son œuvre dans un contexte contraint qui traduit le malaise d'expression d'une communauté névrosée qui se décompose en "moi disjointes" (1981a: 202). Le romancier forge une poétique forcée qui vise à récupérer l'envoûtement de la parole créole de son enfance: il garde le souvenir des contes antillais, dont il ne comprenait pas le sens (Bader, 1984: 96) puisqu'il y avait des termes obscurs d'origine africaine qui ont été transmis de génération en génération. Ce caractère abscons et discontinu des récits du conteur populaire influe sur son idiolecte hybride.

Voici une première distinction fondamentale: le conte d'Ozozno n'évoque aucun récit de création. D'après Glissant, les sociétés de la

² Il s'agit d'une construction syntaxique qui déconstruit le français de la norme. En effet, le français exige, dans ce cas spécifique, l'usage du gérondif: *Alors en chantant il prend dans sa gueule le frère endormeur aussi bien que la femme enlacée, en chantant il porte dans son boyau le frère endormi et la cause trahie.*

Caraiïbe ont engendré la “digenèse” (1997: 36), car elles sont nées du trauma de la traite qui a arraché des milliers d'Africains à leurs traditions et à leurs croyances. D'où résulte une nouvelle rhétorique qui ne se fonde plus sur la parole d'un Dieu tout puissant ni ne s'articule autour de la légitimation d'un territoire à conquérir. En Martinique, ce qui demeure de la matrice du conte oral ce sont des traces enfouies dans l'inconscient collectif d'une communauté ravagée par l'assimilation française qui a érodé les attaches et les racines africaines.

C'est précisément sous la forme de bribes éparpillées que le conte enchâssé se réitère au long de la trame romanesque. Comme lectrice, je plonge dans le gouffre: le père invite sa fille adoptive Cinna Chimène — renvoi au *Cid* de Corneille— à voyager dans un passé *éperdu* (Glissant, 1997: 461)³, à s'enfoncer dans l'abîme d'une Histoire raturée. Un passé qu'il faut longuement fouiller, parce qu'il est engouffré dans un vertige: *il [Ozonzo] tentait d'entraîner l'enfant dans la tempête de quel ressouvenir, douloureux et incertain* (Glissant, 1981a: 56).

Le père initie son chant avec le portrait du “poisson-chambre”. Issu des profondeurs marines, cet animal grotesque —une sorte de Léviathan— comporte tout un ensemble de salles de commodité et d'objets dans son intérieur, qui renvoient au temps de l'Habitation, ce qui expliquerait sa curieuse désignation. Cette descente au fond du gouffre est douloureuse, parce qu'elle s'inscrit dans l'expérience lancinante du voyage du bateau négrier que le conteur masque dans un effet d'allégorie voilée.

Du point de vue de la réception, le lecteur lit la transposition, en français, d'un discours qui porte la trace rythmique et la musicalité dérivées de l'oral créole mais qui est narré selon la focalisation d'un narrateur extradiégétique. Dans l'appel réitéré d'Ozonzo, le créole et le français s'imbriquent:

Ô poisson-chambre, do sans do et tomb sans tomb. Ô poisson tac tacalic, laisse-moi sortir du boyau. (*Id.*: 60)

Le conte de l'esclave est un modèle de poésie forcée qui présuppose une stratégie discursive de résistance face à un modèle colonial, fondé sur une assimilation occultée mais diffusée par les discours sinueux du catholicisme, le système éducatif à la française et l'Administration publique. Contre cette domination camouflée à laquelle les esclaves ne

³ Dans des sociétés qui ont subi les effets d'une colonisation décervelante, la hantise du passé ne peut plus suivre le cheminement proustien, elle se heurte, en revanche, à des chocs, à des discontinuités et à des ruptures, qui exigent une quête abyssale et tourmentée.

pouvaient pas échapper, ces derniers instaurent un pacte secret entre eux qui consiste à parler le créole de forme voilée. Autrement dit, ils communiquent dans un créole codé comme une stratégie de résistance qui empêchait les colons de tout comprendre, puisque ceux-ci parlaient, eux aussi, la même langue orale dans les contacts de la vie quotidienne.

Le récit du “poisson-chambre” s’appuie sur une pratique du Détour (*Cfr.* Glissant, 1981b: 48), à la manière de Chahrazade, qui recourt aussi à la parole pour détourner le roi de son dessein meurtrier. Le conte d’Ozozzo porte la marque de la démesure. Démesure qui se traduit par la personnification du poisson: non seulement celui-ci fume, mais sa bave réchauffe la mer pendant *trente-six années de suite* (Glissant, 1981a: 56). Démesure donc par la nature hyperbolique du discours du conteur. Devenu héros de son propre récit, le père crée une poétique de l’excès métaphorique afin d’exalter son ingénie et son courage au moment où il s’engouffre dans les boyaux de l’animal:

Eh bien bon, ce poisson-là mangeait du tabac, il fumait un cigaro tellement gros que l’eau de la mer avait bouilli devant sa bave pendant trente six années de suite [...]. Mais j’avais porté les bésicles de l’aurore astrale, celles-là mêmes qui ont six arcs-en-ciel pour branches, la lune à droite devant ton œil droit et le soleil à gauche devant ton œil gauche. (*Id.*: 57)

Ensuite, le père introduit le *leitmotiv* de la rivalité des deux frères en Afrique, affrontement provoqué par l’amour ressenti pour une même femme. Au fur et à mesure qu’il avance dans son récit, la menace d’une malédiction se précise davantage: le fiel de la trahison pousse l’un des frères à empoisonner l’autre avec la fleur “d’aucune heure”. Anesthésié par l’oubli, le frère endormi est déposé dans le ventre du poisson. Dès ce moment de déchirure fraternelle, le texte reprend les châtements bibliques, puisque la bête enragée enlève les trois protagonistes du récit emboîté ce qui renforce sa nature allégorique:

Mais le poisson-chambre a sauté plus haut que haut, il a chanté la fleur d’aucune heure a laissé son odeur. “Ô frère tac tacalic, tu vas voyager tou. La femme du jardin a séparé les deux frères. Le jardin de la femme va rattacher les deux frères”. (*Id.*: 60)

Soudain, le ton humoristique et poétique du début disparaît, cédant la place à un discours empreint de résonances tragiques, lorsque Ozozzo évoque la trappe et le poids des boulets, attachés aux cous des esclaves noyés. En somme, il récite et chante la traversée infernale de ses ancêtres noirs transplantés dans le ventre du bateau négrier. Son

chant dénonce que les Africains ont aussi contribué au commerce d'esclaves, en vendant leurs amis du village. La malédiction est donc née sur les côtes africaines ce qui effrite les piliers fragiles de la dialectique coloniale fondée sur un manichéisme figé: blanc *vs.* noir.

Dans un troisième temps, Ozonzo formule une devinette qui aboutit à une escale sur l'île d'Haïti, perçue comme le lieu d'une harmonie entre les vieilles et les nouvelles générations. Car Haïti est l'espace où les communautés noires ont pu résister grâce au culte vaudou qui s'est structuré comme un rite de cohésion solide. À la différence de l'Afrique, "le pays d'avant" (*Id.*: 36), Haïti devient le nouveau lieu de l'enracinement des sujets transplantés par la traite. Enfin, le conte arrive à son terme quand le père raconte que le monstre l'a *envoyé d'un seul coup de la queue* et le fait tomber en face de sa fille Cinna. Glissant réutilise et transforme, en fait, une formule traditionnelle de clôture du conte créole⁴. Or l'allégorie demeure obscure car le père ne fournit aucune piste à Cinna⁵, qui ne saisit pas ce que sous-entend le chant allégorique, car elle a perdu contact avec la puissance magique du conte: sa mémoire est déjà raturée par le système colonial.

Une stratégie de l'opacité en découle. Le conte enchâssé du poisson s'inscrit donc dans la catégorie de la "parole étonnante" (Montandon, 1992: 114), celle qui a besoin d'être interprétée. Le roman initiera le lecteur au mystère par l'un des procédés de l'oralité: le ressassement d'une même trace sinueuse qui jaillit grâce aux effets clignotants de la *mise en abyme*, admirablement développée dans *Les Mille et une Nuits*. D'après Pestre de Almeida, le poisson-chambre est la métaphore de la grande gueule dévorant les Noirs, qui revêt le long du roman d'autres connotations en fonction des diverses périodes historiques de la Martinique: l'occupation par les premiers colons français, la dépossession, la francisation et la départementalisation à partir de 1946 (Pestre de Almeida, 1992: 187).

Selon Pestre de Almeida, le récit du poisson-chambre est intimement lié à un autre conte emboîté, constitué d'un chapitre intitulé "Le Reliquaire des amoureux". Il s'agit de l'aventure de l'esclave Anatolie Celat, "le semeur de paroles" (Glissant, 1986: 93), qui séduit les esclaves grâce à ses chants mystérieux. Dans une trame qui allie la parodie à la

⁴ Dans *Le Discours Antillais*, Glissant écrit: [...] *le conteur chante avoir reçu à la fin de l'histoire un coup de pied au derrière qui l'a projeté au milieu de ses auditeurs* (1981b: 263).

⁵ Le nom de Cinna Chimène révèle le mimétisme de la communauté martiniquaise qui adopte, sans discernement, l'onomastique consacrée par *Le Cid* de Corneille.

tragédie de la brisure identitaire, une poétique de la dissémination se développe insidieusement parce que ni le lecteur ni les colons n'auront accès à la version intégrale des contes du charmeur. Dans un contexte d'une violente répression, et perturbée par les rabaissements des esclaves, la femme du Colon —la "Colonne"— devient jouet de la tactique désacralisante d'Anatolie qui s'inscrit dans la lignée du bouffon du carnaval du Moyen Âge qui ridiculise la culture officielle du colon dans une perspective bakhtinienne (*Cfr.* Bakhtine, 1970).

Rongée par une curiosité maladive, la "Colonne" arrache aux esclaves les bribes d'une histoire sans cesse décousue en leur imposant des rapports sexuels avec son mari. Ironiquement, ce dernier est aussi bafoué par la malice d'Anatolie, "l'historieur" (Glissant, 1981a: 101), qui organise la confrérie des "partageuses d'histoire" (*Id.*: 97): *il [le colon] se trouva intoxiqué de ce bachis de nouvelles, s'exaspéra de ces personnages dont il ne connaissait pas l'origine, le nom ni la descendance (Ibid.)*. Malgré les viols programmés, la Colonne ne fait qu'écrire les histoires dénaturées des esclaves. Elle ne fait que relever les aventures multiples de l'esclave qui étaient *les reflets anticipés des débordements du maître (Id.*: 99). En conséquence, elle s'enfonce dans la déraison.

Dans cette avalanche d'histoires apparemment dépourvues de sens, le lecteur lit les "miettes" que la Colonne délirante s'acharne en vain de reconstituer dans l'ordre: *Ainsi ces histoires cassées avaient-elles chassé l'Histoire de son pupitre (Ibid.)*. Les esclaves, pour la première fois, structurent un réseau de communication qui déconstruit le rationalisme des colons tout en les forçant à reconnaître leurs voix éparpillées dans le vent des récits fragmentés.

Obsédée par le besoin d'élucidation, la Colonne reconstruit un texte apparemment incohérent:

De Mesmène, la nuit du cinq courant: —Elle avait coutume de chanter au plein du soleil, sans manquer un jour. Les deux frères s'approchaient, à tant que leurs ombres devinssent un seul corps. Ils lui tenaient chacun une main; le chanter courait à travers les trois. (*Id.*: 96)

Pestre de Almeida souligne les fils souterrains qui se tissent entre cette transcription en français et le conte du "poisson-chambre", chanté en créole:

Or le lecteur / auditeur, lui, identifie ces notes obscures à la chronologie douteuse avec des variations possibles du Poisson-Chambre. Il reconnaît ce couple de frères amoureux d'une femme, la menace sourde qui pèse sur ces trois êtres, ce chant en plein soleil. (1992: 189)

La poétique de la dissémination glissantienne semble refléter l'image de la *matriochka* russe, une série de poupées contenues l'une dans l'autre par ordre décroissant, jusqu'à la plus petite, ultime *matriochka*, qui, elle, ne s'ouvre pas et ne contient rien. En fait, le long conte d'Anatolie débouche sur un manque qui aura toujours besoin d'un supplément d'information. Ce supplément sera fourni par Liberté, fille du marron et du quimboiseur Melchior Longoué. Elle montre à Anatolie *le début et l'enchaînement de l'histoire rapiécée qu'il avait débitée avec tant de profit* (Glissant, 1981a: 92). D'après Liberté, le conte d'Anatolie renferme le secret des origines de sa descendance puisqu'il parle d'Odonno, nom indéchiffrable qui provoque le malaise chez toute la famille Celat. Il s'agirait peut-être d'un ancêtre noir qui a refusé l'esclavage et s'est réfugié dans la forêt du marronnage. Or l'élucidation de Liberté accentue encore plus le mystère autour du nom car, selon son récit, avant le premier marron, il y en a eu un autre. En fait, la parole de Liberté met l'accent sur l'insondabilité du passé antillais. En opposition au récit abscons de l'esclave Ozonzo, Liberté précise l'affrontement entre deux frères qui portaient le même nom Odonno. Voici les mots de la conteuse qui explicite l'allégorie d'Ozonzo:

Elle lui confia ce qu'elle avait appris: la rivalité d'amour et le combat des deux frères, ou de ceux-là qui se considéraient tels; le chemin du village indiqué par le traître; la capture, *la grande pirogue qui était devenue monstre, poisson naviguant sur les hautes eaux.* (*Id.*: 92, nous soulignons)

Liberté révèle à Anatolie l'une des possibles clés interprétatives de ses chants disséminés dans la mesure où elle lui récite ce qu'elle a saisi du conte du poisson. Elle joue le rôle d'une nouvelle Chahrazade, car elle invite Anatolie à féconder ensemble un fils, fruit de l'union d'une marronne et d'un esclave, dans le trou de la terre comme si elle lui proposait de s'enraciner dans sa terre natale, terre qui n'était pas perçue, par Anatolie, comme un berceau, car il souffre de la dépossession coloniale en tant qu'esclave. Liberté féconde aussi le langage de la contre-poétique de l'oralité qui remet en question le monologisme universalisant du colon. Dans une quête tortueuse du passé, le conte de Liberté devient un supplément crucial parce qu'il confère une cohésion aux fragments cassés d'Anatolie. Todorov souligne que le récit enchâssé entraîne une cohabitation incessante entre supplément et manque:

Chaque récit semble avoir quelque chose de *trop*, un excédent, un supplément, qui reste en dehors de la forme fermée produite par le développement de l'intrigue. En même temps, et par là même, ce quelque chose de plus, propre au récit, est aussi quelque chose de moins; le supplément est aussi un manque; pour suppléer à ce manque créé par le supplément, un autre récit

est nécessaire [...]. La tentative de suppléer est donc vaine; il y aura toujours un supplément qui attend un récit à venir. (1978: 45)

En somme, le “conte-chant” d'Ozozzo sème le doute chez Cinna, en l'incitant à se défaire de sa léthargie. Afin de saisir les nuances allusives du récit paternel, Cinna entame une errance herméneutique dans le bois où elle est initiée à l'art du quimboiseur grâce à Papa Longoué, conteur de la résistance, qui figure dans presque toutes les fictions de Glissant. Affranchie de la pesanteur aliénante, Cinna ouvre la voie à sa fille aînée, Mycéa, qui réalisera un autre voyage aussi symbolique que tragique dans les différents étages du passé tourmenté, parce qu'elle est la seule à poser les questions capitales pour l'élucidation des origines: *Qui est Odon?* (Glissant, 1981a: 149), *Odon, où est Odon?* (*Id.*: 183). Profondément torturée par le “trou noir” (*Id.*: 23), Mycéa devient la voix lucide de la conscience qui perturbe l'apathie de ses contemporains, désireuse de partir vers la Métropole. Incomprise et mise à l'écart par son entourage, Mycéa doit affronter, comme sa mère, le monstre: elle est internée dans un hôpital psychiatre. Malgré sa folie, provoquée par la perte de ses deux enfants, elle est sauvée par le “déparler”⁶ d'un vieux fou qui s'est installé dans une usine désertée, symbole de la dévastation d'un nouveau “poisson-chambre”: l'assimilation économique. En Martinique, espace exigu consacré presque exclusivement au tourisme et sous la dépendance culturelle et économique de la France, le manque de production dénonce *la mentalité de mendicité organisée, officialisée, qui constitue la pire des formes de mort collective*, selon Glissant (1997: 291).

3. La spirale de la poétique différée

À première vue, les histoires emboîtées de Glissant masquent leurs liens de parenté, elles ne dévoilent que leur opacité. C'est par des effets de mise en abyme que le lecteur établit des liens sémantiques entre les deux contes (le poisson chambre, la stratégie de séduction d'Anatolie) et l'ensemble de *La Case du Commandeur*, construit comme une longue quête à rebours des origines de la famille Celat.

C'est l'image de la spirale qui caractérise le mieux la sémantique perpétuellement différée de Glissant. C'est le concept de *différance*, cher à Derrida (1972: 16-17), que Glissant explore et renouvelle jus-

⁶ Le verbe “déparler” existe en créole et comprend trois sens: délirer, divaguer; raconter les atrocités commises, avant de mourir et enfin, se contredire (Ludwig, 1990: 106).

qu'aux ultimes conséquences en adéquation avec la quête du temps *éperdu* antillais. Forgé à partir du participe présent du verbe différer (“différant”), le néologisme de Derrida —qui n'est pas perceptible à l'oral— recèle une double signification: d'une part, il présuppose une notion d'espace, le sens émerge à l'intérieur d'une série de différences, comme dirait Saussure; d'autre part, il implique une notion temporelle, le sens est constamment disséminé: ici, différer renvoie à détourner, à délayer. D'où la constatation que le texte est, par nature, disséminé: on ne peut jamais rien signifier d'un seul coup et tout énoncé s'espace et se temporalise. Le sens est toujours en train de se construire dans un vertige de spirales.

C'est ainsi que le “poisson” finit par revêtir tour à tour de nouvelles connotations, au point de conférer au roman une opacité permanente. La poétique de Glissant instaure aussi un rapport avec l'Autre, nous lecteurs. L'auteur propose un roman du questionnement, il ne fournit jamais de certitudes; l'opacité est le procédé discursif qui affirme sa différence littéraire. C'est au lecteur de rassembler les ajouts sémantiques qui progressent en spirales. Fondé sur la métaphore de la suture, ma lecture a procédé à des raccords textuels et à des mises en relation afin de lier les bribes éparpillées des contes enchâssés. Plus qu'un amusement verbal, ces contes réécrits sont une parole de résistance qui revitalisent la parole codée du temps des Plantations:

C'est la floraison de cette culture populaire du temps du système des Plantations qui fonde aujourd'hui notre “profondeur”, le ça qui nous est à découvrir. C'est à partir d'elle que nous persistons. (1997: 461)

Il est curieux de constater que Glissant réussit à décrire de façon limpide sa poétique lorsqu'il se penche sur l'écriture de William Faulkner, référence emblématique pour tant d'autres écrivains (Camus, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Lobo Antunes). Dans *Faulkner, Mississippi* (1996b), il se dévoile (*Cfr.* Martins, 2003: 123-135) en écrivant sur la poétique de l'Autre:

L'œuvre de Faulkner m'a paru être ainsi: une révélation différée (sans qu'il y eût là quoi que ce soit à voir avec le suspense du roman policier), qui engendre sa technique, non pas d'élucidation (psychologique, ni sociale, ni...), mais, en fin de compte, d'amasement d'un mystère et d'enroulement d'un vertige —accéléérés plutôt que résolus par cette folle vertu du différenciel et du dévoilement—, autour d'un lieu qu'il lui faut signifier. (Glissant, 1998: 20)

Dans un positionnement critique du passé colonial, *La Case du Commandeur* dénonce que l'assimilation camouflée a tissé des liens pernicious de dépendance réciproque entre le colonisateur et le coloni-

sé. Tous deux participent à un système infernal qui les asservit et les rend méprisables: le colon (La Colonne et le mari du conte du poisson-chambre) et le noir humilié (les Africains transplantés par la force et les Martiniquais d'aujourd'hui, aliénés par le désir de lactification) sont avalés par le ventre dévorateur de l'expérience coloniale. Car le colon transforme son esclave en un automate: celui qui reçoit des ordres. Mais sans l'existence de cet être soumis, son projet de domination cesse d'avoir sens. Le colon finit aussi par devenir un autre automate qui s'acharne à imposer son système de pensée eurocentriste. Le trajet difficile de Mycéa Celat révèle que la violence coloniale subsiste encore de nos jours sous des formes plus souterraines et néfastes. Autrement dit, les fantômes du colon et de l'esclave continuent à rôder.

Toutefois, dans une ambiance du monde à l'envers carnavalesque, les récits emboîtés de *La Case du Commandeur* privilégient les voix de la résistance (Ozongo, Cinna, Papa Longoué, Anatolie et sa confrérie de "partageuses d'histoire", Liberté, et Mycéa) qui déstabilisent ceux qui sont influencés par le mirage de la francisation.

La démarche créatrice de Glissant affirme l'opacité comme un procédé inhérent à tout texte littéraire. Sur un plan d'ouverture à autrui, sa revendication de l'opacité est une reconnaissance de l'irréductibilité de l'Autre, affranchie des préjugés et des visions universalistes dans une célébration du Divers à la manière inaugurale de Segalen (*Cfr.* 1994). La poétique glissantienne exalte l'errance et incorpore tous les imaginaires des langues, parce que l'écrivain ne peut plus écrire de manière monolingue (Glissant, 1981b: 32) dans une société globale où les rapports les plus foudroyants et insoupçonnés peuvent s'établir.

Entre "le pays d'avant" (l'Afrique) et "le pays d'ici" (la Martinique), Glissant réécrit un imaginaire créole, longuement marginalisé, tout en valorisant la puissance du *Nommo*: par le *Nommo*, par la parole, l'homme établit son pouvoir sur les choses (Jahn, 1961: 148-149). L'imbrication du français et du créole dans la trame romanesque de *La Case du Commandeur* suggère que l'imaginaire métisse du sujet martiniquais est marqué par le créole et le français sous le signe de deux cosmovisions différentes qui s'affrontent et s'entrecroisent dans un processus inévitable de transculturation. Ainsi Glissant entrelace-t-il les rhétoriques de la concision, de la raison et du langage soutenu du français de la norme et les contre-poétiques du déparler du conteur créole. Fasciné par le rythme et la nature opaque du créole des conteurs populaires, Glissant réécrit, à sa manière métissée, l'irrésistible art narratif de Chahrazade: il

construit le texte romanesque comme un rhizome (Deleuze et Guattari, 1980: 8-37)⁷, un tissu de greffes de l'oral et de l'écrit.

Références bibliographiques

- BADER, Wolfgang (1984) "Poétique antillaise, Poétique de la Relation: interview avec Édouard Glissant", *Komparatistische Hefte*, 9-10, pp. 83-100.
- BAKTINE, Mikhaïl (1970) *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980) "Introduction: Rhizome", *Capitalisme et Schizophrénie*. Mille Plateaux, Paris, Minuit, pp. 8-37.
- DERRIDA, Jacques (1972) *Positions*, Paris, Minuit.
- FANON, Frantz (1952) *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris, Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1981a) *La Case du Commandeur*, Paris, Gallimard (1997).
- GLISSANT, Édouard (1981b) *Le Discours Antillais*, Paris, Gallimard (1997).
- GLISSANT, Édouard (1987) *Mahogany*, Paris, Gallimard (1997).
- GLISSANT, Édouard (1993) *Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1996a) *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1996b) *Faulkner, Mississippi*, Paris: Gallimard Folio Essais (1998).
- GLISSANT, Édouard (1997) *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- JAHN, Janheinz (1961) *Muntu. L'Homme Africain et la Culture Néo-Africaine*, Paris, Seuil.

⁷ Tout en reconnaissant l'influence de ces deux penseurs dans l'œuvre de Glissant, il me semble que *La Case du Commandeur* inaugure une construction rhizomatique qui sera développée dans les romans *Mahogany* (1987) et *Tout-Monde* (1993). Dans *La Case du Commandeur*, il est impossible d'appréhender le mystère du nom Odon qui prend toujours des chemins de traverse et esquisse sans cesse des lignes de fuite. Comme conséquence, *La Case du Commandeur* s'approprie la multiplicité du rhizome : sa trame enchevêtrée et vertigineuse permet au lecteur des entrées infiniment multiples car chaque récit emboîté peut communiquer avec d'autres nouveaux contes. Le lecteur a accès à un labyrinthe sans centre et sans issue.

- LUDWIG, Ralph (1990) *Dictionnaire créole-français*, Paris, Servedit / Éditions Jator.
- MARTINS, Celina (2003) "Faulkner, Mississippi de Glissant: écrire sur l'autre, c'est se dévoiler soi-même", *Variations*, 10, pp. 123-135.
- MONTANDON, Alain (1992) *Formes Brèves*, Paris, Hachette.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian (1992) "La violence fondatrice dans la littérature antillaise: figures et fantasmes de la violence dans les récits d'Edouard Glissant", *La Deriva delle francofonie*, 6, pp. 183-211.
- SEGALEN, Victor (1994) *Essai sur l'Exotisme, une esthétique du Divers*, Montpellier, Fata Morgana.
- TODOROV, Tzvetan (1978) *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil.