

Elseneur

36 | 2021

Écrit sur l'écorce, la pierre, la neige...

« *The wood of your wails* »

Le matériau bois, le geste du menuisier et la question de l'organique chez
Kamau Brathwaite

Cyril Vettorato



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/336>

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 16 décembre 2021

Pagination : 115-126

ISBN : 978-2-38185-166-2

ISSN : 0758-3478

Référence électronique

Cyril Vettorato, « « *The wood of your wails* » », *Elseneur* [En ligne], 36 | 2021, mis en ligne le 05 janvier 2023, consulté le 26 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/336>



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

« *The wood of your wails* »

Le matériau bois, le geste du menuisier et la question de l'organique chez Kamau Brathwaite

L'ŒUVRE POÉTIQUE DE KAMAU BRATHWAITE a déjà fait l'objet d'innombrables travaux, à la mesure de son extraordinaire ambition thématique et formelle. Mais malgré une bibliographie critique déjà imposante, le thème des supports matériels du poème peut offrir une nouvelle porte d'entrée à la fois singulière et englobante dans ce massif poétique aussi proliférant que parfois hermétique. Brathwaite en demande beaucoup à ses lecteurs et lectrices : il exige que nous nous laissions imprégner par la logique onirique qui préside au déploiement de son univers, que nous la fassions nôtre pour pouvoir y circuler dans toutes les directions. Ce que nous souhaitons proposer ici, c'est un tel parcours parmi d'autres possibles, un parcours au sein de la poésie de Brathwaite avec pour fil conducteur le réseau d'images entêtant qui s'organise autour du bois.

Il ne s'agit pas d'affirmer que ce réseau métaphorique pourrait constituer à lui seul la clef de toute l'œuvre brathwaitienne : certains recueils importants comme *The Zea Mexican Diary* (1993) et *Born to Slow Horses* (2005) n'évoquent pas ou presque pas le matériau bois ni son corollaire, la figure du poète comme artisan sculptant le bois de la page. Mais par sa récurrence depuis les poèmes des années 1960 jusqu'à ceux des années 2000, et par les lieux stratégiques que le poète a choisis pour la développer, il nous semble possible d'affirmer que cette isotopie remplit une fonction que l'on peut qualifier de structurelle, ou structurante. Plus qu'une simple métaphore filée, la présence du matériau bois finit par engager sur un plan proprement anthropologique la relation du poète à la poésie, ou en tout cas à la possibilité d'existence de la poésie.

S'il se joue autour du bois des questions aussi vitales pour l'œuvre brathwaitienne, c'est que ce matériau, et avec lui le papier qui en provient, catalyse le dilemme typiquement moderne de l'organicité de la voix poétique.

J'entends par organique à la fois l'idée que cette parole proviendrait d'un organisme vivant, serait elle-même animée par une force vitale, mais aussi l'idée de quelque chose qui fonctionnerait comme un tout, qui constituerait une totalité interconnectée. Continueur avoué des pistes ouvertes par le *Waste Land* de T. S. Eliot (1922)¹, Brathwaite est hanté par la perspective d'une coupure du lien essentiel, vital, entre les choses et la parole poétique. En tant qu'auteur anglophone, il hérite d'une langue littéraire sceptique face à la possibilité d'assurer harmonieusement le lien entre le passé et le futur comme le faisait la tradition, mais en tant que Caribéen, que sujet prenant la parole depuis un univers qui accède tout juste à l'indépendance, il aspire profondément à remplir cette fonction aussi politique que spirituelle, et se fantasme en corps collectif, cosmique. Il y a chez lui un rêve d'organicité, et l'une des manifestations majeures de ce rêve est l'imaginaire au travers duquel le poète théorise sa propre production. Ceci concerne deux questions en particulier : celle de l'architecture de l'œuvre, conçue comme dynamique et vivante, et celle de la matérialité du texte – toutes deux reliées au matériau qui nous occupe ici. Le bois est chez lui une image qui met en tension la création et la mémoire ; mais si le papier de la page contient la mémoire du bois, cette mémoire est et reste profondément ambivalente, entre une puissance quasi magique et une fragilité constitutive qui inscrit en elle l'imminence de sa propre annihilation.

Les racines d'un imaginaire habité

Il faut commencer par dire deux mots de l'origine de cet imaginaire poétique du bois, dans l'enfance du poète, mais aussi dans les recherches historiques et anthropologiques qu'il a menées au début de sa vie adulte. C'est la rencontre de ces deux types de sources qui confère à l'image sa puissance poétique, au point de jonction de l'émotion intime et du souffle collectif.

Celui qui se prénomme encore Edward grandit au cœur de la petite classe moyenne urbaine ayant bénéficié de la modernisation de la société barbadienne entamée dans les années 1930. Mais si ses parents résident à Bridgetown, Edward passe le plus clair de son temps dans le hameau rural de Mile and a Quarter, dans la paroisse de Saint-Peter au nord de l'île, où vit sa famille paternelle². Il y côtoie un monde traditionnel de petits artisans,

-
1. Voir Nathaniel Mackey, « An Interview with Kamau Brathwaite », in *The Art of Kamau Brathwaite*, Stewart Brown (dir.), Bridgend, Seren, 1995, p. 23.
 2. Voir Mary E. Morgan, « Highway to Vision: This Sea Our Nexus », *Caribbean Quarterly*, vol. 44, n^{os} 1-2, mars-juin 1998, p. 169-176, en particulier p. 172 ; Curwen Best, *Kamau Brathwaite and Christopher Okigbo : Art, Politics, and the Music of Ritual*, Berne, P. Lang, 2009, p. 33-34.

avec un grand-père boucher, mais aussi, plus important pour notre propos, un oncle menuisier, dont il est très proche. Cet oncle (techniquement un grand-oncle par alliance) se nommait Robert O'Neale, mais toute la famille le surnommait Bob'ob. Il possédait un petit atelier qui jouxtait la maison familiale, et dont le poète a gardé toute sa vie des souvenirs nostalgiques. Le poème « Ogun », issu de *Islands* (1969), est une splendide évocation de ce modeste local débordant d'outils et de blocs de bois, sublimés par les gestes méticuleux de l'artisan, sa modeste et silencieuse poésie³. Les souvenirs liés à cet oncle ressurgiront régulièrement jusqu'aux recueils plus tardifs, où l'assimilation du geste de poète à celui de son « ancêtre » menuisier sera proclamée de façon explicite et reliée plus concrètement au travail sur l'objet-livre. Conformément à la pensée brathwaitienne des « ancêtres », cette figure fonctionne autant comme un catalyseur d'affects biographiques que comme un « esprit » susceptible de « posséder » le poète pour le mettre au diapason avec celui qu'il est vraiment, et servir de lien vers d'autres ancêtres dont les noms se sont perdus dans les arcanes des générations.

Il y a aussi un Brathwaite chercheur, auteur d'une thèse de doctorat soutenue à l'université de Sussex en 1968 et publiée en 1971. Cette thèse examine d'un point de vue historique et anthropologique le développement d'une société créole en Jamaïque pendant l'esclavage, et l'on y décerne un intérêt pour le travail du bois – c'est particulièrement vrai dans la partie intitulée « The Folk Culture of the Slaves in Jamaica », qui a paru sous la forme d'un ouvrage séparé en 1970⁴. Brathwaite y développe sa vision d'un univers culturel afro-caribéen où le lien culturel est « immanent »⁵ et ne se projette pas dans des symboles extérieurs de la continuité culturelle ou des « monuments » élevés à la gloire de la tradition. Dans la culture des esclaves, la musique et la danse remplissent en grande partie cette fonction, reliant ces communautés à leurs ancêtres africains autant qu'à leur destin collectif dans les Amériques⁶. Le bois employé pour construire des instruments en

3. Pour les deux trilogies publiées en tant que telles par Brathwaite – *The Arrivants* (1973) et *Ancestors* (2001) –, sauf cas particulier, je renverrai systématiquement à la pagination de l'édition originale en trilogie et non aux éditions séparées des recueils qui les composent. Ici donc, Edward Brathwaite, « Ogun » [1969], in *The Arrivants: A New World Trilogy*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 242-243. Par souci de précision, nous donnerons les références bibliographiques en utilisant le nom de l'auteur tel qu'il apparaît sur la couverture de l'ouvrage concerné, à savoir Edward Brathwaite dans les œuvres des années 1960 et la plupart de celles des années 1970, Edward Kamau Brathwaite dans les années 1980 et au début des années 1990, et enfin Kamau Brathwaite depuis 1993.

4. La pagination utilisée dans cet article renvoie à l'édition révisée de 1981: Edward Kamau Brathwaite, *The Folk Culture of the Slaves in Jamaica*, Londres, New Beacon, 1981.

5. *Ibid.*, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 21.

apparence rudimentaires, emblèmes de cette culture dépouillée et résiliente, fait l'objet de descriptions détaillées : ainsi le tambour construit à partir d'« un bloc de bois creux » et d'« un petit cadre en bois carré »⁷, le « morceau de bois entaillé, fixé sur l'instrument »⁸, le bâton obtenu à partir d'« une petite branche de six pouces de longueur environ »⁹... Sculptés directement dans le bois de la plantation, ces instruments de fortune sont reliés par Brathwaite aux instruments africains dont ils sont en partie la continuation, tout comme les masques festifs et les déguisements de carnaval (masques d'origine igbo, épées en bois¹⁰...).

On peut dire que les esclaves jamaïcains décrits par Brathwaite habitent un univers de bois. L'auteur insiste longuement sur la matérialité de leurs petites maisons de bois érigées entre des arbres plantés par les esclaves (bananiers, orangers, avocatiers) qui semblent se confondre avec celles-ci ; sur les gros poteaux plantés dans le sol, les poutres, les toits recouverts de tuiles en bois ou bardeaux¹¹, le clayonnage¹², les multiples outils et accessoires en bois¹³... Il évoque avec minutie le bois utilisé pour construire ces maisons et leur mobilier, précisant le type de bois (le laurier *Nectandra*, l'osier), sa provenance (les bois environnants), et son traitement (par le feu, pour éviter la moisissure)¹⁴. Ces images referont surface poétiquement dès le premier recueil, *Rights of Passage*, en particulier dans les poèmes « The Cabin » et « Mammon »¹⁵ (« *One wooden only door, still latched, / hasp broken ; one window, wooden, / broken ; four slats still intact* »¹⁶, « *small wooden houses* »¹⁷...).

Si ses travaux doctoraux reposent évidemment sur des sources secondaires, Brathwaite a pu observer de façon directe une riche « culture du bois » durant les années qu'il a passées au Ghana, entre 1955 et 1962. La région du Sud où il réside est couverte de denses forêts tropicales,

7. « *a hollow block of wood* », « *a small square wooden frame* » (*ibid.*, p. 22). Dans ces citations comme dans les suivantes, Brathwaite s'appuie lui-même sur les écrits ethnologiques d'Edward Long, et plus ponctuellement sur Isaac Mendes Belisario et John Stewart.

8. « *a notched piece of wood, fixed across the instrument* » (*ibid.*, p. 22).

9. « *a little stick, of about six inches in length* » (*ibid.*, p. 22).

10. *Ibid.*, p. 14 et 25 respectivement.

11. « *hard posts driven into the ground* », « *beams* », « *wood split and dressed into the shape of slates, and used as a substitute for them ;* » (*ibid.*, p. 29).

12. « *wattles* » (*ibid.*, p. 30).

13. « *wooden mortar for pounding Indian corn* », « *wooden plates* » (*ibid.*, p. 31).

14. « *sweet-wood* », « *withes* », « *The wood used in building [...] was often first burnt to prevent it from rotting* » (*ibid.*, p. 30 pour toutes les références de cette phrase).

15. Edward Brathwaite, « The Cabin » [1967], in *The Arrivants*, p. 70-72 et « Mammon » [1967], in *ibid.*, p. 73-76.

16. Edward Brathwaite, « The Cabin » [1967], in *ibid.*, p. 70.

17. Edward Brathwaite, « Mammon » [1967], in *ibid.*, p. 75.

lesquelles sont richement associées à l'histoire et à la culture du peuple akan ashanti dont Brathwaite se fait l'étudiant passionné. Il est fasciné par la capacité des hommes à « retrouver » leurs ancêtres dans le cœur du bois en sculptant masques et instruments. Certains arbres y sont d'ailleurs considérés comme sacrés et des cérémonies célèbrent le bois utilisé pour fabriquer les tambours, ce qui ne manquera pas d'inspirer poétiquement le jeune écrivain barbadien. Le poète ghanéen Kofi Anyidoho, de culture akan, a souligné dans un essai sur Brathwaite combien celui-ci « avait parfaitement absorbé les techniques et les codes / mondes symboliques du joueur de tambour divin akan, qui [...] s'adresse aux éléments du tambour : le bois du tambour, les chevilles, les cordes, l'animal qui a fourni la peau du tambour »¹⁸. Bien au-delà d'un simple détail ethnographique, les compétences manuelles associées au bois seront instaurées par le poète en véritable caractéristique spirituelle des peuples africains ancestraux : « *they use wood well* »¹⁹, résume-t-il sobrement dans *Sun Poem* (1982). Le bois des tambours, des masques, des statuettes africaines est un matériau noble parce qu'apparemment sans valeur, un matériau-page-blanche sublimé par le tracé des gestes humains qu'il accueille et inscrit dans le temps long. Brathwaite affirmera plus tard avoir reconnu dans le travail du bois observé au Ghana la « patte » de son oncle menuisier : « *the tiny carving that Ogoun had cared so many years ago [...] : I had seen its other part – had recognized its other heart – in Africa* »²⁰.

À partir de cette double rencontre – rencontre d'une mémoire familiale et d'une mémoire collective, rencontre de la Caraïbe en quête d'elle-même et de l'Afrique ancestrale –, le réseau métaphorique du bois, véritable image-monde pensée et vécue de l'intérieur, se développe tout au long de l'œuvre, tantôt explicitement placé au cœur d'un poème, tantôt présent de façon souterraine pour faciliter la circulation entre les parties de la production brathwaitienne, conformément à l'idéal organique de son auteur.

18. « *how well he has absorbed the techniques and the symbolic world/codes of the Akan divine drummer, who [...] addresses the components of the drum: the wood of the drum, the drum pegs, strings, the animal that provides the hide of the drum* » (Kofi Anyidoho, « Atumpan: Kamau Brathwaite and the Gift of Ancestral Memory », *Caribbean Culture: Soundings on Kamau Brathwaite*, Annie Paul (dir.), Kingston, University of the West Indies Press, 2007, p. 39-53, citation p. 44). Nous traduisons.

19. Kamau Brathwaite, « Noom » [1982], in *Ancestors*, New York, New Directions, 2001, p. 256.

20. Kamau Brathwaite, *Barabajan Poems (1492-1992)*, Kingston, Savacou North, 1994, p. 169. De façon typique pour lui, Brathwaite joue délibérément sur les mots (dans ce qui pourrait apparaître à première vue comme une faute de frappe) en écrivant « *cared* » pour évoquer « *carved* », tout en mettant l'accent sur la portée sentimentale et relationnelle du geste du menuisier.

Une logique de prolifération créative

Cette production massive (sept décennies de production poétique²¹, vingt-six recueils et plusieurs centaines de poèmes publiés en revues) s'organise en une série de trilogies, trois qui ont été désignées explicitement comme telles par le poète et une ou deux autres dont la délimitation varie selon les critiques. S'ajoutent à cela des recueils hors trilogie qui ont trois types de fonctions : une fonction « satellite » (par rapport à une trilogie), une fonction de « transition » (entre deux trilogies), et une fonction de « bilan / réinvention », ou de circulation anachronique au sein de l'œuvre. Le tout donne un monde poétique rhizomique structuré par des mouvements ternaires, avec cinquante années exactement entre le premier texte de la première trilogie (*Rights of Passage*, 1967) et ce qui peut apparaître comme le dernier texte d'une hypothétique quatrième ou cinquième trilogie (*The Lazarus Poems*, 2017).

Chaque trilogie répond en outre à un moment de la vie de l'auteur. La première, qui réunit *Rights of Passage*, *Masks* et *Islands* (1967, 1968 et 1969), répond aux expériences des années passées au Ghana (1955-1962) et au retour dans la Caraïbe qui les a suivies. La deuxième, marquée par le « retour au pays natal » caribéen, se tourne vers les « ancêtres » avec *Mother Poem*, *Sun Poem* et *X/Self* (1977, 1982 et 1987). La dernière trilogie explicitement désignée comme telle par l'auteur²² réunit *Shar*, *The Zea Mexican Diary* et *Trench Town Rock* (1990, 1993 et 1994), et répond aux expériences des années 1986 à 1990, marquées par une série de catastrophes personnelles (la mort de sa femme Doris en 1986, la destruction de sa maison par l'ouragan Gilbert en 1988, et le cambriolage violent durant lequel il a failli perdre la vie en 1990). L'articulation des œuvres ultérieures en trilogies est plus hypothétique et nous nous contenterons ici de quelques allusions.

Cette construction en trilogies successives qui constituent le cœur de l'œuvre poétique a été théorisée par l'auteur à travers le concept de « *tidalectics* »²³. Il s'agit pour lui d'une manière de jouer avec le chiffre trois

21. Brathwaite publie ses premiers textes au sein de revues à partir de l'âge de 18 ans, en 1948 (il est notamment un intervenant régulier de la revue *Bim* créée en 1942 à la Barbade par le poète Frank Collymore), mais c'est surtout dans les dernières années de la décennie 1960 qu'il accède à la notoriété avec les recueils composant la trilogie *The Arrivants*. Son dernier recueil *The Lazarus Poems* date de 2017, soit trois ans avant sa mort le 4 février 2020.

22. Ces œuvres n'ont pas à ce jour été publiées ensemble mais Brathwaite les qualifie de troisième trilogie dans une postface à *Born to Slow Horses* datée de 2004 (Kamau Brathwaite, *Born to Slow Horses*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, p. 142).

23. Sur ce thème, voir Anna Reckin, « Tidalectic Lectures: Kamau Brathwaite's Prose / Poetry as Sound-Space », *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, vol. 1, n° 1, disponible en ligne sur <https://anthurium.miami.edu/articles/abstract/10.33596/anth.4/> [consulté le

en déjouant la tentation de la dialectique, avec sa résolution synthétique au troisième temps. Ici le mouvement prend pour modèle l'ondulation aquatique. La première trilogie a été comparée par le poète à un « premier galet » lancé dans l'eau dont le reste de l'œuvre ne seraient que les ondulations concentriques subséquentes ; d'où une esthétique de la non-linéarité, la reprise / réinvention constante de poèmes, voire de recueils entiers. Le chiffre trois permet des jeux de répétition / déplacement enchâssés, selon une logique de prolifération créative qui invite à la métaphore végétale. Brathwaite lui-même a d'ailleurs suggéré cette idée en jouant avec la prononciation créole de « *three* » (« *tree* »), rapprochant ainsi le chiffre trois et l'image de l'arbre²⁴.

Depuis le « lancer de galet » de la première trilogie, le réseau d'images qui s'organise autour du bois fournit à l'auteur des moyens de penser poétiquement son propre travail de création. Pamela Mordecai a déjà souligné la récurrence des images de création dans *The Arrivants* : « le menuisier, le pêcheur et son filet, le forgeron, l'araignée et sa toile, la fabrication du tambour... »²⁵. L'image est toujours celle d'une créativité artisanale, « pauvre » au sens de l'*arte povera*, déployée sur le mode de la survie en réponse à une situation de dénuement. Le premier poème de la première trilogie s'ouvre ainsi sur une vision de sécheresse absolue, figurée par une souche d'arbre en feu (« *the tree / stump ravished / with fire* »²⁶). Puis l'apparition d'arbres verts au loin, de l'autre côté du lit asséché d'une rivière, offre un espoir aux hommes, le bois promettant la construction d'habitations salubres quoique fragiles²⁷. Cette vision du « Nouveau Monde » trouve un écho au début de la partie africaine de la trilogie, *Masks*, où la danse en appelle au retour de la végétation au cœur de la sécheresse²⁸. Le recueil donne ensuite une forme poétique à la prière ghanéenne dont nous avons parlé précédemment, celle qui est adressée au bois de l'arbre sacré, matériau à la trompeuse humilité où sommeillent les dieux ancestraux²⁹. Puis, selon

8 septembre 2021]. En français, voir Cyril Vettorato, « La maïeutique des marées. Notes sur l'imaginaire de la filiation poétique chez Kamau Brathwaite », *Poète cherche modèle (XIX^e, XX^e et XXI^e siècles)*, Corinne Bayle et Éric Dayre (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2017, p. 137-150.

24. Kamau Brathwaite, *Eleguás*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010, p. 27.

25. Pamela Mordecai, « Images for Creativity and the Art of Writing in *The Arrivants* », in *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite* [2001], Timothy J. Reiss (dir.), Trenton, Africa World, 2008, p. 21-42. Nous traduisons.

26. Edward Brathwaite, « Prelude » [1967], in *The Arrivants*, p. 5.

27. *Ibid.*, p. 7-8.

28. Edward Brathwaite, « Prelude » [1968], in *The Arrivants*, p. 90-93.

29. Edward Brathwaite, « The Making of the Drum » [1968], in *The Arrivants*, p. 94-97. Sur le même thème, voir aussi « The Forest » [1968], in *ibid.*, p. 112, et « Masks » [1968], in *ibid.*, p. 130-131.

le principe donc du *tidalectics*, le troisième mouvement dépasse / déplace l'opposition entre les Amériques dépossédées et l'Afrique ancestrale – et c'est là que l'« ancêtre » menuisier intervient, véritable personnification du mouvement même de cette suite poétique en trois temps, de sa vie interne. L'oncle et son atelier sont évoqués avec une hypermnésie quasi magique, comme si les fragments de passé auquel il donnait accès étaient la clef de l'avenir. Cette idée est d'ailleurs développée comme telle lorsqu'il réapparaît dans *X/Self* (1987) : le « je » poétique s'émerveille des « tiroirs qui s'ouvrent en glissant avec douceur » (« *drawers that pull out softly* ») sur un meuble délicat à la suave odeur de cèdre façonné et légué par son oncle, meuble qu'il nomme « *my treasure chest* », « *my labyrinth to truth perhaps / pursuit of past & future knowledge* »³⁰.

C'est que dès la première trilogie, l'humble artisan est aussi représenté sous les traits d'une divinité, à savoir Ogun. Ce choix peut paraître contre-intuitif dans la mesure où l'esprit guerrier yoruba Ogun est un forgeron. Mais l'image est cohérente avec l'univers brathwaitien, où les dieux du passage du milieu sont parvenus aux Amériques diminués, boiteux comme Legba. Incapable de forger l'acier, Bob'ob / Ogun se contentera du bois, mais les images du feu dans ses gestes rappellent sa glorieuse origine : « *Cold / world of wood caught fire as he whittled* »³¹; « *its weathered green burning to rings of time* »³². En outre le poème déploie magnifiquement l'image de la mémoire végétale inscrite dans le bois (« *as he cut, he heard the creak of forests* »³³). Cette image du bois comme lien au passé réapparaît dans la deuxième trilogie, tantôt de façon hallucinée dans *X/Self* (« *the great grandfather gnashing upwards from / its teeth // of roots* »³⁴), tantôt plus sagement à la fin de *Mother Poem* où le sculpteur représente le poète façonnant poétiquement son « ancêtre » dans le bois de la langue³⁵.

Cet imaginaire ligneux de la création produit à plusieurs endroits de l'œuvre des métaphores étonnantes au sein desquelles le travail du bois, tâche *a priori* rustique, est mis sur le même plan que le phénomène d'émission d'une voix lyrique. On peut prendre des exemples qui couvrent l'ensemble de l'empan chronologique de la production brathwaitienne : dans la première trilogie (1968), « *Will / your wood lips speak / so we see ?* »³⁶ ;

30. Kamau Brathwaite, « Blues » [1987], in *Ancestors*, p. 344.

31. Edward Brathwaite, « Ogun » [1969], in *The Arrivants*, p. 242, v. 15-16.

32. *Ibid.*, p. 243, v. 32.

33. *Ibid.*, v. 34.

34. Edward Kamau Brathwaite, « The Visibility Trigger », in *X/Self*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 48-54, citation p. 49-50. Ce passage de *X/Self* ne figure pas dans la version présente au sein du volume trilogique *Ancestors*.

35. Kamau Brathwaite, « Driftword » [1977], in *Ancestors*, p. 150-151.

36. Edward Brathwaite, « Masks » [1968], in *The Arrivants*, p. 131.

dans *Shar* (1990), « *the wood of your wails* »³⁷; dans *Elegguas* (2010): « *the breeze is / twinkled with wood bird calls* »³⁸. Tout comme l'acier glorieux d'Ogun (et de Shango, son autre avatar) se cache dans le bois du menuisier, la voix mélodieuse, porteuse d'un souffle spirituel et historique, se niche dans l'apparente âpreté du bois / de la page de papier.

Une matérialité ambivalente

Le rêve conçu par Brathwaite autour de 1990 de repousser les limites de la voix poétique jusqu'au support matériel de ses poèmes, de sculpter les pages de ses livres, ne serait ainsi que la radicalisation de son rêve originel d'organicité, radicalisation survenue pendant ces années de tragédie personnelle comme un mécanisme de survie. Le « *Sycorax video style* » développé dans ce but apparaît pour la première fois en 1992 (*Middle Passages*), après quoi un Brathwaite enthousiaste entreprendra de « réinventer » (c'est son terme) sa deuxième trilogie et même de reparcourir la totalité de son œuvre avec ce nouveau style visuel extravagant (*Barabajan Poems*). Or ce dernier texte en particulier fait du menuisier Ogun le point de rencontre des différentes époques de la production brathwaitienne : il est dédié à Bob'ob, à l'atelier duquel deux des parties du volume sont consacrées³⁹, et Brathwaite y affirme dès les premières pages sa définition du poète comme un artisan (« *a craftsperson* »⁴⁰). Surtout, le « *Sycorax video style* », manifestation concrète de cet « artisanat » poétique, est directement relié à l'exemple de l'oncle menuisier : « ... *the video style comes out of the resources locked within the computer [...] in the same way a sculptor like Bob'ob or Kapo wd say that the images they make dream for them from the block of the wood in their chisel* »⁴¹.

L'image d'un texte sculpté au ciseau à bois correspond bien à l'aspect de toutes les œuvres postérieures à cette époque, réalisées avec le « *Sycorax video style* ». En utilisant un logiciel avancé de traitement de texte, le poète a pu dessiner lui-même plusieurs polices de caractère personnalisées qu'il a combinées entre elles, jouant avec la taille des lettres et la mise en page,

37. Edward Kamau Brathwaite, *Shar*, Kingston, Savacou, 1990, n. p.

38. Kamau Brathwaite, « Day at Devizes (2) », in *Elegguas*, p. 36.

39. L'atelier du menuisier devient ainsi « Zion », un lieu de culte à Shango où l'on chante et danse pour célébrer les divinités afro-caribéennes (Kamau Brathwaite, *Barabajan Poems...*, p. 164-205). Cette image prolonge la section « Koumfort » de *Mother Poem* (1977), où le service religieux enflammé qui se tient dans l'ancien atelier contrebalance l'univers terne et éteint qu'incarne le père, symbole d'aliénation (Kamau Brathwaite, « Koumfort » [1977], in *Ancestors*, p. 132-133).

40. Kamau Brathwaite, *Barabajan Poems...*, p. 21.

41. *Ibid.*, p. 378.

mais aussi avec l'insertion de caractères uniques, symboles, hiéroglyphes et autres pictogrammes. Les caractères « Sycorax » empruntent volontairement l'apparence parfaitement obsolète des tirages d'une vieille imprimante à aiguille, avec un effet de « pixellisation » grossier, comme pour rendre sensible le point de contact des aiguilles (imaginaires, évidemment) et du papier, alter ego du ciseau et du bloc de bois. Le format des pages s'étend, offrant des livres imposants sur lesquels peut se déployer ce travail du papier et de l'encre, de leur matérialité rendue à elle-même. La page, la surface de fibres végétales invisibilisée par une pensée textuelle (ou « *bookish* » comme la nomme Brathwaite⁴²), devient à ses yeux un matériau brut « possédé » par une voix poétique qui repousse toujours plus la limite du texte et du corps, au-delà de la séparation entre oralité et écriture. La matière inscrit en elle un geste, et conserve par là quelque chose de l'impulsion vitale présente dans ce geste.

Mais cet élan créatif ne va pas sans son verso dysphorique. Le sentiment d'extrême fragilité, l'imminence de l'annihilation ne sont jamais loin de l'œuvre sculptée dans le bois/le papier. La menace était présente dès les premiers mots de la première trilogie (« *wood rots* »⁴³), mais elle envahit tout dans la troisième trilogie et les textes qui la suivent. Dans *Shar* (1990), le désastre intime et collectif, existentiel même, causé par l'ouragan se dit dans les images lancinantes de bois pulvérisé (« *wood. broken boxes* »⁴⁴). Les arbres suppliciés disent le calvaire de la terre, l'ouragan est comme « *round saw's buzz of teeth that / will eat / all the leaves off the trees, most of the wood off their treasuries / even the big ones like cotton & cedar & guango & cut / the branches off* »⁴⁵. Le désastre est existentiel en ce qu'il remet en cause toute l'entreprise poétique et politique de Brathwaite, celle d'habiter au sens fort sa terre : « *wood / has become so useless. stripped. wet. / fragile. broken. totally uninhabitable / with what we must still build* »⁴⁶. Dans *Barabajan Poems* (1994) la destruction du monde ancien auquel appartenait le grand-père est aussi rendue par des images de bois désagrégé : « *the wooden trap / was chipped / & chopped / by friends & / neighbours & / used to stop / gap fences & / for fire wood* »⁴⁷. *Trench Town Rock* (1994) est également jonché d'apocalyptiques fragments ligneux mêlés à d'autres matériaux suppliciés⁴⁸. Et dans « The Namsetoura Papers », le retour sur la propriété barbadienne

42. Edward Kamau Brathwaite, *X/Self*, p. 113 (note).

43. Edward Brathwaite, « Prelude » [1967], in *The Arrivants*, p. 7.

44. Kamau Brathwaite, *Shar*, n. p.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. Kamau Brathwaite, *Barabajan Poems...*, p. 131-132.

48. Voir Kamau Brathwaite, *Trench Town Rock*, Providence, Lost Roads, 1994, p. 55.

donne lieu à une déploration lyrique : « *Her trees are nearly all cut down the eucalyptus bushes gone the carpet grass / the cactus warriors the nemo-rosa [...] gone all gone* »⁴⁹. Dans certains cas, l'image prend même un tour christique lorsqu'elle se cristallise autour du poète-martyr, rappelant que Jésus travaillait le bois comme Joseph : « *here I am reduced to this hole of my head / where I cannot cut wood, where I cannot eat bread / where I cannot break fish for the multitudes* »⁵⁰.

L'angoisse est à la mesure de l'ambition esthétique, spirituelle et historique du projet brathwaitien. La fragilité du bois est celle du poète, et la fragilité du poète est celle de la poésie. La matérialité du papier, conquise d'un côté, devient menace de l'autre et rappel de la fragilité de l'entreprise. Les œuvres de la troisième trilogie comme celles des toutes dernières années sont hantées par une terreur de l'annihilation liée à la disparition matérielle des œuvres, celles perdues lors de l'ouragan, celles volées lors de cambriolages de son appartement (« *drafts unpublished manuscripts letters diaries artefacts books books books* »⁵¹). L'angoisse de la disparition du papier, des supports matériels de la voix poétique, exprime celle de la disparition du poète lui-même.

Les fragments de bois et de papier qui jonchent l'œuvre, en particulier dans ses dernières décennies, disent l'extrême précarité d'une parole durement conquise sur l'effacement et le silence, et toujours infiniment proche d'y retourner. Cette vérité, l'œuvre de Brathwaite ne s'est pas contentée de la représenter : elle l'a éprouvée directement en tant qu'aventure intellectuelle et artistique d'un corps, d'un sujet dans l'histoire.

Cyril VETTORATO

Université de Paris (CERILAC)

49. Kamau Brathwaite, « The Namsetoura Papers », *Hambone*, n° 17, automne 2004, p. 125-173, citation p. 173.

50. Kamau Brathwaite, « Kingston in the Kingdom of this World », in *Trench Town Rock*, p. 49.

51. Kamau Brathwaite, *Shar*, n. p.