

L'AUTRE EST UN JE ¹

I – L'EX-AUTISME

S'il n'est pas de peuples sans musique, il est des cultures sans littérature, des cultures dont ni les fictions ni la perception poétique n'ont eu à s'exprimer par l'écriture. Aussi le surgissement paradoxal d'une nouvelle littérature altère-t-il profondément l'institution littéraire, au-delà d'une prise de parole et d'une affirmation locale, dans son histoire et la conscience de sa fonction.

Pourtant, dans un univers où la domination politico-économique s'accompagne d'un fort culturocentrisme, la reconnaissance de littératures étrangères ne s'accompagne pas nécessairement de leur connaissance. Au sein de l'espace francophone lui-même, on constate une remarquable ignorance à Paris des littératures limitrophes, belge ou suisse. Cette situation résulte d'une Histoire, sur laquelle nous aurons à revenir, où la langue s'est confondue avec le concept de nation. Mais outre l'atrophie culturelle qu'elle entraîne, elle détermine une conscience falsifiée tant de la langue que de la littérature française chez les agents de l'institution littéraire, tant producteurs que consommateurs, écrivains comme lecteurs.

La littérature a longtemps été en France un produit de luxe et n'a pris que tardivement conscience d'elle-même – de ses moyens et des ambitions auxquelles elle pouvait prétendre. Au cours de ce siècle, André Breton a assigné à l'écriture poétique la tâche de dévoiler "**le fonctionnement réel de la pensée**"², tandis que Jean-Paul Sartre a défini la littérature comme l'ex-

¹ Communication présentée au Colloque "Archipels d'Archipels", Institut Franco-Portugais, Lisbonne, février 1999.

² BRETON A., *Manifeste du Surréalisme* in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J.J.Pauvert éd. 1975.

pression de la “**conscience malheureuse d’une collectivité**”³ et situé le poète ou l’écrivain en fonction de son “engagement”.

Or ces deux ténors se sont retrouvés, ou affrontés, autour de la célébration de la publication du **CAHIER D’UN RETOUR AU PAYS NATAL** d’Aimé Césaire, apparu comme l’affirmation au sein de la poésie française d’une parole spécifique, nègre, antillaise et révolutionnaire. Et de fait, depuis la guerre, poètes, romanciers, dramaturges et essayistes martiniquais et guadeloupéens se sont succédé au point qu’au bout d’une trentaine d’années la réalité d’une “littérature antillaise” a été reconnue et intégrée au sein de l’institution littéraire française.

La poésie antillaise n’est sans doute pas née avec Césaire. Mais les premiers poètes antillais, critiqués par les générations postérieures, écrivaient à l’évidence une poésie “exotique”: lorsque Nicolas Germain Léonard évoque les “**rives lointaines**”⁴ des Antilles, ou quand Daniel Thaly chante son “**île lointaine**”⁵, ils adoptent clairement le point de vue de la métropole; c’est cette distance que la proclamation du “retour” par Césaire abolit.

Est-ce à dire que l’exotisme est absent de la poésie de Césaire? Au contraire, la revendication-même de la Négritude est affirmation d’une altérité radicale: au niveau de l’histoire et de la culture, de la géographie – faune, flore et relief – et de la condition, enfin et surtout du maniement de la langue.

C’est en partie à propos de cet exotisme que Sartre et Breton divergent: le premier privilégiant le caractère révolutionnaire de cette prise de parole, associé exceptionnellement à son essence poétique, et envisageant la disparition de cette parole poétique dans le cadre d’une éventuelle prolétarianisation des noirs; tandis que Breton, qui fait du caractère révolutionnaire une qualité intrinsèque de la poésie, voit au contraire dans l’exotisme ontologique de la poésie de Césaire le garant d’un dépaysement, d’un dépassement des habitudes de la perception et de l’expression, une ouverture de l’imaginaire.

Car sur cet exotisme ne peuvent plus se greffer les clichés projectifs révélateurs avant tout des manques des poètes métropolitains, ce regret d’un paradis perdu qui se dessine encore dans les évocations baudelairiennes ou les constats désenchantés de Segalen. Breton débarquant en 1941 à la Martinique y voudra voir encore la “Charmeuse de serpents” rêvée par le douanier Rousseau; mais Claude Lévi-Strauss, qui a voyagé sur le même navire, y

³ SARTRE J. P. *Qu’est-ce que la littérature* in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1949.

⁴ Cité par CONDÉ M., *La poésie antillaise*, Paris, Nathan, 1972.

⁵ *Ibidem*.

découvrira les **TRISTES TROPIQUES** où il constate l'anéantissement de la fiction idyllique de l'"homme naturel" conçue par l'"autre" Rousseau.

La poésie de Césaire est, comme toute poésie, offrande et partage, y compris de cet exotisme de condition, mais elle est avant tout réinterprétation de ces paysages et revendication d'un changement de point de vue. Le *volcan* chez Césaire, pas plus que l'*île* chez Glissant, ne constituent une thématique. Il s'agit de données immédiates de leur environnement qui définissent leur condition d'antillais, c'est-à-dire leur altérité. C'est la parole de l'autre, qui se l'était vu confisquée pendant plusieurs siècles, qui, à partir de Césaire, se fait entendre.

Cette parole, cette poésie, sont problématiques. Césaire et Glissant écrivent en français. Ils se sont expliqués là-dessus, mais, même surdéterminé, il s'agit d'un choix – Gilbert Gratiant, par exemple, écrit tant en français qu'en créole. Ce choix leur aliénait au départ une large part de l'audience antillaise dont leur parole traduisait paradoxalement la conscience. Il n'est pas exempt de contradiction – il suffit de constater que le "vous" auquel s'oppose le "je" du locuteur dans le **CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL** renvoie tour à tour aux blancs de l'administration coloniale et aux antillais qui s'y soumettent; et de vérifier que l'"antillanité" reste, dans le discours de Glissant programmatique, "conscience et projet" encore à bâtir. L'expérimentation de la forme dramatique par ces deux auteurs a d'ailleurs dû répondre à un souci de communication et d'intervention plus immédiates auprès du public antillais.

Le français aux Antilles n'est pas langue maternelle; il n'y est pas non plus pourtant langue étrangère. Si la poésie antillaise se développe quelque jour en créole, l'exotisme qu'elle a d'abord combattu risque de lui être restitué dans le supermarché de la culture où elle sera rangée dans le rayon des littératures régionalistes étrangères – l'altérité s'y trouvant déplacée au niveau de la langue.

Mais en choisissant la langue française, langue de la métropole, Césaire et Glissant d'une part expriment la revendication d'une participation à notre Histoire, d'une place dans notre littérature nationale; d'autre part, ils font appel à une ouverture à l'"autre" dans notre conscience. D'un côté, réclament l'héritage culturel et littéraire, et de l'autre, offrent l'opacité de leur parole. Appartenance et altérité revendiquées simultanément, mais c'est ce nœud de conscience qui fonde sans doute la force exceptionnelle de leur poésie.

Le choix de la langue nous a donc désignés, lecteurs métropolitains, comme audience privilégiée de leur parole. Leur altérité est inassimilable –

j'ai dit lors d'un autre colloque cet autre risque qui consisterait à gommer, par la reconnaissance de l'*auteurité*, la conscience de l'*altérité*, à mesurer leur rythme à la toise de notre prosodie, à polir leur opacité en miroir ne renvoyant jamais que notre image ethnocentrée. Mais l'ouverture qu'elle exige est notre chance. Car le métissage, qui est leur condition, est notre avenir.

La "sympathie" réclamée par Senghor à l'égard de la poésie nègre implique la capacité à modifier notre point de vue, à renverser la perspective historique et la charge de mauvaise conscience qu'elle charrie. C'est Glissant lui-même qui dans **LES INDES** nous invite à considérer comment les esclaves africains ont, à leur corps défendant, participé à la colonisation des Amériques, comment ils ont, de leur sueur et de leur sang, réalisé matériellement ce rêve épique colonial. C'est encore Glissant qui, dans **LE SEL NOIR**, établit la relation, au niveau d'une privation de la parole, entre l'esclave aux colonies et le serf en métropole.

Car l'altérité se manifeste, je l'ai dit, au-delà de son "exotisme", au niveau d'une manipulation de la langue. Les qualités rythmiques de la poésie de Césaire, éclatant en incantations et imprécations, en sont une marque évidente, mais il en est d'autres. Et la subtile torsion de la langue perceptible dans la littérature antillaise l'apparente à d'autres paroles marginalisées au sein-même de la métropole. L'opacité de la conscience antillaise nous en découvre une autre: la nôtre.

D'où la valeur exceptionnelle d'un cri capable de déchirer le voile d'une illusion de transparence qui, aveuglant, nous occultait notre propre cécité.

II – LA MODULATION DU CRI

La prise de parole par l'"autre" – Césaire en l'occurrence – s'effectue sur le mode poétique. Sartre y voit le mode naturel de l'expression contradictoire de la négritude; Senghor l'attribue à une rémanence dans la conscience du poète, par delà déportation et acculturation, des traditions africaines. Tous deux s'accordent pour y reconnaître un rythme spécifique, fondé sur la percussion et, partant, facilement assimilable à celui du tam-tam – avec toutes les connotations afférentes à cet instrument.

A y regarder de près, le tam-tam n'apparaît que rarement dans les poèmes de Césaire (alors qu'il est omniprésent dans ceux de Senghor, mais il serait périlleux de confondre les deux poètes); et toujours à l'occasion

d'évocations de l'Afrique : ainsi les trois vers de clôture de la strophe consacrée à l'"ascendance prodigieuse":

**"tam-tams de mains vides
tam-tams inanes de plaies sonores
tam-tams burlesques de trahison tabide"** ⁶

ou le poème **Ex-voto pour un naufrage**, où l'origine des tambours est spécifiée:

**"tam-tams de Kalaari
tam-tams de Bonne Espérance qui coiffez le cap de vos menaces
O tam-tam du Zululand
Tam-tam de Chaka"** ⁷

L'idée de percussion semble dériver plutôt des structures poétiques récurrentes : leitmotivs, répétitions anaphoriques, allitérations et ruptures brutales (syncope) de ton et de thème.

Or ces figures se trouvent dans certaines strophes des **CHANTS DE MALDOROR**, dans certains poèmes d'Apollinaire et dans de nombreux poèmes surréalistes construits plus ou moins consciemment sur une structure semblable. La parenté est tellement flagrante que l'appartenance manifeste de Césaire au surréalisme dicte à Sartre une partie de ses réserves à l'égard de la Négritude. Le surréalisme y apparaît plus encore dans le foisonnement des images, et surtout dans leur formation – où la volonté de mettre en rapport aussi directement, voire brutalement, que possible des éléments hétérogènes amène Césaire à faire l'économie des enchaînements syntactiques.

L'idée de percussion résulterait ainsi du heurt des mots et des images, renforcé par la violence du ton. Plus que de roulements ou de martèlements, c'est de coups qu'il s'agit. Et de cris. La gamme des sentiments exprimés par les cris est vaste : rage, indignation, désespoir, haine, mais aussi fierté, défi, allégresse. Blessé ou ponctuellement triomphant, le cri seul peut provoquer le réveil de conscience visé par Césaire.

La gamme des formes d'expression du cri correspond à celle des sentiments qu'il traduit. Nous le trouvons dans le **CAHIER...** sous la forme d'onomatopées – le "**voum rooh oh**" de crécelle qui scande les pouvoirs du sorcier:

⁶ CÉSAIRE A., *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Éd. Présence Africaine, 1983., p. 44.

⁷ CÉSAIRE A., "Ex-voto pour un naufrage" in *Cadastre*, Paris, Éd. du Seuil, 1960.

**“voum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer les morts
voum rooh oh
à contraindre la pluie à contrarier les raz-de-marée”** ⁸
d’exclamations et d’acclamations:
**“Eia pour le Kailcédrat royal
Eia pour ceux qui n’ont jamais rien inventé”** ⁹
et plus loin:
“Je dis hurrah!” ¹⁰
d’imprécations et d’insultes:
“gueule de flic, gueule de vache, va-t-en” ¹¹
de slogan imprimé en majuscules:
“ASSEZ DE CE SCANDALE” ¹²
de commandements et de défis:
“Accommodez-vous de moi. Je ne m’accommode pas de vous!” ¹³
etc.

Les verbes locutoires sont rares. Le verbe “crier” n’apparaît guère et le verbe “dire” domine. Il entre toutefois dans une gradation programmée – **“Nous dirions. Chanterions. Hurlerions”** ¹⁴ – où sont successivement énoncés la prise de parole, la forme poétique et le ton de l’ensemble du poème. Le projet poétique et politique est verbalisé par Césaire dans **LES ARMES MIRACULEUSES**: il s’agit de **“pousser d’une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées”** ¹⁵

Ce cri a été hérité, informe, de l’histoire de ses ancêtres: **“j’entends de la cale monter les malédictions enchaînées”** ¹⁶...; par ailleurs, Rimbaud et Ducasse lui ont légué la forme poétique neuve qui pouvait l’exprimer. La caractéristique du **CAHIER...**, sa puissance, tient en grande partie à cette tension entre la forme écrite et la nature indiscutablement orale de l’énonciation. C’est l’oralité *criante* du texte qui commande la torsion de la langue.

⁸ CÉSAIRE A., *Cahier d’un retour au pays natal*, op. cit., p. 30

⁹ Id., p. 47

¹⁰ Id., p. 59

¹¹ Id., p. 7

¹² Id., p. 32

¹³ Id., p. 33

¹⁴ Id., p. 27

¹⁵ Cité par KESTELOOT L., *Pour comprendre le Cahier d’un retour au pays natal*, Paris, Éd. Présence africaine, 1981.

¹⁶ CÉSAIRE A., *Cahier d’un retour au pays natal*, op. cit., p. 39.

Certaines formes de l'oralité sont identifiables: tournures nominales, verbes à l'impératif, interruptions de la phrase, reprises obsédantes – déjà mentionnées – du leitmotiv, énumérations, etc. Mais, s'agissant d'un cri multiple, pluriel, c'est peut-être la multiplicité des voix, décelable dans la mouvance des locuteurs et interlocuteurs incarnés dans les pronoms "je" et "vous" qui, brouillant toute lecture "cursive" – c'est-à-dire enfermée dans une norme de la langue "maîtrisée" – du texte, fait l'originalité de ce cri.

Ce n'est plus l'expression du cri que nous trouvons chez Glissant, mais son analyse, son interrogation, son interprétation. Le cri est la donnée de base, la seule forme poétique envisagée. **L'INTENTION POÉTIQUE** s'ouvre sur une question où cri et langage entrent en paradigme : **"Qu'est-ce que le langage ? Ce cri que j'ai élu ?"** ¹⁷ Et plus qu'à la restitution du cri, c'est à l'explication de son sens que le poète s'attache : à la question initiale, Glissant aussitôt répond : **"Non pas seulement le cri, mais l'absence qui au cri palpite"** ¹⁸.

Au contraire de Césaire, Glissant pose le vocable "cri" – sous toute forme, nominale, verbale ou à travers des synonymes néologisés tel **"Qui époumone cet instant"** ¹⁹ – comme motif central, ouvrant ou fermant une majorité de strophes et poèmes dans son œuvre:

"Un cri, un nœud, un lourd aplomb de têtes chues" ²⁰

"Il crie."; **"Un veneur crie dans son étonnement, il part"**; **"Dénoue ton âme, terre, amarrée à ton cri"**; **"Royaume au cri de marbre, de brasiers"**; **"Je n'ai de cri qu'en cette trace où fut le sel."**; **"Nommez-les. Criez-les. Le temps est là. L'été"** ²¹

"Une femme à vos pieds criant misère, conquérants"; **"Le long cri des enfants précipité dans cette mer ?"**; **"La mer crie mais la mer bientôt s'éteint. Et le soldat"**; **"je tiens veilleur sans cri en la tour assiégé"**; **"Sous le silence écoute, ville, un flot un cri"**; **"Tu cries ta solitude en ce glacier de toi. Et l'homme"**; **"Comme à femelle évanouie on crie du Sel, Scipion"**; **"La mer sous l'éperon travaille. Un cri debout. La femme"** ²²

¹⁷ GLISSANT É., *L'intention poétique*, Paris, Éd. Du Seuil, 1956.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ GLISSANT É., "Théâtre", in *La terre inquiète*, recueilli dans Les Indes, Paris, Éd. Du Seuil, 1979.

²⁰ GLISSANT É., "Abrupt" in *Le sang rivé*, recueilli dans *Le sel noir*, Coll. "Poésie", Paris, Gallimard, 1983, p.63.

²¹ GLISSANT É., "Le premier jour", in *Le sel noir*, op. cit.

²² GLISSANT É., "Carthage", in *Le sel noir*, op. cit.

“Où crie le noir silence qui m’êtreint”; “L’humus : la part de moi qui s’acharne, s’inquiète et crie”; “Je crie. Beauté sur vous !”; “Je crie ce mot, désert où vous errez, la jungle”²³

“Et j’ai vu tressaillir la houle énorme de ton cri”; “En toi la reine lève, dans ton cri je pars / Et comme algue j’amarre à ta racine ma criée”; “En moi, qui signalait, criait misère aux jours sans los”²⁴

“Encore à nos lèvres ce cri d’avoine, de mort”; “Voyons passer la ville et tant d’étraves d’incendies. Crions”; “Où passe la maison, oiseaux – le balbutiant vous crie”; “Ô beauté qui hurle à gravir la houle”; “Impur ce cri. Argile où il a mis son souffle. Il dit : Beauté”²⁵

“Et il crie: Je te crie. Ô cernée, ô connue”; “Criez-les”; “Criez le vent”²⁶

“Un cri noir, désuni de la noire procession. Ô ce pays”; “J’ai fait demeure d’un tel cri”²⁷

Toutes ces dernières citations sont tirées du long poème *LE SEL NOIR*, de 1960, mais le motif du cri reste tout aussi central dans le recueil *BOISES*, de 1979, presque vingt ans plus tard: “Vivait son cri à tout arbre” (Gorée); “Dans nos têtes ferrées le roi recommencé rit nos démenes, crie notre nuit, meurt nos dénis” (Behanzin); “Que de cri fusé en astre et braise qui trop s’écrit” (Prose); “Tu cries, tu erres...” (Dlan); “Cri vaporant son mot / voyelle à voyelle / concrétées” (Poétique); “Mais voyez — cœur du roc – le nœud de braise qui nous gorge et de ce cri fait un boucan” (Uns)²⁸, etc.

Il s’agit simultanément d’un cri originel – qui s’apparenterait au vagissement –, d’un cri multiple remonté de l’Histoire – clameur confuse où se mêlent les vociférations de soldats et les gémissements de victimes –, d’un cri terminal où s’étrangle la parole refusée. Glissant oppose le cri aussi bien au silence, de la mer par exemple, qu’à la parole, qui, comme tout droit, reste à conquérir et a longtemps constitué l’apanage du “plus fort”.

Le cri est la seule articulation laissée à Glissant. Il traduit, plutôt que des sentiments, la conscience d’une frustration – l’absence –, de liberté, de

²³ GLISSANT É., “Gabelles”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁴ GLISSANT É., “Afrique”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁵ GLISSANT É., “Plaies”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁶ GLISSANT É., “Le grand midi”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁷ GLISSANT É., “Acclamation”, in *Le sel noir, op. cit.*

²⁸ GLISSANT É., *Boises*, recueilli dans *Le sel noir, op. cit.*

parole, voire de culture. Le cri est le mode d'un présent antillais, entre le mutisme passé et le chant futur. La poésie de Glissant, qu'accompagne une profonde réflexion théorique, cherche les voies de modulation du cri, la transformation – qui est, bien sûr, projet, encore inaccompli – du cri en chant.

Les longs poèmes de Glissant, tout comme ses romans, actualisent une mémoire en renversant la perspective des valeurs: la colonisation est fruit des esclaves autant que des conquérants (cf. **LES INDES**); la plainte des africains fait écho à celle des serfs et autres torturés européens (cf. **LE SEL NOIR**); la liberté des marrons est "payée", et parfois clandestinement nourrie, par la soumission de leurs frères (cf. **LA LÉZARDE** et les romans suivants); il n'est d'avenir que métissé...

La langue de Glissant va au plus court, faisant l'économie des périphrases explicatives, des subordonnées restrictives et des répétitions clittiques. Les néologismes constituent des raccourcis, transitivant les verbes intransitifs ou réfléchis, ramenant les mots abstraits à une dimension concrète et soumettant la phrase ou le vers à un rythme commandé, même dans les articles et essais "prosaïques", par la multiplication des assonances et allitérations. La langue de Glissant est ainsi porteuse d'une nécessité d'être prononcée et écoutée. S'y rencontrent et l'articulation spécifique de l'oralité et la désarticulation syntaxique héritée de Rimbaud.

Car Rimbaud dans **UNE SAISON EN ENFER** a poussé le premier "cri nègre": **"Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre (...) J'entre au vrai royaume des enfants de Cham (...) – Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse!"**²⁹. La rupture dans la poésie française a été consommée par Rimbaud. C'est à lui que se référeront aussi bien les surréalistes que Claudel, Saint-John-Perse qu'Antonin Artaud, Césaire que Glissant. Et cette filiation permet de comprendre l'actualité de la poésie antillaise – "oxygène naissant"³⁰, a dit Breton – pour nous, lecteurs métropolitains.

²⁹ RIMBAUD A., "Mauvais sang" in *Une saison en enfer*, recueilli dans *Œuvres complètes*, Coll. "Bibliothèque de La Pléiade", Paris, Gallimard, 1972. p.97-98.

³⁰ BRETON A., "Un grand poète noir", in CÉSAIRE A., *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 87, recueilli également dans BRETON A., *Martinique, charmeuse de serpents*, Coll. "10/18", Paris, U.G.E., 1978.

III – LA TOUR DE MARIANNE

Sans doute à cause du morcellement initial du territoire, des négociations d’alliances et des guerres que pendant des siècles cette division a entraînées, il est notoire que le développement puis la fixation de la langue française a, au cours de l’Histoire, accompagné le processus d’unification du pays. La conscience que la langue recouvrait le concept de nation a amené tant les gouvernements royaux que républicains à intervenir non seulement sur la diffusion de la langue mais aussi sur sa réglementation – relayés au XIXe siècle par les protes, agents d’un nouveau pouvoir émergent: celui des médias.

Or, au tournant du siècle, au moment où ce rêve babélien d’une langue permettant de cimenter l’unité nationale semble être parvenu à s’édifier, grâce en particulier à l’école républicaine qui traque impitoyablement les patois et enseigne la langue en tant que norme, cette tour linguistique est déjà en train de s’effondrer. Poètes et écrivains ont provoqué la “dispersion”. L’écart entre langue normée et langue effectivement maniée, tant dans la parole populaire que dans l’écriture des auteurs, ira se creusant jusqu’à ce qu’en 1955 Queneau constate que **“le français est une langue morte”**³¹.

L’écroulement du monument linguistique français a rendu manifeste l’existence d’une autre langue, multiple et souvent individualisée, selon l’origine, la formation, la position, etc., des locuteurs. Une langue métissée, disséminée en registres infinis qui tiennent plus à la situation qu’à une stratification sociale nette, dont l’extension visible suit le cheminement analysé par Jacques Roubaud à propos du monument alexandrin³² qui, au moment où il est évacué du poème, resurgit dans les titres journalistiques, slogans politiques, formules publicitaires, et, méconnaissable, envahit la prose.

Pour rendre compte de ce processus, une analyse du type de celles que Jacques Attali a entreprises au sujet de la musique, de la chirurgie ou de la mesure du temps – selon la méthode élaborée par Walter Benjamin pour comprendre la transformation du statut de l’“œuvre d’art”, et qui repose sur la prise en compte des conditions matérielles pratiques de sa réception – serait nécessaire. Il ne saurait être question de l’amorcer, même sommairement, ici. Mais on devra considérer, d’une part que le phénomène se produit à peu près

³¹ QUENEAU R., “Écrit en 1955” in *Bâtons, chiffres et lettres*, Coll. “Idées”, Paris, Gallimard, 1972

³² ROUBAUD J., *La vieillesse d’Alexandre*, Paris, Éd. Maspéro, 1979.

simultanément dans tous les domaines artistiques – métrique en poésie, harmonie en musique, figuration en peinture, etc. – à l'époque où surgissent de nouvelles technologies permettant la reproduction en masse. D'autre part, que les bouleversements de la langue résultent, plus que d'une nouvelle description de son fonctionnement – naissance de la linguistique –, d'une transformation radicale des conceptions quant à la nature et au fonctionnement de la conscience et de la pensée dont la langue est censément l'instrument d'expression.

La conception "classique" d'une adéquation de la langue et de la pensée postule le fonctionnement rationnel de cette dernière. C'est celui-ci que les théories psychanalytiques achèveront d'invalider. Mais les poètes en avaient eu l'intuition bien plus tôt. Baudelaire a formulé le programme et Rimbaud l'a réalisé. Baudelaire, dans la dédicace du *SPLEEN DE PARIS*, explique qu'il s'agit de forger **"une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience"**. Il donne curieusement comme exemple la "traduction" d'un cri : **"le cri strident du *Vitrier*", tentative d'"exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue"** ³³.

Ainsi la pensée, ne pouvant plus se soumettre au moule de la langue, doit désormais inventer sa propre langue pour parvenir à s'exprimer. Hugo dans *LES MISÉRABLES* tente vaguement d'utiliser "toute la langue", c'est-à-dire tous les possibles de la langue, comme il a voulu dans un recueil expérimenter **TOUTE LA LYRE**. Mais, jusqu'à Flaubert et aux naturalistes, le problème de l'écriture reste posé en termes de "style". L'instrument de l'écrivain est d'ordre rhétorique. A partir de Rimbaud, Jarry, etc., c'est-à-dire des "modernes" tels que les définit Butor ³⁴, les auteurs assument de se forger un code propre; l'instrument est maintenant d'ordre linguistique. Le "temps perdu" de Proust est *aussi* un temps verbal.

Ce phénomène n'est très certainement pas circonscrit à la langue française. On peut le découvrir, en allemand, de Büchner à Kafka; en anglais, il culmine avec Joyce; etc. On peut dire, en simplifiant beaucoup, que les

³³ BAUDELAIRE C., "À Arsène Houssaye", avant-propos de *Le spleen de Paris*, recueilli dans *Œuvres complètes*, Coll. "Bibliothèque de La Pléiade", Paris, Gallimard, 1954. p. 281-282

³⁴ BUTOR M., *Essais sur les modernes*, Coll. "Idées", Paris, Gallimard, 1965.

écrivains importants se sont, depuis Rimbaud et Mallarmé, créé chacun une langue propre – ce que Glissant appelle un “langage” –; que la différence entre les textes de Proust et de Céline, de Duras et de Queneau, de Beckett et de Pinget n’est plus à appréhender en termes de “style”: la syntaxe a été forcée, des fonctionnements linguistiques particuliers ont été forgés³⁵.

G. Deleuze a décrit, à propos de Kafka – auquel il rattache Beckett – cette élaboration d’une “littérature mineure”, dont il identifie les trois caractères permettant de définir sa spécificité: **“Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l’individuel sur l’immédiat-politique, l’agencement collectif d’énonciation”**³⁶. Il reste à entreprendre l’analyse concrète, en termes de langue et d’énonciation, de ces processus: par exemple, si le foisonnement lexical de Césaire s’oppose à la sévérité de Glissant, on trouve chez les deux poètes un même souci de restituer toute sa valeur à l’étymon des mots sans souci du registre – les mots rares y côtoient les plus quotidiens –; par ailleurs, nous avons vu qu’effectivement aussi bien le *je* que le *tu*, ainsi que les diverses dénominations qu’ils recouvrent, fixes chez Glissant, mouvantes chez Césaire, renvoient à des entités collectives.

Dans le cadre de ce déplacement radical du travail de l’écriture, sont apparus des énoncés rendant compte de l’emploi spécifique de l’outil linguistique par des groupes socialement marginalisés de la population. Or les écrivains ayant pris en charge l’expression particulière de ghettos sociolinguistiques se sont presque tous référés à une expérience poétique – donc linguistique – fondatrice, celle de Rimbaud. C’est, phantasmatiquement, le “cri nègre” initial de Rimbaud que revendiquent aussi bien Genet que Guyotat ou Koltès. Il suffit d’écouter ce dernier parler de son outil (la langue):

“Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers. Du coup, ça modifie complètement la mentalité et les raisonnements.”; “La langue française, comme la culture française en général, ne m’intéresse que lorsqu’elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, à la manière d’une

³⁵ J’ai eu l’occasion de décrire, par exemple, un fonctionnement inédit de la relative dans la poésie de Benjamin Péret. Cf. ABRAMOVICI S., *Plus réellement poète*, “Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literatura”, II série, Vol. V, Porto, 1988.

³⁶ DELEUZE G., GUATTARI F., *Kafka, pour une littérature mineure*. Coll. “Critique”, Paris, Éd. de Minuit, 1975. p. 29.

statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là.”³⁷

L'absence, encore une fois. L'absence ici est l'absence d'intégralité conventionnelle de l'héritage culturel et linguistique; c'est aussi l'absence du vernis de légitimité du maniement; c'est la désarticulation mentale nécessaire pour une prise de possession; c'est l'altération. Ce n'est pas le cri – l'exclusion n'est pas ici aussi *criante* – mais c'est la conscience de marges et de ghettos au cœur de la métropole, dont ces écrivains s'attachent à faire entendre la parole. C'est une langue déjà métissée.

Absence, mutisme, exclusion ne constituent pas des conditions spécifiquement périphériques. La conscience de la dépossession ouvre une marge en chacun de nous. Le métropolitain est aveugle à sa propre atrophie, exclu de soi sans s'en rendre compte. Rimbaud l'avait crié: **“Marchand, tu es nègre; magistrat, tu es nègre; général, tu es nègre; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre”**³⁸. D'où la valeur exemplaire du cri poétique de Césaire et sa revendication; d'où l'importance du projet de métissage culturel de Glissant, qui nous concerne tous.

La distance et l'isolement qu'implique la situation insulaire des Antilles pourraient s'avérer favorables à une prise de conscience plus aiguë et de la violence institutionnelle énorme que représente le silence de larges secteurs de la communauté, et de l'urgence d'avancer des solutions. A l'une répond la violence du cri de Césaire qui s'efforce de secouer la torpeur des consciences engourdies, tant métropolitaines qu'antillaises; à l'autre, le renversement de perspectives proposé par la réflexion et le projet de Glissant. La lecture de leurs poèmes et discours déborde la curiosité littéraire par sa malheureuse – car les décades passent sans que la situation progresse sensiblement – actualité.

Cette lecture nous confronte d'emblée à la nécessité de reconsidérer – voire de réapprendre – notre langue ; de découvrir derrière la variété, échappant à toute norme, des structures linguistiques la multiplicité des structures de pensée et des cultures. Car la lecture des poètes antillais est déjà métissage mental et culturel.

Serge Abramovici

³⁷ Interview recueillie dans Bernard-Marie Koltès, ...

³⁸ RIMBAUD A., *op. cit.*, p. 97.