

1996

Le Temps Dans Les Oeuvres De Jorge Luis Borges, Edouard Glissant Et Saint-John Perse.

Valerie Irene Loichot
Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses

Recommended Citation

Loichot, Valerie Irene, "Le Temps Dans Les Oeuvres De Jorge Luis Borges, Edouard Glissant Et Saint-John Perse." (1996). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 6201.
https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/6201

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

LE TEMPS
DANS LES OEUVRES DE JORGE LUIS BORGES,
EDOUARD GLISSANT ET SAINT-JOHN PERSE

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of French and Italian

by
Valérie Loichot
Licence de Lettres Modernes,
Université de Franche-Comté, 1989
Maîtrise de Lettres Modernes,
Université de Franche-Comté, 1990
May 1996

UMI Number: 9637789

UMI Microform 9637789
Copyright 1996, by UMI Company. All rights reserved.

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

REMERCIEMENTS

Sans l'aide et le réconfort de toutes les personnes suivantes, l'écriture de ma thèse n'aurait pas pu aboutir.

Tout d'abord, je tiens à remercier de tout coeur Dr. David Wills, directeur de mes recherches, qui, par sa patience, sa confiance et ses encouragements, m'a rendu la route plus facile. La précision de sa lecture assidue, l'intelligence, l'érudition et la pertinence de ses commentaires m'ont permis d'enrichir ma thèse et de pousser la réflexion toujours plus loin.

Merci également à Dr. Sylvie Durmelat qui a bien voulu lire mon travail avec patience et sérieux. La précision de ses commentaires et l'étendue de ses connaissances ont offert des pistes de réflexion d'une grande richesse. Pour leurs contributions variées, je tiens à remercier les autres membres de mon comité. Grâce à son érudition, Dr. Nathaniel Wing a toujours su me donner des références précieuses. Merci à Dr. Leslie Bary pour le savoir qu'elle transmet si naturellement. Merci à Dr. Donald Ragsdale pour son aimable contribution. Enfin, je remercie Assia Djebbar d'avoir accepté si gentiment de bien vouloir lire ma thèse et d'offrir sa présence et ses précieux commentaires lors de ma soutenance.

Je tiens également à remercier le "Department of French and Italian" de "Louisiana State University" dont la qualité nous fait honneur. Merci à tous les professeurs et en

particulier Dr. Lucie Brind'Amour, Dr. Béatrice Dupuy, Dr. Alexandre Leupin et Dr. Gregory Stone. Merci à l'ensemble des Graduate students, anciens ou contemporains, et en particulier, Evelyne Bornier, Carla Criner, Christelle Devillers, Ruth Gaertner, Muriel Julien, Muriel Placet, Thomas Miller, Aline Porterie et Emmanuelle Pourroy.

A Irène Poutier, à qui je ne saurais exprimer toute ma gratitude et toute mon amitié.

Cette thèse est aussi pour Edouard Glissant pour qui j'éprouve respect, admiration et amitié. Merci aussi à Sylvie et au petit Mathieu pour leurs sourires et leurs rires.

Merci aux amis d'Amérique qui m'ont fait aimer ce pays: Debbi, Mr. Bob, Ursulla, Tony, Tracy et Carolette. Merci à mes amis de France et d'ailleurs qui ne m'ont pas oubliée: Nathalie, Véronique, Marie-Anne, Dominique, Sybille et M. le professeur Amr Ibrahim pour la confiance qu'il m'a accordée.

Merci à toute la famille d'Albert : Angèle, Dee Dee, Katique, Sondra, Barbara, Mr. Al, Carolyn, mawmaw Rachel et Gabriel pour les moments chaleureux et inoubliables qu'ils m'ont fait partager.

Merci à Albert, qui dès le premier jour, m'a fait don de son amitié. Je ne serais pas qui je suis sans sa présence, sa force et sa foi.

Enfin une reconnaissance inexprimable à ma famille, qui a fait tant de sacrifices et a compris mes choix. Merci à

mon frère David pour sa gentillesse et pour l'exemple qu'il donne. Je serai toujours fière de lui. Merci à ma mère, pour son courage et sa tendresse. Merci enfin à mon père qui m'a transmis son amour de la littérature et sans qui je n'aurais pas pu écrire ceci. A la mémoire de grand-maman Cécile qui était l'humilité, la gentillesse et la force réunies.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES ABREVIATIONS	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCTION	1
A. Pourquoi et comment le temps?	3
B. Cheminements du temps dans la critique littéraire	5
1. Le temps comme expérience métaphysique..	5
2. Le temps comme réalisation textuelle ...	9
3. La relation	10
C. Temps et philosophies	15
1. Entre idée et matière	15
2. La place du temps	17
3. Le sens du temps	18
4. Philosophies non-occidentales	22
D. La relation littéraire	25
E. Méthodes et plan	31
I. TEMPS ET SITUATIONS : AMERIQUES AMBIGUËS	34
A. POINTS DE DEPART	35
1. Pourquoi le temps en situation?	35
2. Pourquoi la situation des "Amériques"?..	40
3. Pourquoi Saint-John Perse, Borges et Glissant?	44
B. SAINT-JOHN PERSE OU L'HISTOIRE MAGNIFIÉE	49
1. Isolement et fuite	49
2. L'inévitable relation ou l'antillanité du texte	54
a. La forme du jour	57
b. La journée éclatée	61
c. L'antillanité masquée	68
3. Une reconstruction amorcée	73
C. GLISSANT OU LA RECONSTRUCTION DE LA MEMOIRE BRISEE	75
1. Le clos-ouvert de l'habitation	76
2. La géographie : contraste et fragmentation	80
3. Sédiments d'histoires	82
a. Populations indigènes	82
b. Visée historique des colons	84
c. Afrique duelle et étouffée	85
4. Le parcours de reconstruction	87
D. BORGES OU LA SYNTHÈSE DU DIVERS	92
1. Du cosmopolitisme à l'ancrage	93
2. La synthèse des bifurcations	96
3. La clôture de la répétition	98

4. Universalisation du particulier, particularisation de l'universel	101
II. TEMPS ET ESPACE : DU PAYSAGE AU LIEU IDEEL	106
A. LE CONTEXTE AMERICAIN	107
B. GLISSANT ET SAINT-JOHN PERSE. LE PAYSAGE : MONUMENT BRISE DU TEMPS	117
1. Des pays en contrastes et foisonnement..	123
2. Mer, rivière : l'eau est histoire	126
3. Air : vents révélateurs	137
4. Le feu et l'ombre : victoire de l'opacité	140
5. Terre, arbres, racines : écriture du temps-rhizome	148
6. Transferts, proliférations, éclatements de la forme	160
C. BORGES OU L'ISOLEMENT DANS L'ESPACE DE L'IDEE	166
1. Ma plaine est le monde, l'idée est mon refuge	166
2. Du désancrage à l'universel	169
3. Pays arpenté, contenu dans l'idée	174
a. L'infini-fini de l'archétype ou de la représentation cyclique	176
b. Constructions mentales : de la bibliothèque à l'Aleph	181
c. Labyrinthe, labyrinthe de labyrinthes	186
4. Idée et matière	189
III. TEMPS ET STRUCTURES FAMILIALES : DE L'APOGEE À L'ECLATEMENT DE LA GENEALOGIE	193
A. INTRODUCTION	194
1. Association du père et du temps : Chronos et Kronos	194
2. La femme et le temps	195
B. SAINT-JOHN PERSE : IDEALISATION ET DISSOLUTION	204
1. Père : statue désarticulée	204
2. Femmes : objets fragmentés	211
3. L'échec de la généalogie	214
C. BORGES : OMNIPRESENCE D'UNE STRUCTURE ABSENTE	218
1. L'écriture du père	220
2. L'insaisissable mouvement de la femme ..	237
3. Des structures en mouvement	249
D. GLISSANT : SUBVERSION DE LA FILIATION	251
1. La famille-rhizome	252
2. Pères pluriels, illégitimes et incertains	261
3. La danse des noms	270
4. Et l'auteur?	279
5. Femmes et marges	291

a. La projection linéaire de la femme.	294
b. Vers un enliement des marges	300
CONCLUSION	316
BIBLIOGRAPHIE	326
VITA	338

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES

- **Borges** :

OC : *Oeuvres complètes*, Gallimard, "La Pléiade", 1993

LS : *Le Livre de sable*, Gallimard, 1990

LI : *Le Livre des êtres imaginaires*, Gallimard, 1987

- **Glissant** :

CC : *La Case du commandeur*, Seuil, 1981

DA : *Le Discours antillais*, Seuil, 1981

IP : *L'Intention poétique*, Seuil, 1969

L : *La Lézarde*, Seuil, 1958

M : *Mahagony*, Seuil, 1987

Pays : *Pays rêvé, pays réel*, Seuil, 1985

PR : *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990

QS : *Le Quatrième Siècle*, Gallimard, 1964

TM : *Tout-monde*, Gallimard, 1993

- **Perse** :

OC : *Oeuvres complètes*, Gallimard, "La Pléiade", 1972

Abstract

This dissertation compares conceptions of time as they appear in the works of Jorge Luis Borges, Edouard Glissant and Saint-John Perse. It attempts to stage a series of encounters among these writers, encounters or "relatings" in the sense of *correlation* and *narration*. The first relation is that expressed by Paul Ricoeur, who states that time becomes human only when it is articulated in narration and narration becomes human only when it describes the features of temporal experience. The second relation, or set of relations, occurs in the plural, interrupted, yet interconnected *topos* of the Americas.

Through an analysis of the texts of three authors of this geographical area I explore how notions of time imported by the European conquerors, combined with the disconnected memories of African slaves, relate to the different situations of each, producing new conceptions of myth, history, space and family structures. I first examine how time is motivated by the historical, mythical and political context in which it takes place, whereby the gaps in the slaves' memories explain the absence of a certain and single origin. I then examine how time can be read in terms of spatial representation; how, for instance, the fragmented geography of the Caribbean inscribes an interrupted time, or how the imagined structures in Borges's fictions, such as the labyrinth, illustrate infinite time within an enclosed frame.

In the last chapter, I first show the correlation between genealogy and time, comparing the displacement of paternal roles to the dismantlement of linear chronology. In the case of Perse, the father is first idealized then fragmented, as is the past. In the case of Borges, the structure of the father, which frames a multitude of other father figures, is representative of a time that proliferates yet remains controlled. In the case of Glissant, the absence of fathers as such corresponds to the absence of a structuring chronological principle. In this context, I draw a comparison between the role of women who are no longer excluded from the historical temporal frame, but who instead become its propagators.

INTRODUCTION

Aborder le temps dans l'oeuvre littéraire est un projet dangereux : on risque de se perdre, au mieux, dans ses labyrinthes, au pire, dans son chaos. Pour rendre compte de la complexité et de l'infinitude des voies où le temps peut nous entraîner, il suffit de citer quelques binarités ou tripartitions de ses définitions ou de ses niveaux d'interprétation, qui chacune nous entraîne vers une autre voie, qui peut alors nous ramener au point de départ pouvant à son tour nous faire revirer de sens. A l'entrée de ce labyrinthe, comme le démontrera notre propre démarche, le critique doit choisir entre le temps de l'expérience ou le temps du récit. Supposons maintenant que nous prenions alternativement chacune de ces voies et que nous décrivions ce que nous y rencontrons. Si nous choisissons l'alternative de l'étude du temps du récit ou temps narratif, nous excluons le temps de l'expérience, du vécu de l'auteur comme voie prioritaire (l'une des règles de ce jeu est que nul choix n'est absolu, et que l'élimination d'une voie comme axe majeur n'exclut pas sa réapparition en tant que sentier secondaire). Nous parcourrons ainsi le temps exprimé à travers les structures du récit. A partir de là nous devrons savoir si nous envisageons ainsi le temps de la lecture ou celui de l'écriture. Si nous optons pour le temps de l'écriture, nous déciderons de nous engager soit vers l'étude de la durée et nous découvrirons l'alternative des aspects

statique et dynamique du temps; soit vers celle de la fréquence et nous déciderons de l'unicité des événements ou de leur itération; ou enfin vers celle de l'ordre des événements afin d'examiner le sens du flux temporel.¹ A l'issue de ce parcours, nous pouvons repartir, par un chemin de traverse qui nous y conduit (nous tenterons de démontrer que toute coupure entre texte et expérience est artificielle) au temps de l'expérience que nous avons rejeté lors de notre choix initial. A ce stade nous devons choisir entre deux dimensions : le temps cosmique ou le temps humain. Si nous choisissons le second nous rencontrons au moins deux choix, selon notre perspective, par exemple temps historique ou individuel, le temps individuel pouvant à son tour bifurquer en temps naturel et culturel, le culturel pouvant nous mener vers le temps du mythe ou nous ramener vers le temps de l'histoire délaissé plus haut. Quiconque s'engage sur le premier chemin, celui de l'histoire, peut y trouver sa propre distinction : Nietzsche, par exemple, y vit l'"Histoire monumentale" et l'"Histoire antiquaire"² alors qu'Hegel y perçut une Histoire unique excluant les peuples sans histoire. Ce choix peut aussi nous amener vers les chemins emmêlés du mythe et de l'histoire (une autre règle du jeu est

¹ L'approche décrite ci-dessus est la caricature rapide du parcours de Gérard Genette dans *Figures III* (Paris : Seuil, 1972).

² Pour une définition de ces concepts, voir la partie III, D, 1 : "La famille-rhizome".

que deux chemins distincts peuvent fusionner) comme nous le verrons dans l'étude de nos textes. A ce niveau nous tomberons encore sur plusieurs choix : est-ce que le temps de l'histoire est central ou périphérique, linéaire, circulaire, en spirale ou fracassé, statique ou dynamique? Ces diverses composantes peuvent également jalonner d'autres voies, elles pourraient servir par exemple à l'analyse du temps du récit : est-ce que les segments de narration sont circulaires, linéaires, en spirales ou fracassés? Ainsi, chaque aboutissement peut servir de passage souterrain vers d'autres chemins d'abord écartés. Ajoutons aussi que le temps n'est pas toujours accessible directement mais seulement à travers des formes ou des couleurs exprimées dans l'espace, structures généalogiques, etc.

Notre labyrinthe de temps n'a donc pas la forme d'un arbre puisque chacune des branches-filles peut servir de racine et nous ramener à une autre origine. Son parcours n'est pas forcément vertical ni linéaire, ni unique. Voici donc énoncée la complexité de notre sujet. Dans cette introduction nous tenterons de décrire les diverses approches critiques et philosophiques du temps, ainsi que notre propre parcours temporel des oeuvres de Jorge Luis Borges, Saint-John Perse et Edouard Glissant.

A. Pourquoi et comment le temps?

I think that the central riddle, the central problem of metaphysics - let us call it thinking - is time, not space. Space is one of the many things to be found

inside of time-as you find for example, color or shapes or sizes or feelings.³

Nous n'étudierons pas, à proprement parler, le temps - nous n'avons pas la prétention de le saisir directement - mais ce qui est dans le temps : ses structures et ses couleurs, ainsi que le décrit Borges dans la citation donnée en exergue. Comme nous l'avons suggéré dans notre remarque préliminaire, nous ne croyons pas à une approche unifiante du temps mais à l'entrecroisement des diverses voies qu'il comprend. Ainsi, nous étudierons la ou les relation(s)⁴ décrites plus haut. Le temps comme relation, l'entrecroisement des conceptions concurrentes du temps, des systèmes du temps qui semblent fonctionner individuellement dans leur logique interne mais qui deviennent réfutables au

³ Christ, Ronald. "Borges at NYU", entretien avec Borges, in *Prose for Borges*, eds. C.Newman and M.Kinzie. Evanston, Ill : Northwestern University Press, 1972, pp.400-401 : "Je pense que l'énigme centrale, le problème central de la métaphysique - disons de la pensée - est le temps, non pas l'espace. L'espace est l'une des choses innombrables qui meublent le temps - au même titre que la couleur, les formes, les mesures ou les sentiments."

⁴ La "relation", terme chargé de sens, requiert une définition. Nous avons bien sûr à l'esprit le traitement du mot par Glissant. Pour en avoir une définition, se reporter aux pages 183-194 de *Poétique de la Relation* (Paris : Gallimard, 1990); pour une présentation et une discussion de ce terme, voir la partie "L'inévitable relation ou l'antillanité du texte" (I.B.2.). Nous tenons cependant à préciser notre propre acception. Dans ce contexte, "la relation" signifie avant tout la "liaison" entre les diverses acceptions du temps. En étudiant leur relation, leur rencontre, nous tenterons de prouver le caractère artificiel de toute dichotomie. La relation désignera aussi la transcription de l'expérience temporelle dans le récit.

contact de leur projection inversée, feront donc l'objet de notre discours. Nous nous intéresserons au lieu de frottement entre :

- les conceptions divergentes du temps;
- les relations entre le temps, le récit et l'expérience temporelle.

Pour cette dernière approche, nous partirons du principe énoncé par Paul Ricoeur dans *Temps et récit* :

Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.⁵

Cette phrase introduit le temps comme lien, comme ligature dans le cercle entre expérience et récit. Notre discours prend donc place sur la ligne de partage entre deux hémisphères inverses de temps, mais cette ligne est également lieu de contact, de relation : une troisième voie.

B. Cheminements du temps dans la critique littéraire.

1. Le temps comme expérience métaphysique.

Un courant majeur de la critique littéraire ne conçoit le temps que dans la mesure où il est l'émanation d'une conscience subjective, manifestée dans l'oeuvre à travers des réflexions sur la durée, l'éternité, la mémoire. A cette approche du temps s'oppose celle de la critique formaliste qui interdit toute allusion à l'auteur ainsi qu'à toute

⁵ Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Tome 2 : "La configuration dans le récit de fiction". Paris : Seuil, 1983, p.17.

donnée biographique, le temps n'étant visible que dans la trame du texte, dans l'agencement des narrations.

Représentant de la première école, Georges Poulet, dans *Etudes sur le temps humain*⁶, dresse le panorama des conceptions du temps développées dans les oeuvres de Montaigne à Proust, en passant par Racine, Rousseau, Flaubert, Valéry et bien d'autres. Il décrit par exemple dans le chapitre consacré à Rousseau (pp.158-193), le drame du temps vécu par l'auteur, sa perception du futur et du passé associés à des sentiments de malheur ou de jouissance; dans le chapitre sur Proust (pp.364-404), il explicite les thèses bergsoniennes de la coïncidence entre la durée interne de la conscience et la durée externe transcrites dans *La Recherche du temps perdu* :

Le monde proustien est un monde en lui-même anachronique, sans feu ni lieu, errant dans la durée comme dans l'étendue et auquel l'esprit devra précisément assigner une place certaine dans la durée et l'étendue en s'immobilisant en face de lui. (pp.367-368)

Cette véritable encyclopédie du temps dans la littérature française pourra nous servir de riche source d'information, comme à tout critique s'intéressant à la métaphysique du temps dans la littérature.

Dans l'essai de Hans Meyerhoff, *Time and Literature*⁷, sont décrites les manifestations philosophiques du temps dans

⁶ Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain*. Tomes 1 à 4. Paris : Plon, 1952-1964.

⁷ Meyerhoff, Hans. *Time and Literature*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1955.

le texte littéraire. L'auteur présente en effet le temps comme expérience objective et subjective tout à la fois en reprenant la théorie de Kant qui, dans la *Critique de la raison pure*, démontre que nous ne percevons les phénomènes comme temporels que par une prédisposition de l'esprit à les voir comme tels (grâce aux conceptions empiriques de coexistence et de succession). De cette manière, le temps s'objectivise, vu à travers ces outils de l'esprit, tout en restant subjectif car cette vision objective est inséparable du sujet. Meyerhoff s'interroge sur ces contradictions apparentes entre le temps de l'expérience et le temps naturel⁸ à travers le texte littéraire.

A.A. Mendilow, dans *Time and the Novel*⁹, s'intéresse à la dynamique des dimensions temporelles de l'histoire, des personnages, de l'écrivain et du lecteur, en insistant lui aussi sur le caractère unique de la conception du temps de chaque sujet pensant : "Every man carries his own time-system about with him. Again and again writers and thinkers remind us that"¹⁰. Dans son texte, le temps "subjectif" ou "psychologique" est sans cesse mis en contraste avec le temps

⁸ Pour ce critique, le temps de l'expérience, qui est perçu immédiatement par la conscience, est opposé au temps naturel de la physique, mesuré objectivement par les horloges.

⁹ Mendilow, A.A.. *Time and the Novel*. New York : New York Humanities Press, 1972.

¹⁰ "Tout homme promène avec lui son propre système temporel. Les écrivains et penseurs ne cessent de nous le rappeler." (Mendilow, p.121)

objectif de l'horloge ou temps conceptuel. Ces affrontements douloureux entre temps objectif et temps subjectif entraînent des arrêts du temps, des moments d'éternité où le récit s'installe hors de tout déroulement temporel, ainsi que dans *La Montagne magique* de Thomas Mann : "They [the characters] are suspended in an atmosphere where change has ceased, they are immobilised by an hermetical magic"¹¹. Ces réflexions sur l'immobilisation du temps, sur l'arrêt de la chronologie nous seront utiles pour l'étude des poèmes de Saint-John Perse, par exemple, dans lesquels l'enfance est immobilisée dans un éternel étanche à la durée. L'étude de Mendilow laisse encore apparaître le temps comme thème littéraire, non comme le corps du texte mais comme son attribut, ainsi qu'il le confirme en conclusion : "This is not a study on time. It is a study on literature or more truly of certain aspects of one certain form of literature."¹²

Il nous reste à citer ici un texte fondamental sur la critique du temps comme élément existentiel, celui de Jean-Paul Sartre sur la temporalité chez Faulkner. Dans cet article, Sartre relie la technique narrative pratiquée par Faulkner, celle d'une histoire brisée, privée de centre, à l'expérience métaphysique du temps de ce dernier : le temps

¹¹ "[Les personnages] sont suspendus dans une atmosphère vide de changement, ils sont immobilisés par une magie hermétique." (Cité dans Mendilow, p.135)

¹² "Ceci n'est pas une étude du temps, mais une étude de la littérature ou plutôt de certains aspects de la littérature." (p.235)

chronologique ou temps des horloges est en lutte constante avec la "temporalité" des personnages. L'oeuvre de Faulkner est ainsi incorporée à la philosophie de l'absurde :

L'homme passe sa vie à lutter contre le temps et le temps ronge l'homme comme un acide, l'arrache à lui-même et l'empêche de réaliser l'humain. Tout est absurde.¹³

Le temps est ici considéré comme la résultante d'une situation. Même si le temps de la narration est pris en compte, il ne sert que d'exemple à une démonstration métaphysique. Le temps est encore et seulement manifestation du sujet et non pas forme objective du texte.

2. Le temps comme réalisation textuelle.

A ces débats considérant l'expérience d'un sujet, en l'occurrence celle de l'auteur, à l'aporie des études sur la complexité interne et psychologique du temps, succède le courant de la critique formaliste qui envisage au contraire cette notion comme principe structurant du texte.

Gérard Genette dans *Figures III* expose, à partir de *La Recherche du temps perdu* de Proust, comment le "temps du récit" reproduit le temps de l'expérience dans le jeu complexe et les variations de l'ordre, de la fréquence et de la durée de la narration. La méthode de Genette nous permettra d'interpréter quelques phénomènes tels que les répétitions, les délinéarisations du récit, les complications des voix narratives. Elle ne servira cependant pas de base

¹³ Sartre, Jean-Paul. *Situations I*, "La Temporalité chez Faulkner". Paris : Gallimard, 1957, pp. 78-79.

à notre étude, puisque nous étudierons en priorité le temps du récit en rapport avec le temps de l'expérience humaine, et qu'une étude strictement narratologique limiterait cette approche.

Il est également nécessaire de citer Harald Weinrich qui dans *Le Temps*¹⁴ met en parallèle les temps grammaticaux avec le Temps (dimension de l'univers ou succession d'instants) et démontre que le temps de la langue (*Tempus, tense*) est l'outil nécessaire à la description du Temps hors de la langue (*Time, Zeit*). Sans nous livrer à une étude détaillée de la grammaire personnelle de chaque auteur, nous relèverons cependant quelques emplois significatifs des temps grammaticaux, en particulier dans les textes de Glissant et de Saint-John Perse, où nous avons pu déceler des exemples de déviation de l'emploi des temps grammaticaux pertinents pour la compréhension de la perception du temps présente dans chaque texte.

3. La relation.

Les deux approches que nous venons d'esquisser, celles de Poulet et de Genette, se présentent souvent comme diamétralement opposées. On sait que la critique thématique (et psychologisante) d'un Poulet se distinguait déjà des traditions génétiques et biographiques - études de sources et d'influences - mais qu'elle se vit "corriger" à son tour par

¹⁴ Weinrich, Harald. *Le Temps. Le récit et le commentaire*. Paris : Seuil, 1973.

le courant plus strictement structuraliste représenté par Genette dans *Figures III*. L'auteur fut déclaré mort afin de donner le jour au texte¹⁵; ou bien il fut révélé comme détenteur d'un pouvoir de restriction sur la tendance polysémique du texte¹⁶. Chacune de ces théories s'inscrivent dans un long questionnement des formes de représentation par lesquelles le texte figure le monde - celui de l'histoire, des idées, de l'auteur, etc. - qui continue encore et qui reçoit un second souffle des études des littératures marginalisées qui ne dépendent pas nécessairement de modèles représentationnels, voire des conceptions du monde, des courants majoritaires de la littérature occidentale.

Notre approche, répondant aux littératures qu'elle aborde, et qui sont produites par l'emmêlement de différentes expériences conceptuelles et structurelles, s'inspire de la prolongation de ce questionnement des modèles représentationnels. Sans rejeter ni l'une ni l'autre des approches citées ci-dessus, nous préférons fonder notre étude sur les critères que développe Paul Ricoeur, représentant en quelque sorte l'entrecroisement des études pouletienne et genettienne.

¹⁵ Barthes, Roland. "La mort de l'auteur", in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

¹⁶ Foucault, Michel. "What is an Author?" in *Language, Counter-Memory, Practice*. Dir. de la publ. : Bouchard, Donald. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1977, pp.113-138.

Dans l'introduction à *Temps et récit*, Paul Ricoeur établit une relation de double nécessité entre les deux termes du titre de son ouvrage. Ces deux éléments se servent mutuellement de catalyseurs : le récit, ajouté au temps, l'humanise; le temps à son tour fait apparaître un sens dans le récit. Selon cette perspective, l'expérience temporelle et le récit sont envisagés comme deux manifestations complémentaires, et non pas exclusives, du temps : le temps humain n'est articulé que dans le texte ainsi que le texte n'est que par sa temporalité.

L'oeuvre de Paul Ricoeur prend elle-même naissance dans la relation de deux pôles opposés : la pensée de Saint-Augustin dans le livre XI des *Confessions* et celle d'Aristote dans *La Poétique*¹⁷. En effet, alors que Saint-Augustin aboutit aux apories sur le non-être du temps, sans l'examiner à travers une structure narrative, Aristote organise, réduit le temps à l'organisation intelligible du récit en laissant à la physique le soin de prendre en charge son analyse; alors qu'Augustin parvient à la complexité, à la discordance du temps, en opposition à la concordance de l'*animus*, Aristote aboutit à la prépondérance de la concordance de l'intrigue

¹⁷ Contre toute chronologie, Ricoeur présente la pensée de Saint-Augustin comme antérieure à celle d'Aristote. Nous croyons que la raison de cette inversion est la suivante : dans la réflexion de Ricoeur, comme nous le verrons plus bas, la "mise en intrigue" d'Aristote apparaît comme le remède à la "distension de l'âme" augustinienne. Même si le remède existait avant le mal, son utilisation est postérieure, ce pourquoi Aristote est présenté comme postérieur à Augustin.

sur la discordance, du *muthos* (mise en intrigue du poème tragique) sur la *peripetia* (revirement de l'action dans un sens inverse à celui de l'épisode qui précède, déviation de l'intrigue). Ricoeur tente de résoudre les apories du temps en mettant en contact les deux pensées, en proclamant que le temps d'Augustin, qui ne peut naître que de la distension de l'âme¹⁸ ne devient humain que lorsqu'il est articulé dans le récit, mis en intrigue; le récit, trame vide de temps chez Aristote ne prend sens que par l'intrusion de ce dernier dans ses failles. La représentation du temps est complète quand une relation (contact) s'effectue dans une relation (récit).

C'est dans cette dialectique, close dans son fonctionnement - le temps n'est humain que par le texte, le texte ne prend sens que par le temps - mais illimitée dans ses fonctions - les relations entre temps humain et temps du récit, les "configurations" du temps dans le récit sont multiples et multiformes - que prend naissance notre travail. Nous chercherons ainsi à ne pas nous perdre dans l'un des aspects du temps humain ou du temps narratif et nous nous attacherons à la description de leur dynamique.

Il est également nécessaire de rappeler ici les approches "marginales" du temps par rapport à la critique

¹⁸ Saint-Augustin résout l'argument sceptique (le temps n'a pas d'être puisque le futur n'est pas encore, le passé n'est plus et le présent ne demeure pas) en faisant du passé et du futur des modalités du présent, des manifestations de la mémoire et de l'attente. Il en conclut l'existence de trois temps : "le présent du passé, le présent du futur et le présent du présent." (Ricoeur, p.20)

occidentale, mais centrales dans le cadre de notre travail, et en particulier l'approche de Soyinka (*Myth, Literature in the African world*) où l'auteur décrit la théorie cyclique du temps et sa réversibilité présente dans l'acte de transmission du prénom d'un ancêtre à son descendant.¹⁹ Cette idée de réversibilité du temps dans la répétition du même sera centrale pour la compréhension de l'oeuvre de Borges (en particulier pour la nouvelle "Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*"), et de celle de Glissant, dans laquelle, comme dans celle de Faulkner²⁰, les prénoms se transmettent d'une façon non-généalogique, subvertissant le genre et le sens de la filiation : de père à fille (Liberté) ou de fils à père (Celat).

La liste serait incomplète sans l'oeuvre critique d'Edouard Glissant²¹ où sont exposées des idées fondamentales pour la compréhension du temps dans la culture et la

¹⁹ Voir Soyinka, Wole, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge : Cambridge University Press, 1976, p.10), et en particulier le chapitre intitulé "Morality and aesthetics in the ritual archetype" (pp.1-36). Nous reviendrons sur l'héritage de la circularité du temps et de ses conséquences sur la perception de la généalogie dans notre chapitre III. D. ("Subversion de la filiation").

²⁰ Citons par exemple *Le Bruit et la fureur* (New York : Random House, 1984) où le nom de "Quentin" est attribué à l'oncle et à la nièce, et où le nom identique sème l'ambiguïté sur les deux personnages.

²¹ *L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1969; *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981, et *Poétique de la Relation*.

littérature antillaises ainsi que pour toutes les littératures composites en état de formation.

C. Temps et philosophies.

Sans prétendre aborder l'ensemble des philosophies qui se sont préoccupées du problème, nous mettrons simplement à jour quelques contradictions et quelques apories du temps pertinentes pour notre étude. Nous tenterons, encore une fois, d'étudier les relations de ces philosophies du temps entre elles, et avec les textes de fiction que nous avons choisi d'étudier. Nous ne procéderons pas de manière chronologique mais regrouperons certaines philosophies dans des rapports d'opposition ou de complémentarité.

1. Entre idée et matière.

Dans la philosophie greco-latine, l'une des oppositions fondamentales pour la compréhension du temps, est sans doute celle qui réside entre l'idée et la matière. Les deux écoles opposées, que nous appellerons, pour résumer, présocratique et platonicienne, ont toutes deux éliminé le problème du temps en se réfugiant dans deux réalités absolues : la matière pour les atomistes, Epicure et Lucrèce, et l'idée pour Platon et Plotin. Pour les premiers, le monde est composé de particules élémentaires, en nombre limité bien qu'indéfini, mais aux combinaisons infinies. C'est par ces combinaisons de particules qu'on explique la totalité des phénomènes du monde physique et du monde moral. Par cette hypothèse, on élimine la question du temps qui est lui aussi

composé d'atomes. En identifiant temps et matière, on rend inutile tout recours à une transcendance ou tout questionnement d'une extériorité inexplicable. Face à cette "philosophie de la poussière" comme la surnommèrent ses détracteurs, Platon adopte le chemin inverse en se réfugiant dans la transcendance de l'idée. Le temps ne serait, selon sa théorie, qu'une "image mobile de l'éternité", en d'autres termes une projection terrestre de l'idée pure d'éternité.²² Dans les deux cas, on se réfugie hors du temps : dans la matière ou dans l'idée.

L'une des raisons de notre intérêt pour le temps réside dans la simultanéité de ces deux conceptions dans l'oeuvre de Borges : des objets tels que le labyrinthe, y représentent en effet la réalisation d'une "idée organique", d'une forme apparemment stable et fermée qui contient cependant du mouvement. La perfection de l'idée est rongée par le temps qui passe, comme nous l'indique Borges dans *L'Histoire de l'éternité* :

Je ne sais comment j'ai pu comparer les formes de Platon à "d'immobiles pièces de musée" et comment je n'ai pas saisi, en lisant Schopenhauer [...] que ces formes sont au contraire vivantes, puissantes, organiques. (OC 365)

²² "Mais Dieu invente une image mobile de l'éternité [...] il forme [...] l'image de l'éternité marchant suivant les nombres, et c'est là ce que nous avons nommé le temps." Platon. *Le Timée*, traduit par A M. Cousin. Paris : Ladrangé, 1841 (37 E, p.103).

L'être humain est ainsi simultanément rattaché à la fois à une idée, simple image d'une répétition archétypale, et parcouru par la matière du temps qui passe.

2. La place du temps.

Face à Saint-Augustin qui affirme que le temps n'est qu'à travers la distension de l'âme, se dresse la théorie de Heidegger selon laquelle le temps coïncide avec l'"être-là". En effet, le temps ne peut coïncider avec l'être, puisque l'être est vide. Il conclut en effet, en répondant à la question "Qu'en est-il de l'être?", que l'être se rapproche du néant car "il ne désigne rien d'effectif, de saisissable, de réel."²³ Qu'en est-il alors de l'être du temps? Sans être détaché dans une sorte d'espace inaccessible et supérieur, le temps réside dans l'"être-là", n'est qu'en rapport avec celui qui le pense :

Nous ne saisissons pas le temps en disant "le temps est", mais mieux en disant "il est temps" : Le temps est l'assignation du présent à entrer pour un temps, en présence.²⁴

Cette théorie du temps comme "être-là", comme relation nécessaire à un sujet pensant dans une situation donnée, est fondamentale pour la perspective que nous adoptons, étant donné que nous considérons le temps comme résultante de la situation de chaque auteur, comme nous le montrerons dans

²³ Heidegger, Martin. *Introduction à la métaphysique*. Paris : Gallimard, 1967.

²⁴ Heidegger, Martin. *Concepts fondamentaux*. Paris : Gallimard, 1985, p.155.

notre premier chapitre. Dans cette optique, nous pourrions également conclure qu'il n'y a pas de définition possible d'un être du temps dans les Amériques, ni que certaines conceptions prévalent sur d'autres ou en excluent d'autres, car toute situation peut donner naissance à une conception du temps. Cette idée peut également expliquer la simultanéité de temps apparemment contradictoires dans chaque oeuvre puisque chaque voix, chaque personnage, vit le temps différemment : nous nous contenterons de donner l'exemple de la vision de papa Longoué, quimboiseur dans *Le Quatrième Siècle* de Glissant, qui perçoit le temps fracassé des Antilles en opposition à Mathieu influencé par une perception chronologique de l'histoire²⁵. Leur contact constituera une relation de complémentarité plutôt que d'opposition puisque ces deux perceptions forment, à poids égal, la voix communautaire antillaise.

3. Le sens du temps.

Un problème central qui reviendra dans toute notre analyse est celui du mouvement et de la direction du temps. En d'autres termes, le temps a-t-il la forme d'une flèche en mouvement ou d'un serpent se mordant la queue, ou encore d'un tourbillon sans fin? Y a-t-il une flèche, un serpent un tourbillon, ou leur nombre est-il infini, ou du moins indéfini? Nous pourrions citer ici nombre de philosophes qui

²⁵ Nous reviendrons sur l'opposition de ces deux personnages du *Quatrième siècle* dans notre premier chapitre.

nous apporteraient leurs solutions ou constateraient des apories. Nous nous contenterons cependant de choisir deux pensées particulièrement utiles pour notre travail. La première est celle de Hegel, penseur de la téléologie d'une Histoire universelle. Selon lui, le sens du temps, coïncidant avec celui de l'histoire, doit être orienté vers une fin, et les actions passées doivent servir de tremplin aux actions futures. Cette Histoire universelle est unique et exclusive : ainsi, le monde est divisé entre les peuples dédiés à l'histoire, et les peuples sans histoire. Il suffit d'envisager la répartition des chapitres de *La Philosophie de l'Histoire*²⁶ entre "monde oriental", "monde grec", "monde romain" et "monde germanique", pour voir que certains peuples sont exclus de cette histoire universelle. Dans son introduction, et en particulier dans la partie intitulée "Geographical Basis of History" (Fondement géographique de l'Histoire), Hegel délimite la présence de l'Histoire dans les zones tempérées de l'hémisphère nord (les zones trop arides ou trop froides empêchant selon lui, la liberté de l'homme nécessaire à l'Histoire). Ces idées sont d'une importance majeure pour notre étude, car elles déniaient leurs histoires ou ne reconnaissent qu'une partie de leurs histoires aux trois auteurs des Amériques que nous allons étudier. Hegel ne reconnaît en effet au Nouveau Monde, que

²⁶ Nous ferons ici référence à une traduction anglaise du texte : Hegel, Georg. *The Philosophy of History*. Traduit par Sibree, J. New York : Dover Publications, 1956.

l'héritage de l'Histoire occidentale : "The original nation having vanished [...] what takes place in America, is but an emanation from Europe."²⁷ Les civilisations précolombiennes sont citées, pour être aussitôt écartées, sous prétexte qu'elles ne dépasseraient pas le cadre national et ne pourraient prétendre à l'universalité:

Of America and its grade of civilization, especially in Mexico and Peru, we have information, but [...] this culture was an entirely national one, which must expire as soon as spirit approached it.²⁸

L'arrivée de l'"esprit" civilisateur occidental, ne peut, par son universalité qu'effacer d'autres cultures ou histoires potentielles. A cette biffure des histoires précolombiennes s'ajoute la dénégation totale de l'histoire aux peuples africains²⁹, eux aussi composantes de la situation historique des Amériques. Nous ne citerons qu'une seule phrase de Hegel résumant son mépris total pour ces peuples qu'il nomme "hordes" :

Africa proper, as far as History goes back, has remained [...] shut up; it is [...] the land of childhood, which

²⁷ "La nation originale ayant disparu [...] ce qui se passe en Amérique n'est qu'une émanation de l'Europe." (Hegel, p. 80).

²⁸ "Nous avons des renseignements en ce qui concerne l'Amérique et son degré de civilisation, en particulier au Mexique et au Pérou, mais [...] cette culture était entièrement nationale et était destinée à s'éteindre aussitôt que l'esprit la toucha." (Hegel, p.81).

²⁹ Hegel distingue trois Afriques : l'"Afrique européenne" située sur la côte nord, la plaine du Nil et l'Afrique du sud du Sahara. Cette dernière sera décrite comme terre sans histoire. (Hegel, p.91).

lying beyond the day of self-conscious history, is enveloped in the dark mantle of the night.³⁰

Etant donné que l'histoire des auteurs que nous allons étudier n'est pas une, mais formée d'histoires et de mythes divers qui ne sont pas exclusivement linéaires et téléologiques, la perspective hégélienne d'une histoire progressive et universelle paraît obsolète. Cependant, nous verrons que Glissant par exemple, réapproprie à son compte cette perspective hégélienne pour mieux la miner de l'intérieur. Comme nous le verrons, son oeuvre inclut l'Histoire imposée par la puissance colonisatrice à la diversité des histoires en présence. L'Histoire universelle ainsi incorporée, secondarisée, est désarmée de son sens (de sa visée et de sa signification).

Cette pensée linéaire et téléologique est, comme nous le remarquerons, l'un des mouvements du temps des Amériques. Comme nous le verrons plus tard en détail, elle est mêlée, dans ce contexte, à d'autres conceptions du temps. La plus importante est la répétition cyclique. Nietzsche, en occident, se fit chantre de cette philosophie³¹. Dans *Ainsi*

³⁰ "L'Afrique à proprement parler, aussi loin que puisse remonter l'Histoire, est restée fermée sur elle-même. C'est [...] la terre de l'enfance qui, étendue en deçà de la conscience historique, est enveloppée dans l'obscur manteau de la Nuit." (Hegel, p.91).

³¹ Nous n'aborderons pas, dans ce cadre, les doctrines bouddhistes sur le temps. Nous sommes cependant consciente des coïncidences frappantes des phénomènes de métempsychose, par exemple, avec les philosophies de la répétition du même.

parlait Zarathoustra³², il présente le retour du même comme moyen de dépasser l'éphémère du temporel à échelle humaine tout en restant dans le temps. Cependant, comme l'observe Karl Löwith, cette répétition cyclique entre en contradiction, dans l'oeuvre de Nietzsche, avec une tension linéaire, un but téléologique toujours présent : "la "volonté de puissance", apparaît, sous le titre du "dépassement de soi", comme un élément essentiel de l'éternel retour."³³. Cette combinaison d'une temporalité cyclique et d'un projet linéaire sera fondamentale pour notre analyse des trois auteurs car nous verrons que Borges, Glissant et Saint-John Perse, mettent en relation ces deux conceptions apparemment contradictoires.

4. Philosophies non-occidentales.³⁴

La littérature des Amériques qui fera l'objet de notre thèse mêle les conceptions occidentales du temps que nous avons décrites plus haut aux philosophies multiples présentes dans la pensée des divers peuples en présence. Bien que les remarques d'introduction du premier chapitre, "Temps et

³² In Nietzsche, Friedrich. *Oeuvres*. Paris : Robert Laffont, 1993.

³³ Löwith, Karl. *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*. Paris : Calmann-Lévy, 1991.

³⁴ Nous sommes quelque peu insatisfaite de ce terme. Cependant, nous préférons annoncer ces philosophies précolombiennes, hindoues, africaines, antillaises par ce qu'elles ne sont pas, plutôt que par une étiquette qui effacerait leurs différences. C'est pourquoi nous les définissons par un terme négatif dans cette introduction.

situations" s'étendent sur ces diverses conceptions du temps, nous en livrerons ici un bref aperçu.

Notre travail porte sur les points de contacts entre une réalité antillaise, à son tour divisée entre celle de Saint-John Perse ayant vécu du côté des maîtres et celle de Glissant prenant place du côté des esclaves, ou de leurs descendants³⁵, et l'oeuvre argentine de Borges. Nul besoin de nier l'hétérogénéité de ce choix. Cette différence s'accroît encore quand l'on considère que chacune des réalités est elle-même composite. Nous ne donnerons pas ici une description détaillée des composantes multiples du temps des Amériques - ceci fera l'objet de notre premier chapitre. Nous ferons cependant, après avoir introduit les influences de la philosophie occidentale, quelques références aux conceptions africaine et maya du temps, qui constituent des influences majeures du temps des Amériques. Bien qu'il soit difficile de parler d'une conception africaine du temps sans prendre en compte les différences inhérentes aux sociétés africaines (urbaines, campagnardes, animistes, chrétiennes, musulmanes...), J.S. Mbiti, dans un ouvrage consacré aux religions et philosophies africaines³⁶, tente de faire la synthèse de ces conceptions. Il décrit le temps africain non

³⁵ Nous schématisons et référons ici exclusivement à l'enfance des deux écrivains.

³⁶ Mbiti, J.S., *African Religions and Philosophy*. Oxford : Heineman, 1990, second édition. Voir en particulier le chapitre 3: "The concept of Time" (pp.15-28).

par les termes occidentaux de "passé", "présent" et "futur" mais par les termes *sasa* et *zamani* empruntés au swahili. Le *sasa* est le temps de l'existence de l'homme, la période de sa vie consciente. C'est le temps de l'immédiateté et de la proximité, comprenant un futur court, sorte de projection du présent et un passé aussi long que l'existence de l'homme qui le vit. Il est décrit comme "micro-temps". Le *zamani*, ou "macro-temps", temps des ancêtres et temps du mythe, diffère du *sasa* tout en l'englobant. Ainsi, par l'appartenance du *sasa* au *zamani*, la mémoire du sujet est prolongée jusqu'à celle de ses ancêtres. Cette conception du passé est présente dans l'oeuvre d'Edouard Glissant où la mémoire de l'ancêtre Odonno prolonge celle de Mycéa, où le *sasa* pénètre le *zamani*, où l'histoire est englobée par le mythe. Mbiti développe également la coïncidence de l'espace et du temps, il précise que parfois un mot unique les désigne. Cette coïncidence de l'espace et du temps, trouve écho dans les textes d'Edouard Glissant où le paysage se fait écriture du temps, comme nous le verrons dans notre deuxième chapitre.

La conception maya du temps, dont on peut trouver des traces dans le *Popol Vuh* et le *Chilam Balam*, ne peut être réduite à une simple circularité. Pour résumer nous dirons que son système temporel est composé de roues de tailles diverses, représentant les jours, les mois, les années et les siècles, enchâssés dans une machinerie complexe. Dans ce contexte, la distinction entre mythe et histoire, circularité

et linéarité ne peut être opérée. L'Histoire avec un grand "H", qui est seulement une tracée parmi d'autres histoires, est également emmêlée aux mythes. Dans le *Popol Vuh* déjà, le récit de l'arrivée des conquistadores est incorporé aux récits mythiques de l'origine des Indiens mayas. Nous reviendrons sur ces influences dans notre premier chapitre.

D. La relation littéraire.

Ainsi que nous avons défini des philosophies linéaire et cyclique du temps, nous pouvons distinguer, en littérature, des textes plutôt linéaires et d'autres plutôt circulaires. La première catégorie, où toute histoire à une origine fixe, un développement qui tend vers une fin, peut être illustrée par l'exemple du *Bildungsroman* où la période de l'apprentissage constitue le temps clos du roman. Le roman cyclique serait quant à lui constitué de récits dont la fin servirait de commencement à d'autres. Nous pouvons donner l'exemple du roman de Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, où chaque fin de récit s'ouvre sur un autre. Le roman en spirale enfin, est la combinaison du cercle et de la ligne, se déroule vers un but, non pas linéairement mais dans la profondeur des cercles enchaînés du souvenir. Comme les événements s'y succèdent non seulement dans la progression de la ligne, mais aussi dans la répétition du cercle, leur succession n'est pas forcément d'ordre chronologique. Le

*Siècle des Lumières*³⁷ d'Alejo Carpentier, où la marche du temps est renversée, où le futur semble parfois précéder le passé, nous apparaît offrir un bon exemple de ce temps spiral.

Il est cependant impossible de classer catégoriquement les textes littéraires. La linéarité dominante dans un roman n'y empêche nullement la présence d'éléments cycliques. De plus, ainsi que Sartre le remarque : "La plupart des grands auteurs contemporains, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, chacun à sa manière, ont tenté de mutiler le temps."³⁸ Nous ne reviendrons pas ici sur les tentatives de délinéarisations, de multiplications, de hachurements du temps pratiqués par les auteurs que cite Jean-Paul Sartre. La liste qu'il donne est de plus, pour nous, inachevée. Il faudrait y inclure par exemple, les écrivains du Nouveau Roman. Arrêtons-nous cependant sur l'expression employée par Sartre : "[les écrivains] ont tenté de". Est-ce que les écrivains ont vraiment tenté de mutiler le temps ou est-ce que le temps qui s'imposait à leur perception n'était pas déjà hachuré, délinéarisé, pluriel? Nous pencherions plutôt vers la deuxième interprétation car le contexte où apparaît le ou les temps nous semble fondamental pour la représentation de cette notion dans le texte littéraire.

³⁷ Carpentier, Alejo. *Le Siècle des Lumières*. Paris : Gallimard, 1962.

³⁸ Sartre, Jean-Paul. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1957, p.77.

Dans le cas de la littérature des Amériques, les temps en présence, répétons-le, sont le résultat de diverses combinaisons possibles des formes suivantes :

- le temps cyclique africain où chaque fin est un recommencement.

- le temps amérindien, où la naissance n'est pas, en tant qu'elle est déjà inscrite, prévue, et où par exemple l'arrivée des conquérants n'est que la réalisation d'une prédiction.

- le temps bouddhiste, lui aussi circulaire, importé par les Hindous appelés "Coulis" aux Antilles.

- le temps linéaire et téléologique occidental ayant une fondation, un déroulement et un but.

- le temps fracassé, composite et chaotique des populations antillaises, résultant des conceptions du temps énumérées ci-dessus.

Dans le contexte des Amériques, il est certain que les écrivains n'ont pas besoin de s'efforcer de manipuler le temps puisqu'il s'offre déjà à eux dans sa multitude et sa complexité. Nous avons choisi d'aborder la temporalité dans les oeuvres de Borges, Perse et Glissant parce que chacune de leurs représentations ou de leurs perceptions du temps diffère grandement des deux autres, comme nous le montrerons. Ainsi, dans l'hétéroclicité de leur mise en rapport, nous espérons mettre en valeur le caractère composite du temps des Amériques. En attendant d'approfondir ces conceptions du

temps dans notre premier chapitre, nous résumerons de manière quelque peu réductrice les attitudes des trois auteurs par rapport au temps, par les trois images suivantes :

- Daguerriotype dans lequel le mouvement du temps est arrêté, encadré et cloué dans un lieu inaccessible (Saint-John Perse);

- Labyrinthe clos par sa circonférence mais infini en son sein, où se manifeste le mouvement incontrôlable du temps (Borges);

- Rhizome³⁹ aux racines enchevêtrées, interrompues, sans limites, qui permet l'épanchement total du temps (Glissant);

Les textes que nous utiliserons peuvent eux aussi paraître hétéroclites : poèmes pour Saint-John Perse, romans pour Glissant et contes ou nouvelles pour Borges. Nous prouverons cependant que la forme même de l'oeuvre est significative de la perception du temps : Borges préfère la brièveté et la complétude de la nouvelle pour l'y enserrer comme dans un labyrinthe, Glissant la longueur de romans se reliant pour l'y verser et l'y emmêler, et Perse la forme statique et noble du verset pour l'y fixer.

Dans le cas de Perse, nous lirons surtout les poèmes d'*Eloges*, seul recueil du poète faisant directement allusion à l'enfance antillaise. Nous ferons cependant quelques

³⁹ Nous donnons une définition détaillée du rhizome dans la partie intitulée "Terre, arbres, racines : écriture du temps-rhizome" (II.B.5.).

références à *Anabase* qui comporte des remarques intéressantes sur la généalogie⁴⁰.

En ce qui concerne l'oeuvre de Borges, nous fonderons notre étude sur les récits de *Fictions*, qui pour la plupart, reposent sur un concept du temps. Les livres de *L'Aleph* et du *Livre de sable* fourniront également nos questionnements sur le temps ("*L'Aleph*", "*L'Immortel*", "*L'Autre*"), sur la généalogie ("*L'Autre*", "*Utopie d'un homme qui est fatigué*") et sur la femme ("*Ulrica*", "*Emma Zunz*"). Son essai fondamental sur le temps : *Histoire de l'éternité*, nous sera aussi d'une grande utilité⁴¹.

Pour Glissant enfin, nous étudierons la manifestation du temps dans *La Lézarde*, *Le Quatrième Siècle*, *La Case du commandeur* et ferons quelques références à *Mahagony* et à *Tout-monde*. Nous ferons également grand usage de ses ouvrages critiques déjà mentionnés : *Le Discours antillais*, *L'Intention poétique* et *Poétique de la Relation*.⁴²

⁴⁰ Toutes les références à l'oeuvre de Saint-John Perse seront tirées des *Oeuvres complètes* de l'édition de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1982.)

⁴¹ *Fictions*, *L'Aleph* et *L'Histoire de l'éternité* sont tirés des *Oeuvres complètes* aux éditions de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1993). *Le Livre de sable* est quant à lui publié à Paris, aux éditions Gallimard en 1990. Pour les textes de Borges que nous n'avons pas pu trouver en français, nous citerons le texte en espagnol et traduirons en note de bas de page.

⁴² *La Case du commandeur*. Paris : Seuil, 1981; *Le Discours antillais*; *Les Indes*. Paris : Seuil, 1965; *L'Intention poétique*; *La Lézarde*. Paris : Seuil, "Points roman", 1958; *Mahagony*. Paris : Seuil, 1987; *Pays rêvé, pays réel*. Paris : Seuil, 1985; *Poétique de la Relation*; *Le*

Une étude comparative de ce genre n'a jamais été effectuée entre ces trois auteurs. Le temps, qui constitue une obsession omniprésente dans l'oeuvre de Borges, a donné lieu à de nombreuses études du temps narratif⁴³, du temps comme phénomène physique⁴⁴, ainsi qu'à des comparaisons entre la configuration du temps dans l'oeuvre de l'écrivain argentin et celles d'autres auteurs latino-américains⁴⁵. Le temps dans l'oeuvre de Glissant a également été étudié en rapport avec d'autres oeuvres⁴⁶, ou à travers la problématique de l'histoire et du mythe⁴⁷, de la représentation narrative⁴⁸, et de la durée comparée à

Quatrième Siècle. Paris : Gallimard, 1964; *Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1993.

⁴³ Voir par exemple Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones*. Madrid : Editorial Gredos, 1972; et Barrenechea, Ana María. *Borges, The Labyrinth Maker*. New York : New York University Press, 1965.

⁴⁴ Merrell, Floyd. *Unthinking the Thinking : Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 1991.

⁴⁵ Molas, Pedro Ramírez. *Tiempo y Narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortazar y García Marquez*. Madrid : Gredos, 1978.

⁴⁶ Webb, Barbara. *Myth and History in Caribbean Fiction*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1992.

⁴⁷ Cailler, Bernadette. *Conquérants de la nuit nue : Edouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1988.

⁴⁸ Albert, Christiane. "Temps, histoire et récit" dans *La Case du commandeur in Horizons d'Edouard Glissant*, Actes du colloque international sous la direction de Jacques Alain Favre. Pau, Porto : J.D. Editions, 1990.

l'instant⁴⁹. Quant à Perse, son oeuvre a plutôt suscité des études de l'espace et non du temps, les critiques ayant remarqué la prépondérance du paysage sur le temps⁵⁰.

E. Méthodes et plan.

Nous utiliserons, tout au long de notre thèse, l'idée de Ricoeur établissant une relation chiasmatique entre le temps humain et le temps narratif. Le temps sera donc la monnaie d'échange de cette relation réciproque, jamais valeur absolue, toujours variable, selon la nature du rapport.

Dans notre premier chapitre intitulé "Temps et situations", nous étudierons les rapports de la situation historique, ou plutôt la situation de l'histoire, des histoires mises en relation dans le contexte pluriel des Amériques et des conceptions du temps dans les trois oeuvres. Nous examinerons par exemple les conséquences de l'absence d'une origine unique ou d'un mythe fondateur sur la conception du temps.

Dans le chapitre II, "Temps et espace", nous examinerons à travers l'examen du paysage chez Glissant et Perse ou de l'absence de paysage chez Borges comment le temps est transcrit en termes d'espace.

⁴⁹ Ducornet, Guy. "Edouard Glissant and the problem of Time; Prolegomena to a Study of his Poetry". *Black Images* 2, 3-4 (1973).

⁵⁰ Voir par exemple Caduc, Evelyne. *Saint-John Perse. Connaissance et création*. Paris : José Corti, 1977.

Enfin, dans le chapitre de clôture intitulé "Temps et structures familiales", nous établirons une relation entre la rupture de la cellule familiale et la destructuration temporelle. Nous examinerons ainsi comment chacun des textes est une déviation du temps selon lequel sont associés le père et le temps (Kronos dévorant ses enfants et Chronos). Dans le cas de l'écrivain martiniquais par exemple, nous étudierons la prolifération des figures paternelles et l'absence de toute figure forte et unique. Nous montrerons également que l'effritement du nom propre et du nom de l'auteur comme marque d'absence d'autorité est lié à l'empêchement de toute progression téléologique, unique et linéaire.

Nous espérons démontrer que l'hétérogénéité de ces conceptions du temps n'est pas un signe de faiblesse mais l'image la plus fidèle d'une réalité multiple. De ce fait, notre étude ne pourra être une synthèse uniformisante, une préhension du temps des Amériques. Elle sera plutôt une exploration de la broussaille des récits, de l'opacité réciproque des temps en présence.

* * *

L'intention de cette recherche est de pouvoir mettre à jour, dans les textes de Borges, Perse et Glissant, des schémas composites essentiels pour la compréhension de leurs oeuvres et de la littérature des Amériques. Nous appelons ces schémas "temporels" faute d'un terme plus juste, moins

surchargé, moins vide, car ils ont quelque chose à voir avec le temps par leur continuité ou leur discontinuité, leur linéarité ou leur circularité, leur durée ou leur instantanéité. Nous verrons donc que ces formes temporelles peuvent servir d'outils de lecture, de déchiffrement, de défrichage, de la littérature : la situation, l'espace et les structures familiales, sont, pour reprendre les termes de Borges, les formes et les couleurs du temps que nous avons choisi de lire.

Chapitre 1

Temps et situations : Amériques ambiguës

A. POINTS DE DEPART.

1. Pourquoi le temps en situation?

L'objet de notre introduction était de définir notre approche du temps par rapport aux philosophies et aux critiques occidentales et non-occidentales approchant le temps. En ce qui concerne les philosophies, nous avons sélectionné quelques pensées telles que celles de Platon, d'Augustin, de Hegel, de Heidegger, de Mbiti et de Soyinka, qui sont pertinentes à l'étude du temps chez les trois auteurs.

Quant aux critiques, rappelons que nous avons adopté comme point de départ la réflexion sur le temps de Paul Ricoeur qui établit une relation d'interdépendance entre l'expérience humaine, le récit et le temps. Selon lui, la mise en récit du temps implique la dimension humaine; c'est au moyen de la temporalité que l'expérience humaine se textualise, que le soi-disant dehors du texte s'installe dans le tissu littéraire. En revanche, le récit ne peut acquérir du sens sans cette dimension humaine qui s'articule dans l'expérience du temps. Nous jugeons que cette pensée établit un pont nécessaire entre une approche psychologique ou thématique du temps illustrée dans l'oeuvre de Poulet par exemple, et une étude narratologique délimitant l'objet de sa recherche au strict espace du récit, pratiquée par Genette dans *Figures III*. Du point de vue de cette approche formalisante, l'auteur, par exemple, serait innommable et le

scripteur sa seule inscription lisible. L'approche de Ricoeur nous est donc utile car elle établit un lien nécessaire entre l'expérience temporelle et le récit, séparés par des années de critiques. L'adoption de ce point de vue a des conséquences fondamentales sur notre approche du temps et de l'oeuvre littéraire en général : l'auteur et le scripteur d'une part, la situation historique, politique ou culturelle servant de contexte à l'oeuvre et l'agencement textuel d'autre part, ne seront plus relégués à des espaces distincts et étanches l'un à l'autre mais unis dans une relation d'interdépendances, d'interinfluences.

C'est selon cette relation de double nécessité que nous envisagerons le problème du temps dans les oeuvres des trois écrivains des Amériques que nous allons étudier, Jorge Luis Borges, Saint-John Perse et Édouard Glissant. Nous verrons ainsi que le temps est fait de relations (nous envisageons le terme de "relation" à la fois comme liaison et comme récit) entre l'expérience et l'oeuvre de fiction. Notre étude cherchera à tracer cette humanisation du temps et cette temporalisation de la signification narrative chez les trois auteurs.

Le but de notre étude sera donc de cerner les rapports entre le temps représenté dans le récit et le temps extérieur au récit, temps de la réalité historique ou sociologique, temps ressenti par l'individu ou la collectivité dans la situation où le texte naît. Nous démontrerons en outre que

la frontière entre un soi-disant "temps interne" et "temps externe" au récit, celui de la narration et de l'expérience peut être imprécise et même inexistante, d'une part parce que le récit fictionnel participe aussi de la réalité historique en la construisant, d'autre part parce que la réalité hors du récit de fiction peut y être enserrée (sous la forme de coupures de journaux par exemple). La frontière entre texte fictionnel et texte non-fictionnel n'est pas la seule à disparaître : la distinction entre ce qui est texte et ce qui ne l'est pas s'estompe également. Des traces diverses non-scripturales (dessins, mouvements, silences, rythmes) participent à la formation du texte. Nous pourrions aller plus loin en disant que cette soi-disant réalité non-scripturale ne peut être perçue ou conçue que dans une forme narrative, que comme récit. Cette dernière affirmation implique nécessairement l'absence de toute transcendance puisque tout peut être lu comme texte abstraction faite de tout anté-texte ou pré-texte. Nous ne pouvons parler de la généralisation du textuel sans l'apport de la pensée de Jacques Derrida. Dans *De la Grammatologie*, par exemple, il problématise les limites du texte et de l'écriture :

Si la lecture ne doit pas se contenter de redoubler le texte, elle ne peut légitimement transgresser le texte vers autre chose que lui, vers un référent (réalité métaphysique, historique, psychobiographique, etc.) ou vers un signifié hors-texte dont le contenu pourrait avoir lieu, hors de la langue, c'est-à-dire, au sens que

nous donnons ici à ce mot, hors de l'écriture en général [...] *Il n'y a pas de hors texte.*¹

Il n'y a pas de hors texte, selon Derrida, puisque ce que l'on considère habituellement comme du hors-texte, le "réel" extérieur au texte, le contexte est lui-même supplément du texte qui est lui-même supplément, lui-même écriture. Cette affirmation, dans le contexte des Amériques que nous allons décrire plus bas, nous paraît particulièrement pertinente. En effet, dans cet espace complexe, toute histoire transcendantale et préexistante au récit est impossible car l'histoire est nécessairement construite par le texte, comme nous le démontrerons. Le texte antillais inclut en lui-même son contexte, son hors-texte, qui n'en est pas un, en le bâtissant. Ainsi, ce contexte n'est pas un supplément extérieur vers quoi se rejette le texte, mais un élément intérieur, enchâssé, renvoi externe incorporé à une relation interne.

Dans notre étude des situations par rapport au temps, ainsi que dans les chapitres qui suivront, les observations de Genette sur le "temps du récit" ne seront pas utilisées comme principes structurants mais comme points de chute qui serviront à établir le lien entre le temps de l'expérience et celui de la narration. Nous verrons, par exemple, que les bouleversements de l'ordre et de la fréquence, la perception modifiée de la durée reflètent la pensée démantelée,

¹ Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p.227.

démembrée des Amériques. Nous tenterons de décrire la démesure du texte sous l'influence de la multiplication des points de vue, des points de chute, d'examiner le désordre introduit dans la représentation chronologique des faits, la suppression de toute hiérarchie dans un classement qui privilégierait une histoire, un événement aux dépens d'un autre. Nous observerons que la fréquence des faits est également bouleversée, un événement pourra en effet être répété plusieurs fois, étant donné que dans le nouveau contexte où le passé n'est ni certain, ni unique, chaque effet peut avoir diverses causes et vice-versa. Un fait pourra ainsi être répété légitimement non dans un ressassement inutile, mais créant chaque fois une nouvelle relation. La durée étant elle aussi affectée par la volonté de l'auteur de reproduire les nouvelles mesures du réel, les accélérations, ralentissements et stases échappées de toute durée et de toute succession seront fréquents dans les oeuvres étudiées.

Comme le présente Ricoeur, la "configuration" du monde dans le récit de fiction, la tentative de reconstruction du monde fait place à l'intrigue simplificatrice et réductrice qui "transforme un divers d'incidents en une histoire une et complète"². Le monde des Amériques étant fondé sur des origines plurielles, la configuration narrative en sera compliquée et incomplète. Dans cette optique, nulle réalité

² *Temps et récit, II*, p.18.

ne peut être complète en soi en tant qu'elle appartient à un réseau de faits et qu'elle entretient avec chacun des éléments de ce réseau des rapports de contiguïté; nulle réalité ne peut être encadrée en tant qu'elle éclate en son sein en fragments illimités.

Nous tenterons de mettre en rapport les diverses situations d'écritures à l'origine de la représentation du temps et nous verrons qu'elles oscillent, comme le texte, comme le signe, entre deux attitudes opposés : le dédoublement intérieur et l'épanchement du texte dans le monde, éclatements internes et externes. C'est dans cette optique que nous considérerons le temps ou plus exactement la temporalité, vision du passé, du présent et du futur, par l'intermédiaire ou par la distension d'une subjectivité, en l'occurrence celle de l'auteur, un ou multiple, idéalisé ou nié. Nous verrons comment la temporalité est l'inscription dans l'écriture de la position de l'auteur par rapport à l'Histoire - aux histoires - et de sa perception de la durée naturelle (collective ou individuelle).

L'objet de ce chapitre sera donc d'envisager la représentation du temps dans le texte en relation avec les situations respectives de Borges, Glissant et Saint-John Perse.

2. Pourquoi la situation des "Amériques"?

Dans la littérature occidentale du vingtième siècle, certains textes tel l'*Ulysse* de Joyce annoncent déjà la

pluralité et la complexité des littératures aux dimensions mondiales³ telles les oeuvres de Faulkner, Marquez, Carpentier ou Glissant dans le contexte des Amériques.

Ulysse, texte en conflagration, annonce cette complexité car il joue sur l'équivocité du signe et de la langue et inscrit dans son tracé une préhension non linéaire de l'histoire, des histoires. En effet, même si *Ulysse* est la répétition de *L'Odyssée* d'Homère, en partage l'idée de départ, des points de frottements, l'oeuvre en prolonge sa lancée en la disséminant : son produit final est plutôt une perte dans l'infini qu'une conquête et un retour à l'origine. Au delà de l'ambition de Proust, qui dans *La Recherche du temps perdu* réconcilie le mobile dans l'inerte de l'architecture écrite, capture le continuum temporel dans le cadre du livre, Joyce ne tente plus de réduire le réel à un cadre aussi puissant et harmonieux soit-il, mais il étale l'écriture, ouvre d'innombrables vannes créant fleuves et ruisseaux, épousant la forme du "réel" et ne le déformant pas en le canalisant.

Cette polysémie, cette ambiguïté de la langue et du signe est donc annoncée par l'oeuvre de Joyce. Dans le contexte des Amériques, cette ambiguïté fondée sur la

³ Nous employons ici l'adjectif "mondial" pour désigner les littératures qui dépassent la dimension individuelle ou nationale. La littérature mondiale est en effet celle de la relation, de la mise en rapport de langues, cultures, réalités plurielles dans le même espace (qu'il soit géographique ou textuel).

pluralité est généralisée. Dans cet espace, la polysémie propre à chaque langue, et donc à chaque signe de cette langue, est redoublée de la pluralité des langues en présence qui s'entrechoquent et se combinent. Cette collision des langues est bien sûr accompagnée de celle des peuples autochtones, conquérants ou transbordés, présents simultanément aux Amériques. Ainsi, aux perturbations de l'histoire, déplacements, déchronologisations, intensifications ou épanchements rythmiques, s'ajoute leur multiplication dans un espace commun. L'Histoire laisse ainsi la place aux histoires discordantes : celle importée par les colons se mêle à celle des esclaves et des peuples précolombiens. A cet éclatement en histoires plurielles se superpose l'hybridité de l'"histoire" dans ce nouveau contexte. Elle y est bâtarde, indissociable des différents mythes qui eux aussi la composent, venant colmater les lacunes de sa fragmentation.

La nature de l'histoire des peuples en présence a des répercussions fondamentales sur la représentation du temps dans l'oeuvre de fiction : à sa pluralité fait écho la multiplication des récits, des voix narratives; à la fragmentation de la mémoire historique répondent les interruptions de la narration; à l'absence d'une origine ou d'un *telos* correspond l'absence de début et de fin clairs et

uniques dans la narration.⁴ L'entremêlement des histoires et des mythes, la confusion de la vérité historique et de la fiction, impliquent également le fait que l'histoire (si on peut encore l'appeler ainsi) peut être assumée aussi bien par l'oeuvre de fiction que par le récit historique. Nous verrons d'ailleurs qu'une oeuvre telle que *La Lézarde* de Glissant a aussi pour but de reconstruire les histoires antillaises.

La réalité ne pouvant plus être simplifiée et réduite devient insaisissable par quelque système que ce soit. L'objet n'est plus considéré en lui-même mais dans sa relation avec d'autres. Les métonymies abondantes dans l'oeuvre de Faulkner, méprenant un objet pour un objet avoisinant, démontrent que la proximité d'un objet avec un autre peut être perçu comme la coïncidence des deux. Ainsi dans *Le Bruit et la fureur*, l'idiot Benjy méprend l'effet pour la cause, le patient pour l'agent : "I could hear the clock and the roof and Caddy"⁵. On n'entend pas la pluie

⁴ Nous tenons à préciser d'une part que tous les ouvrages antillais (ou à plus forte raison américains) ne correspondent pas à cette configuration. *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain par exemple (Paris : Temps actuels, 1946), conserve un développement quasi-christique (il y a un avant et un après Manuel). D'autre part, les multiplications de points de vue ou des récits, les bouleversements de séquences temporelles ne sont pas forcément motivés par une situation historique mais peuvent être le résultat de manipulations de l'auteur. Nous pensons par exemple aux textes du Nouveau Roman.

⁵ William Faulkner. *The Sound and the Fury*. New York : Random House, 1984, p.69 : "J'entendais l'horloge et le toit et Caddy."

mais son récipient, le toit. Or, c'est ainsi que fonctionnera la reconstruction du passé des Amériques; le fait non-apparent ne pourra se lire que dans la trace ou parfois le support seul d'une trace effacée.

3. Pourquoi Saint-John Perse, Borges et Glissant?

La multiplication des histoires, l'enchaînement d'un chaos de voix narratives métissées, inaudibles parfois, la reconstruction par sauts dans le temps et détours dans l'espace d'un passé caché mais pourtant présent dans la trace, semble être la voie privilégiée de la représentation dans le texte littéraire, de la réalité des Amériques.

Il en est ainsi de l'oeuvre de Glissant où se multiplient les labyrinthes sans fond toujours prolongés plus loin vers le souvenir dans un travail de reconstitution des réalités en présence des colons, marrons et "nègres d'habitation". L'oeuvre de Faulkner également, où le métissage, la contamination par l'"autre"⁶ est toujours déjà effectuée, épouse la forme nouvelle du monde où destins individuels et collectifs sont mêlés. Le destin individuel et familial des Sutpen est mêlé sans hiérarchisation à l'histoire du Sud des Etats-Unis. Ainsi, le comté du Yoknapatawpha est un fragment à échelle moindre mais à

⁶ Dans le cas de Faulkner (tout comme dans celui de Saint-John Perse) l'"autre" sera le Noir ou le Métis. Cette définition est cependant fragile car le même est toujours déjà marqué par la différence de cette altérité (cf. le métissage de Charles Bon dans *Absalom, Absalom!* (New York : Random House, 1986)).

structure identique d'une réalité plus vaste, celle du Sud de l'Amérique des Plantations. Quentin, élément de ce microcosme, est le résumé de l'histoire de son peuple :

Quentin had grown up with that; the mere names were interchangeable and almost myriad, his childhood was full of them; his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names, he was not a being, an entity, he was a commonwealth.⁷

Ainsi que les noms d'une famille, d'un peuple se juxtaposent dans un seul être, les différents niveaux temporels, interchangeables, se fondent dans l'instant présent.

Le Cubain Alejo Carpentier mêle également dans son oeuvre destins individuels et collectifs. Dans *Le Siècle des Lumières*, Victor Hugues, personnage secondaire de l'histoire de la révolution française, intervient dans l'existence de Sofia et d'Esteban, personnages nés de l'imaginaire de l'auteur. De la même manière l'oeuvre de Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*⁸, épouse le foisonnement des données en présence, en devenant la fusion du mythe dans le réalisme du récit. Cette union de l'histoire et du mythe est également manifeste dans certaines oeuvres picturales américaines, telle que celle du Mexicain Diego Rivera, peintre au service de la révolution qui personnifie le temps

⁷ Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. New York, Random House, 1984, p.48 : "Quentin avait grandi avec ceci : les simples noms étaient interchangeables et presque légion, son enfance en était pleine. Son corps même était comme un hall vide résonnant de noms vaincus sonores, il n'était ni un être, ni une entité, mais tout un peuple."

⁸ Marquez, Gabriel Garcia. *Cent ans de solitude*. Paris : Seuil, 1980.

latino-américain dans des figures à la fois imposantes et tendres, qui mêle au réalisme cru de la révolution mexicaine les symboles d'éléments mythiques, l'imagerie des civilisations précolombiennes, en faisant fi de tout souci chronologique. Les cheminements décrits ci-dessus ont pour points communs l'embrassement de la totalité composite qui les entoure, l'épanchement du texte dans une multiplicité de voies, de voix, l'emmêlement des récits historiques et mythiques.⁹

Nous avons choisi parmi ces dernières l'oeuvre d'Edouard Glissant, romancier, poète et critique martiniquais, qui offre des développements fondamentaux sur la temporalité et l'histoire dans ce contexte des Amériques. Nous aurions pu comparer son oeuvre à celles de Carpentier ou de Faulkner, avec lesquelles elle partage de nombreuses caractéristiques, nous avons cependant choisi de la contraster avec celles de Borges et de Saint-John Perse qui peuvent être vues plutôt comme ses contreparties. Ce choix a été motivé par le désir de prouver que la littérature des Amériques, et en particulier la conception du temps qui y est exprimée, ne peut être réduite à un schéma unique. L'oeuvre de Glissant sera donc comparée à celle de Saint-John Perse, poète "béké"

⁹ Ces caractéristiques permettraient de regrouper les divers textes cités sous le titre de "Réalisme merveilleux" (*Real Maravilloso*) ainsi que l'a défini Alejo Carpentier dans "Le réel merveilleux en Amérique" in *Chroniques* (Paris : Gallimard, 1983, pp.342-349). Nous préférons cependant et pour l'instant ne pas utiliser d'étiquettes pour la définition d'une littérature si variée.

(Blanc des Antilles francophones) guadeloupéen et de Jorge Luis Borges, écrivain argentin : le premier préférant la fuite à l'épanchement, le second le retrait intérieur à la profusion externe.

Saint-John Perse et Glissant tous deux nés et élevés dans l'univers des plantations antillaises occupent deux positions antagonistes. L'un, Européen, le fils de planteur, est d'emblée partagé entre une réalité sienne qui est pourtant exotique (né dans la plantation, le pays guadeloupéen) et une origine perdue, la métropole. Ne pouvant se satisfaire d'aucune de ces réalités, il trouve refuge dans l'universel¹⁰ et l'intemporel. L'autre, né du côté servile de l'habitation, arraché à son origine ou à l'origine de ses ancêtres dans la violence du dépaysement et refusant de se rattacher à un idéal déjà existant qui n'est pas le sien, doit reconstruire sa propre réalité.

Afin de résumer ces deux attitudes nous dirons qu'elles refusent toutes deux leur situation d'origine et tendent vers le pôle opposé :

-de la *multiplicité* réelle à l'*unité* universelle (Saint-John Perse) ;

¹⁰ Edouard Glissant affirme dans *Le Discours antillais*, que Perse fige la mouvance de la réalité antillaise dans l'"universalité" "sans failles" de la langue française (DA 430). Cette minéralisation de l'étendue et du mouvement apparaît par exemple dans certaines formules aux allures de maximes ("Un homme est dur, sa fille est douce" (OC 7)).

-du vide de l'histoire à la totalité de l'oeuvre (Glissant).

Jorge Luis Borges, lourd du passé d'imposantes histoires, appartient quant à lui à l'Amérique très européenne de l'Argentine, la conquête ayant fait table rase des terres indiennes conquises brutalement. Il tente également de se réfugier dans l'espace d'une non-histoire, qui au lieu de s'épandre dans le développement d'une réalité sans fin et sans limites définies se réfugie dans des récits paradigmatiques regroupant des réalités diverses. Nous pourrions résumer son parcours ainsi :

-de l'ouverture du réel à la réclusion textuelle.

Dans ce chapitre, nous examinerons tour à tour la situation - culturelle, historique, politique - entourant chaque oeuvre et leurs répercussions sur la représentation du temps.

Nous ouvrirons ce panorama par l'étude du recueil de poèmes d'*Eloges* de Saint-John Perse, seule oeuvre qui fasse explicitement référence au contexte antillais. Nous verrons d'abord comment le poète tente de fuir le paysage grouillant des Antilles en le réduisant à quelques images choisies et idéalisées de son enfance. Nous examinerons les conséquences de cette attitude sur la représentation du temps dans son texte. Nous verrons cependant que cette fuite n'est qu'illusoire et que le grossissement des caractères d'une

Histoire universelle participe du palimpseste de la réalité antillaise, éclatée, déguisée mais présente à foison.

B. SAINT-JOHN PERSE OU L'HISTOIRE MAGNIFIÉE.

1. Isolement et fuite.

La situation de Saint-John Perse par rapport à sa terre natale est ambiguë. Né en 1887, Alexis Léger grandit sur une Habitation de Guadeloupe jusqu'à l'âge de 12 ans, moment de l'exil de la famille dans la terre d'origine de la métropole. Ce retrait est le passage d'un exil à un autre. Lieu de naissance du poète, l'île antillaise est en effet déjà exotique, étrangère; son lieu d'origine, la métropole, berceau de ses ancêtres, est une terre inconnue. Son parcours sera donc celui du désancrage d'une terre natale exotique à l'étrangéité d'une terre originelle, sa solution le refuge dans l'universel de la langue française, lieu mythique détaché du lieu réel.

Isolé de la terre il l'est aussi des hommes qui l'entourent. Seul fils d'une famille de cinq enfants, jeune "Prince" de Plantation, ainsi qu'il se nomme dans le poème d'*Eloges*, il est magnifié, mis en relief, silhouette découpée dans le décor clair et coloré des robes de ses soeurs, d'un monde féminin : "(Je parle d'une haute condition, alors entre les robes, au règne de tournantes clartés)" (OC 23).

Cette mise en relief de l'enfant par rapport à son environnement est redoublée d'une mise à l'écart de l'autre ou de l'impossibilité de toute relation avec cet Autre,

pluriel, innombrable et fade, composé des "serviteurs" de la grande maison, travailleurs de différentes races et origines, caraïbe, africaine ou asiatique. Les différences internes de cet Autre composite et divisé en son sein sont cependant gommées, leurs couleurs dissoutes, lavées dans le jaune terne aquarelle tournant au vert mat de l'écorce de papaye :

Et je n'ai pas connu toutes leurs voix et je n'ai pas \
 connu toutes les femmes qui servaient dans la haute
 demeure \ de bois; mais pour longtemps encore j'ai
 mémoire \ des faces insonores couleur de papaye et
 d'ennui, qui s'arrêtaient derrière nos chaises comme des
 astres morts. (OC 27)

Les associations de qualités visibles à des sentiments ("couleur d'ennui") ou de son à l'image ("faces insonores"), comme dans les vers cités plus haut, sont monnaie courante dans le poème d'*Eloges*. Ces subversions du sens défigurent la réalité antillaise en tant qu'elles la glissent sous une enveloppe mal-étiquetée, comme si toute évocation de la réalité était le noeud illisible de différents niveaux de perceptions. Cependant, ce déguisement même rapproche le texte de la réalité créole tout en paraissant l'en éloigner. Ce déguisement et cette pluralité du sens rappellent en effet les procédés utilisés par le conteur antillais qui lui aussi parsème ses récits de devinettes ou d'énigmes stimulant l'auditoire.

L'attitude du poète par rapport à sa terre natale sera donc l'exil, mais un exil toujours plein du souvenir des Antilles. Cette réalité retrouvée par l'entremise de la mémoire sera déformée, magnifiée, présente sous la forme

d'éclats et servira de limon au recueil de poèmes d'*Eloges*, seul livre qui sera l'objet de notre enquête.

Les poèmes du recueil d'*Eloges* ("Ecrit sur la porte", "Images à Crusoé", "Pour fêter une enfance", "Eloges"), écrits entre 1904 et 1908, ont pour unique contenu la mémoire du temps irrémédiablement clos de l'enfance et de l'espace arraché des Antilles. Pourtant, même si le lieu de base est antillais, la série de poèmes d'"Images à Crusoë" est déjà l'exil vers d'autres terres. Elle est construite en effet sur le diptyque du colon en une "haute" position, sur la plus haute marche de son habitation et du colon déplacé et déchu, Robinson sur son île.¹¹ L'histoire antillaise, celle du colon, est ainsi interrompue, reléguée, sans fin et sans explication, au passé. Cette division est déjà d'emblée la réduction de la réalité ou d'une partie de la réalité antillaise commandant au poème. En effet, la partition du texte en deux tableaux d'images du même homme à deux positions de son histoire oblitère l'histoire ou les histoires balbutiantes du peuple antillais, familier et pourtant si lointain; les tableaux, images figées de moments

¹¹ Les "Images à Crusoé" du recueil d'*Eloges* nous présentent une version déplacée du motif de Robinson : le voyageur n'est plus exilé sur une île mais dans la ville occidentale et industrielle qu'il retrouve après son départ de l'île. ("Vieil homme aux mains nues / remis entre les hommes, Crusoé!" (OC 11)). L'île, peuplée par Vendredi et par tout un monde de plantes, d'animaux et de couleurs, n'est retrouvée que par l'entremise du rêve ou du souvenir. Saint-John Perse semble inscrire son propre parcours en réécrivant celui de Crusoé : celui d'un exil au sein de la terre d'origine.

prisonniers de la mémoire, sélectionnent et compartimentent des instants privilégiés et interdisent toute durée, toute évolution, toute progression historique.

La mémoire ainsi ne passe pas le seuil de l'enfance, les êtres qui entourent le poète étant immobilisés dans leur mouvement, déniés du droit d'évoluer vers un futur et coupés de leur trajectoire passée. Le refus à la mémoire d'aller au-delà de l'expérience individuelle frappe le poème dans un refrain obsédant : "Sinon l'enfance qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus" (OC 25). Saint-John Perse, écarté de l'autre, est également d'emblée détaché de sa propre culture, projeté dans un espace de naissance qui est pour lui exotique. Sa tentative de retour aux sources ne sera donc pas satisfaite par la capture d'une enfance perdue et le refrain d'*Eloges* cité ci-dessus, évoque la nostalgie d'une réalité plus ancienne et se prétendant universelle : celle de la langue française. La fuite sera celle de soi tout en étant celle de l'autre, la négation de l'individuel dans le refuge de l'universel. La recherche de ce passé mythique ne pourra se faire que dans l'errance. La mémoire apparaît coupée de toute trajectoire, se limitant aux stases d'un passé révolu et à son tour projeté dans un lieu inaccessible : "[...] Et la Maison durait sous les arbres à plumes" (30). La durée elle-même semble être figée dans un état révolu : "Il fait si calme et puis si tiède, \ il fait si continuel aussi" (37).

Cette recherche de la continuité est également le refus de la construction d'un passé offert par le hasard des traces et le discontinu du souvenir, telle que l'est l'histoire antillaise. Saint-John Perse déclare dans un entretien : "Je serai avec Einstein pour l'unité et la continuité contre la philosophie quantique du hasard et du discontinu."¹² La continuité du passé au présent étant refusée, la seule voie possible sera celle de la projection vers le lointain. Nous tenterons de voir dans notre étude comment le souvenir sous la forme de l'éloge est mis en avant, projeté dans un futur inaccessible et idéalisé et comment le poète se projette lui aussi dans un mouvement perpétuel, une errance sans fin : "Terre arable du songe ! Qui parle de bâtir? - J'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces et ma pensée n'est point distraite du navigateur" (OC 114). Cette pensée est une pensée de la ligne en tant que le parcours adopté par le poète n'est pas la reconstruction d'un espace brisé et la reconnaissance de son effritement mais la tentative de capture de cet espace dans le parcours d'une histoire universelle, enserrée par l'universalité de la langue française. Il semble que Saint-John Perse veuille faire entrer dans ses énumérations la totalité du monde dans une ligne :

ha! Toutes sortes d'hommes dans leurs voies et leurs
façons : mangeurs d'insectes; de fruits d'eau [...]

¹² Cité par Roger Little dans *Etudes sur Saint-John Perse*. Paris : Klincksieck, 1984, pp.68-69.

l'homme versé dans les sciences et l'onomastique [...] et soudain! apparu dans ses vêtements du soir et tranchant à la ronde toutes questions de préséance, le Conteur qui prend place au pied du térébinthe (OC 112-113).

L'utilisation exhaustive de divers lexiques scientifiques, la présence dans le texte d'autres langues comme le créole (mais la langue créole est-elle bien autre?) concourt à cette idée de préhension de l'universalité enfermée dans un cadre. Par sa précision d'étymologiste, par l'inclusion de lexèmes savants, il veut faire entrer la totalité de la langue dans son texte.

Cependant, l'autre présent dans l'universel, la durée débordant l'instantané, laissent présager et précèdent une nouvelle relation à l'autre et au temps. Les histoires, étouffées par l'Histoire, la marquent déjà.

2. L'inévitable relation ou l'antillanité du texte.

Nous verrons dans les lignes qui suivent comment la réalité antillaise déborde du cadre et des structures dans lesquels Saint-John Perse tente de l'enfermer. Il convient tout d'abord de voir si ce "Français des îles", comme aimait à se nommer Saint-John Perse, ce "Béké" qui dans *Anabase* retrace l'histoire des Antilles du seul point de vue du conquérant -

Tout-puissants dans nos grands gouvernements militaires,
avec nos filles parfumées qui se vêtaient d'un souffle,
ces tissus, \ nous établîmes en haut lieu nos pièges au
bonheur (OC 102)

- entretient un rapport plus profond que celui d'une contiguïté infranchissable avec les fantômes aux visages

indistincts peuplant la "Haute demeure". Il conviendra également de revenir sur le point de vue catégorique exprimé auparavant et de se demander si l'écriture de Saint-John Perse ne serait pas un masque qui lui permettrait l'affirmation claire de sa francité, mais ne couvrirait pas totalement l'antillanité tissant son propre texte souterrain.

C'est en examinant "l'emploi du temps d'une journée antillaise", à un premier niveau les références aux activités quotidiennes et aux moments de la journée rythmés par la position du soleil et à un second niveau l'emploi qui est fait du temps, à sa représentation dans le poème, que nous tenterons de cerner la "poétique de la Relation" exprimée ou entamée dans le texte. Nous empruntons cette notion à Edouard Glissant qui considère la Relation comme un élément fondamental de son écriture. Il la définit dans *Poétique de la Relation* comme un paradigme nécessaire à la compréhension de toute culture existante. Cette Relation est à la fois externe - toute culture n'est qu'en comparaison à celles qui la côtoient - et interne - nulle culture n'est divisible en éléments premiers qui seraient totalement coupés les uns des autres (PR 183 et sq.). Cette notion sera fondamentale pour notre approche du temps : nous étudierons en effet la Relation interne de ses composantes : espace, situation, structures familiales; celle externe entre les diverses conceptions du temps chez les trois auteurs; et enfin nous accorderons à cette Relation son sens plein illustré dans

Poétique de la Relation par les trois adjectifs: "Relié (relayé), relaté" (183).

Bien entendu, étant donnée notre position d'étrangère à l'univers antillais, il ne nous sera possible de penser qu'à partir des traces de traces laissées par des textes-témoins comme l'oeuvre de Michel Leiris (*Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*¹³), les numéros 441-442 de la revue des *Temps modernes*¹⁴ consacrés aux Antilles et l'oeuvre d'Édouard Glissant (en particulier *Le Quatrième Siècle*) mettant en scène l'enfance sur le domaine de l'habitation, tout comme *Eloges* mais non pas sur pied égal.

Nous organiserons notre étude de Saint-John Perse en trois temps en commençant par examiner la forme donnée au jour, construit sur un contraste entre fuite et stagnation. Nous mettrons ensuite l'accent sur la compartimentation des poèmes en différents paradigmes et nous arrêterons sur les tableaux résumant la situation du poète et contenant son enfance, révélant la relation ou son absence, d'avec l'autre. Enfin, nous tenterons de voir comment se manifeste l'univers antillais à travers l'organisation temporelle du récit et les références masquées à sa culture.

¹³ Leiris, Michel. *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris : Unesco, Gallimard, 1955.

¹⁴ *Les Temps modernes* 441-442 (1983).

a. La forme du jour.

La forme du jour ayant déterminé une des règles du "code noir", à savoir la limitation de la journée de travail dans les limites du lever et du coucher du soleil, détermine également l'espace d'*Eloges* qui s'étend du lever au coucher du soleil. Le contenu de cette journée diffère cependant dans les deux cas. La successivité douloureuse des gestes des esclaves fait place en effet, dans les premiers poèmes de Saint-John Perse, à un vide de mouvement. L'heure n'y est marquée que par de vagues indicateurs temporels sans référent fixe (midi, aube, soir, etc.) plus symboliques d'une plénitude ou d'une lourdeur (midi) d'un recommencement cyclique et d'une promesse (matin), ou de liberté (soir) que référentiels.

L'heure évoquée, matin se répétant identique au cours des ans et épaisseur du midi, est chaque fois associée à l'eau stagnante des criques ou à un monde où la différence n'aurait pas encore été introduite entre les éléments :

... Or ces eaux calmes sont de lait \ et tout ce qui s'épanche aux solitudes molles du matin. \ Le pont lavé, avant le jour d'une eau pareille en songe au mélange de l'aube fait une belle relation du ciel. (OC 37)

Ces vers décrivent l'image d'un entremêlement en abîme difficile à concevoir : d'abord, l'eau et le lait se confondent, ensuite le pont devient eau, eau à son tour associée au "mélange de l'aube". Ce sont toutes ces essences confondues d'essences déjà confondues qui font une "relation du ciel". Le terme "relation" peut ici avoir le sens de

"rattachement" : le ciel est rattaché à l'eau du pont; et de "récit" : le ciel est reflété, reproduit, donc raconté par l'eau. Tout mouvement qui introduirait un bouleversement de cet état premier est rejeté : "je ne veux plus même de ces linges \ à remuer là dans l'incurable, aux solitudes vertes du matin" (37).

Les verbes d'état, préférés aux verbes d'action, confirment cette préférence accordée au statisme ("C'est le matin" (38), "la journée sera chaude" (39)). Les bateaux, ordinairement véhicules du mouvement, semblent être eux aussi des édifices stables et rassurants, tout comme la "haute demeure" :

- Cependant le bateau fait une ombre vert-bleue; paisible, clairvoyante" (39); "et la présence de la voile, grande âme malaisée, la voile étrange, là, et chaleureuse révélée, comme la présence d'une joue ... ô (41).

Le monde est ressenti comme une unité close, rassurante et sacrée : "Vraiment, j'habite la gorge d'un dieu" (41) ou encore : "Parce que la mer avant midi, est un Dimanche où le sommeil à pris le corps d'un Dieu, pliant les jambes" (29). La chaleur visqueuse et les brumes épaisses du matin conservent les essences animales, humaines ou végétales dans une symbiose ambiguë : "La rame a bourgeonné sur la main du rameur [...] - je m'éveille en songeant au fruit noir de l'Anibe; à des fleurs en paquet sous l'aisselle des feuilles" (36). La mort est absente et la pourriture, au lieu d'une déperdition, entraîne le foisonnement de la vie. Aussi

ambiguë que la distinction entre les espèces, entre la mort et la vie est la relation entre le jour et la nuit : "et l'ombre et la lumière étaient plus près d'être une même chose" (25).

La perception uniforme d'une saison indistincte, présente dans les propos de Stéfanise dans *Le Quatrième Siècle* ("Mais tu vois, le carême ne change pas" 198), est intensifiée chez Saint-John Perse dans la vision de l'enfant, vierge de la différence : "les parvis invisibles sont semés d'herbages et les vertes délices du sol se peignent au siècle d'un long jour" (OC 12); ou encore : "L'enfance adorable du jour [...] descend à même ma chanson" (37).

Cette description d'un monde fluide et composé apparaît cependant dans le poème comme un état perdu à jamais, comme l'image d'un rêve mort. La relation est pensée comme irréalisable, mais est pensée cependant. Or, l'épanchement de la durée et cette relation sont vite menacés par le mouvement d'une poussée vers l'avant, symbolisée par divers vents ou alizés qui s'emmêlent à l'ordre auparavant décrit. Cette projection est inscrite dans le paysage : "les souffles alizés [...] trouaient l'amer feuillage [...] Et la maison durait sous les arbres à plume" (29-30). L'espoir de terres nouvelles s'établit ("Il nous a fait plus d'une promesse d'îles" (35)) et le mouvement vers l'au-delà de l'errance qui marquera le parcours entier de l'oeuvre du poète s'annonce déjà. La nature, à cette image, ébauche un mouvement vers

une trop haute destinée - "La terre \ alors souhaita d'être plus sourde et le ciel plus profond, où des arbres trop grands, las d'un obscur dessein, nouaient un pacte inextricable" (23) - toujours fugitif comme le vol de l'oiseau : "un monde balancé entre les eaux brillantes, [...] où trop longues les fleurs \ s'achevaient en des cris de perruche" (24).

Comme la projection vers l'avant sans volonté de laisser de traces, symbolisée par l'oiseau prêt à l'envol, la poésie de Saint-John Perse exclut toute possibilité d'ancrage au lieu de naissance, toute tentative d'engouffrement dans le passé, toute relation autre que transitoire, et interdit toute histoire. C'est en cela que les premiers poèmes de Saint-John Perse dévient et s'écarterent de la réalité antillaise, même si l'entrecroisement de l'"en-aller" symbolisé par le vent, et de la "stagnation" de l'architecture démesurée, accorde au poète, selon Edouard Glissant, une "fragile antillanité"¹⁵. Cette appartenance ténue pourrait également lui être concédée en tant que le paysage, tout comme dans les romans d'Edouard Glissant, est un véritable actant, parmi les images figées d'êtres humains

¹⁵ Edouard Glissant. "Saint-John Perse et les Antillais" in *La nouvelle revue française* 278 (1976), p.69: "Comment, pour nous, consentir à sa nature antillaise, quand il s'échappe de notre histoire et ainsi la nie? Tout de même une fragile antillanité. C'est-à-dire en lui cette part de nous qui s'en va."

animalisés ou idéalisés, ainsi que nous remarquerons dans notre deuxième partie.

Cependant, la réalité antillaise échappe au cadre fragmenté de l'oeuvre, faisant, comme les douze coups de midi ou le miroitement du soleil sur la mer, éclater l'instant - "de belles eaux de cuivre mol où midi, émietteur de cymbales, troue l'ardeur de son puits" (OC 46) - et réduisant l'enfance à quelques instantanés sauvés de l'oubli. A la durée parfaite évoquée plus haut d'un monde divinisé, succède le morcellement d'un monde profane.

b. La journée éclatée.

... Mais de l'aïeule jaunissante [...] je dirai qu'on est belle quand on a des bas blancs (OC 26).

Apparente référence au teint altéré de l'aïeule, l'attribut de couleur conviendrait pourtant mieux à la description d'une vieille photographie. Les scènes isolées de la vie quotidienne, rescapées d'une mémoire volontairement ou involontairement défaillante, apparaissent en effet comme autant d'épreuves juxtaposées dans un album de famille telles des daguerréotypes jaunis (père posant devant la demeure avec casque colonial, aïeule aux bas blancs, oncles en colloque avec la mère, etc.). Tout mouvement est en effet exclu des tableaux, ou du moins, tout mouvement apparent qui permettrait de les relier l'un à l'autre. Aux maximes coupées de toute époque définie et semblant décrire l'idéal d'une situation privilégiée et à l'écart ("un homme est dur, sa fille est douce" (OC 7)), succèdent des descriptions

statiques de la caste des planteurs: "j'ai une peau couleur de tabac rouge", "j'ai un chapeau" (7), "et d'abord je lui donne mon fouet, ma gourde et mon chapeau" (7). Dans ce monde, l'"avoir" semble se confondre avec l'"étant".¹⁶ L'allusion à des rituels participent de la rupture d'un monde inscrit dans une temporalité définie. L'usage de l'imparfait, associé à l'adverbe "alors", participe de cette volonté de mise à l'écart dans un temps rituel et révolu : "Alors, on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes" (23). Nulle place n'est accordée à l'accidentel, à l'événementiel, qui, en déviant de la répétition rituelle, pourrait enclencher une histoire. L'accident est relayé au rang de circonstance secondaire. Dans l'évocation de la mort d'une soeur ("Et une très petite soeur était morte" (24)), l'emploi de l'aspect imperfectif du verbe détache la mort de la chaîne événementielle et lui concède une durée qui la sacralise. Les individus se fondent également sous les appellations génériques de leur fonction familiale ("père", "mère(s)", "oncles", "aïeule"), sociale ("négociant", "servantes", "marchande de bonbons", etc.), ou symbolique ("J'ai vu marcher des Princes [...] " (29)). L'emploi de la majuscule contribue également à élever les divers étants au niveau de l'être comme si le particulier, le réel, le saisissable étaient négligés au profit d'états impersonnels et vides. De

¹⁶ Nous reviendrons plus amplement sur la nature et les fonctions du père dans les poèmes de Saint-John Perse dans notre troisième chapitre.

la même façon que les objets et les personnages sont placés en dehors de toute réalité particulière, qu'aucun nom propre n'est révélé, les instants sont mis à l'écart de toute datation, de toute indication d'un temps arbitraire et historique.

Toute successivité qui pourrait être à la base d'une chronologie potentielle est de la même manière écartée. Dans les vers que nous venons de citer, l'adverbe "d'abord", annonçant habituellement un enchaînement d'actions, est projeté lui aussi hors de toute progression, en tête de paragraphe. La conjonction "et" qui lui est apposée, indiquant une addition, lui retire son contenu sémantique usuel : "Et d'abord je lui donne mon fouet, ma gourde et mon chapeau" (7). Nous examinerons successivement quelques-unes de ces scènes isolées que nous regrouperons en deux catégories :

- celle centrale et comportant l'image unique du père, en tant que symbole social.

- celle des images périphériques et fragmentées de l'Autre, animalisé ou empreint de mysticisme et en toutes circonstances rejeté aux oubliettes de l'histoire.

Comme la verticalité de la haute demeure contraste avec la riche et mouvante fermentation naturelle, dans les poèmes d'*Eloges* il s'inscrit une lutte entre l'"obscurité naissance du langage" (20), réalité multiple et imprenable, et la tentative de clarification. L'inscription claire du premier

poème ("Ecrit sur la porte" (5)) est suivie immédiatement par la description du père, symbole de toute une classe de hobereaux, pilier et sommet du système clos des plantations, qui pour le poète fut le monde. Nous pouvons remarquer, entre parenthèses, que la seule description catégorique réglée et complète de la réalité antillaise, est celle de la plantation : "À droite \ on rentrait le café, à gauche le manioc [...] \ Et par ici étaient les chevaux bien marqués, les mulets au poil ras et par là-bas les boeufs" (25). A l'intérieur du monde clos de la plantation, le père occupe également le rôle d'une paternité mythique, il est le "Maître étalon de l'Habitation", comme le décrit Jacques André dans un article où il insiste sur l'identité du père dans la société antillaise qui est ou dédoublée dans le cas du planteur, ou niée pour le père naturel, en tant que sa place est "toujours déjà occupée" par le premier. Il ajoute qu'en créole "Père" est réservé à l'Eternel ou à la présidence d'un club sportif alors que "papa" témoigne de la priorité d'un lien affectif"¹⁷.

Le père d'*Eloges* est affublé de tous les attributs d'un planteur stéréotypique : peau sèche et tannée, casque et toile blanche, fouet, gourde et cheval. Il est défini par ses seules possessions, dont tout être humain ou animal sous sa dépendance semble prolonger la liste : "J'aime encore mes

¹⁷ André, Jacques. "L'identité ou le retour du même" in *L'Archipel inachevé*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1972, p.2028.

chiens [...] mon plus fin cheval, mon chat" (8); "ma fille" (7). Possession, la fille ou la femme est également garante de la pureté de la race ("ma joie qu'elle découvre un bras très blanc" (26); "que ta mère était belle, était pâle" (26)). La blancheur de la peau semble également garantir la salubrité à ses détenteurs et les mettre à l'abri de la contagion :

La barque de mon père, studieuse, amenait de grandes figures blanches : peut être bien en somme des Anges dépeignés; ou bien des hommes sains, vêtus de belle toile et casqué de sureau (29).

Anges ou Saints - de sain à saint il n'y a qu'une lettre - les colons sont détachés de la masse indistincte. Soeurs, mères et oncles semblent interchangeable ("Nos mères vont descendre" (48)) et se réduisent à leur fonction. L'organisation familiale décrite est cependant profondément ancrée à la réalité antillaise, où l'oncle occupe une place majeure, le père relégué au rôle symbolique. La "sacralisation" de ce dernier est donc plus proche de la réalité de la vie sur une plantation que nous ne l'avions d'abord pensé. Cependant, l'omniprésence du père occulte ou réduit à l'extrême les figures gravitant dans son orbite, les unit dans une opacité qui interdit toute différenciation.

Ayant déjà commenté l'abus du mot "servantes" dans le texte, ainsi que l'indifférenciation raciale ("des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui" (27)), nous ne reviendrons pas sur ces faits mais nous nous attacherons à voir comment l'Autre, le "Nègre" ou le "Mulâtre", est mis en

marge de l'histoire par sa bestialisation ou sa mystification. Dans les rares descriptions de gens de couleur, libres ou servants, la proximité d'avec l'animal est évoquée systématiquement. Ce sont d'abord les servantes mises en parallèle avec les poules par une position identique dans le vers, parallélisme augmenté par l'adjectif "noir" qui leur est commun : "Mon orgueil est que ma fille soit très belle quand elle commande aux femmes noires, \ ma joie qu'elle découvre un bras très blanc parmi ses poules noires" (7) ou encore : "un nègre dont le poil est de la laine de mouton noir" (44). Ce sont les débardeurs en rapport de contiguïté constante avec l'animal : "et des nègres porteurs de bêtes écorchées s'agenouillent aux faïences des Boucheries Modèles" (46).

L'adjectif "luisant" est utilisé indifféremment pour la description des femmes de couleur ("et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes" (23)) et des bêtes de somme, du moins par apposition (les boeufs sont luisants grâce à la céréale qui les recouvre) : "Pour débarquer des boeufs et des mulets [...] tout un peuple dénué, vêtu de son luisant, et sobre" (42)). La scène du débarquement des bêtes de somme rappelle également l'ancienne arrivée des esclaves.

Parfois, celui qui est rendu autre apparaît démesuré comme dans ce passage : "Un nègre dont le poil est de la laine de mouton noir grandit comme un prophète qui va crier dans une conque" (44). S'il apparaît grandi, l'homme noir

apparaît également animalisé, ses cheveux ne sont pas comparés mais assimilés au poil du mouton. Par sa grandeur même, il est mis à l'écart de l'histoire et rejeté dans un univers mystique.

Dans "Images à Crusoé", où nous est présenté un Vendredi déchu, voleur, lascif et ivrogne nous pouvons lire l'équivalent de ce discours d'un planteur rapporté par Michel Leiris : "'Le nègre est toujours le nègre : il est fainéant, voleur et menteur", dit hautement au cours d'un dîner un planteur de Saint-Claude" (71). L'autre n'est jamais perçu comme tel, il est soit démesuré, soit décrit selon un stéréotype réducteur. L'emploi fréquent de la métonymie nous apparaît aussi comme un procédé de réduction de l'autre. Des servantes par exemple, ne sont décrites que des parties de leur corps, comme si leur perception totale était impossible: "Ma bonne était métisse et sentait le ricin [...] et si tiède, *sa bouche* avait le goût des pommes-rose" (26); ou encore : "et les servantes de ta mère, remuaient *leurs jambes chaudes* près de toi qui tremblais" (24, nous soulignons). Nous pourrions également expliquer cet emploi de la métonymie par la vision de l'univers fragmentée de l'enfant, ou par l'incapacité à cerner l'objet du désir.

Une pratique identique à celle de la scène du bain dans l'"eau-de-feuilles-vertes" (23) est décrite par Michel Leiris. C'est une scène profondément antillaise en tant qu'elle peut être rattachée à la fois à des coutumes

chrétiennes (pratiquée le jour dit "Samedi Gloria" ou Samedi saint) et à des rites de purification africains :

A la Guadeloupe, le scénario est à peu près le même; après avoir reçu à l'église de l'eau bénite, on vient se baigner chez soi dans une eau où l'on a fait macérer quelques feuillages. (Leiris 52)

Cependant, si nous contrastons cette scène avec celle, décrivant le même rite, du *Quatrième Siècle* d'Edouard Glissant, il apparaît clair que l'évocation de Perse est coupée de toute durée. La description du roman - "Les trois garçons et les trois filles [...] qui s'éclaboussaient (ou faisaient semblant) - de l'eau verte écumeuse où des herbes avaient trempé" (197, nous soulignons) - apparaît comme le développement dramatique, la réinscription dans un récit de la réalité synthétisée et idéalisée dans "l'eau-de-feuilles-vertes".

L'univers persien nous est apparu au premier abord comme la fragmentation puis l'universalisation de réalités familières, comme leur distanciation dans la clôture du souvenir, ce qui motive Edouard Glissant à écrire dans *L'Intention poétique* que "l'éloge a tenté d'exhausser un être au monde aux dépens de l'étant (celui-ci heureusement préservé dans l'acte de louer)" (OC 123). Nous verrons cependant que les poèmes d'*Eloges* contiennent déjà, masquée ou en germes, la relation à l'autre.

c. L'antillanité masquée.

L'univers symbolique et social fragmenté, décrit plus haut, semble entrer en conflit avec la réalité d'une Nature-

Mère, marquée déjà par les cris d'une culture que Saint-John Perse ne peut ignorer :

Et l'enfant qui revient de l'école des pères, affectueux, longeant l'affection des murs qui sentent le pain chaud voit au bout de la rue où il tourne la mer déserte plus bruyante qu'une criée aux poissons. (46)

Cette ambiguïté des sentiments mêlés de haine et de fascination se retrouve à plusieurs moments du poème; c'est la haine de la servante qui coiffe - "Quand vous m'aurez coiffé, je vous aurai haïe" (OC 51) - mêlée à une attirance sensuelle : "et si tiède, sa bouche avait le goût des pommes-rose \ dans la rivière avant midi" (26). C'est le rejet et la louange du chant de l'esclave :

Enfance, mon amour! c'est le matin, ce sont \ des choses douces qui supplient comme la haine de chanter [...] ô douces et qui supplient, comme la voix la plus douce du mâle s'il consent à plier son âme rauque vers qui plie... [...] et l'enfance agressive du jour, douce comme le chant qui étire les yeux (38, nous soulignons).

L'image du conteur est célébrée dans le poème : "aussitôt c'est le jour ! [...] et le conteur s'élance dans la veille" (49). Cependant, le poète fait conteur à son tour, isolé, ne trouve d'écho à sa voix que la haine de l'autre : "Et moi, plein de santé, je vois cela, je vais \ près du malade et lui conte cela : \ et voici qu'il me hait" (39).

Dans "L'errance enracinée", préface du recueil *Pour Saint-John Perse*, Edouard Glissant décrit cette situation de conteur n'ayant pour auditeur que l'universel indéfini du monde :

il n'y a pas autour de lui un cercle qui résume la nuit.
Il n'y a pas de flambeaux à l'entour de cette parole,

seulement la main tendue vers l'horizon qui monte, houle ou Haut Plateau. C'est l'infini toujours possible (15).

Plutôt que vers l'infini ou l'indéfini du monde, c'est vers lui-même que semble se recueillir le poète, c'est à lui-même qu'il s'adresse. Les seules apostrophes du poème convoquent en effet l'auteur, ou son image altérée dans la personne de Robinson : "Et tu songes aux nuées pures sur ton île, quand l'aube \ verte s'élucide au sein des eaux mystérieuses" (12).

Le conte est présent au sein de l'oeuvre, où redondances - "ô ! j'ai lieu de louer \ ô j'ai lieu ! ô j'ai lieu de louer !" (28) - et parenthèses - "(comme mon père qui fut noble et décent)" (29) - satisfont aux exigences emphatiques et didactiques de l'oralité du conte. Mais le conte n'est pas l'unique dimension de la culture antillaise présente dans les poèmes. La situation sociale de pauvreté régnante et de désœuvrement sont perçus par le regard de l'enfant : "La chienne rose traîne à la barbe du pauvre, \ toute une viande de mamelles" (45); ou encore : "Ceux qui sont vieux dans le pays, tirent une chaise sur la cour, boivent des punchs couleur de pus" (48). Des manifestations historiques sont également insinuées sous le masque d'autres événements. La description d'un tremblement de terre - "Les morts du cataclysme, comme des bêtes épluchées dans ces boîtes de zinc portées par les Notables [...] sont mis en \ tas" (44) - aussitôt suivie par la description d'un Noir au profil gigantesque - "un nègre [...] grandit comme un prophète qui va crier dans une conque" (44) - laisse déjà pressentir le

rôle joué par celui qui est perçu comme "l'Autre" par Saint-John Perse, dans une société coloniale rongée par la crise économique.

D'autre part, la résistance des esclaves se fait comprendre par le regard tourné vers le haut en direction d'un lieu qu'on ne nomme pas, mais que le seul mouvement descendant indique, le morne, terre marronne : "Et, orné de sueurs, vers l'odeur de la viande \ il descend" (33). Cette évocation du nègre marron apparaît en outre sous la forme suivante : "Les souffles alizés, les ramiers et la chatte marronne" (29). Le terme "marron", qui désigne aux Antilles un esclave échappé, n'est utilisé dans l'oeuvre de Perse que dans cette occurrence et qualifie un animal. Nous pouvons nous demander si cet usage est symptomatique de l'ignorance de la réalité des esclaves ou de la confusion entre les hommes noirs et les animaux.

Sont évoquées également des images du folklore antillais comme celles du carnaval. La femme décrite dans "Eloges" - "Sur la chaussée de cornaline une fille vêtue come un roi de Lydie" (45) - rappelle les descriptions que Michel Leiris offre du carnaval où "Martiniquaises et Guadeloupéennes de la ville se coiffent de Madras et revêtent la "grande robe" traditionnelle" (55).

Nous ne ferons que signaler quelques manifestations créoles dans la langue des poèmes qui subvertissent l'acception française des mots. Le lexème *caye*, par exemple,

a mené de nombreux critiques à une interprétation erronée, l'ayant interprété comme "écueil" alors qu'il référerait à une "case" ou une "maison". Nous ne ferons également qu'indiquer l'omniprésence de termes spécifiques à la réalité des Antilles. Pour plus de détails, on pourra se reporter au relevé complet que donne Georges Desportes dans son ouvrage¹⁸; nous n'en citerons que les plus frappants (ramier, oiseau-mouche, herbe à madame Lalie, mangue, papaye, mouchoir de tête, sirop de batterie).

Plus significatifs sont les déguisements et dispersions du contenu de contes antillais, que Saint-John Perse, entouré de ses servantes, ne pouvait ignorer. La lecture de l'ouvrage de Michel Leiris nous a permis de mettre à jour le sens perdu d'un de ces contes dissimulé sous le poème. Dans le chapitre "vie régionale", Leiris décrit quelques contes martiniquais et guadeloupéens, dont celui de l'"anticri" :

Il faut citer encore l'"anticri" (antéchrist) ou "tit mons" (petit monstre) issu d'un oeuf qu'une poule noire a pondu un Vendredi saint et que l'on a couvé en le portant sous l'aisselle. (51)

Le contenu de ce conte a engendré la description suivante d'*Eloges*, qui en est une version éclatée :

Je m'éveille, songeant au *fruit noir* de l'Anibe dans sa cupule verruqueuse et tronquée [...] un homme seul mettrait son nez sous le *pli de son bras* [...] je m'éveille en songeant au fruit noir de l'Anibe; à des

¹⁸ Georges Desportes. *Saint-John Perse ou l'équivoque de la suspicion*, Fort-de France, Martinique : ô Madiana éditions, 1990. Voir en particulier le chapitre VIII, "Notre humanité antillaise dans les poèmes de Perse" (pp.33-36).

fleurs en paquet sous l'aisselle des feuilles (45, nous soulignons).

Les poèmes d'*Eloges* apparaissent ainsi comme la dissimulation de réalités senties dans une continuité réelle et à des moments définis (le conte de Leiris est raconté le Vendredi Saint, date privilégiée à d'autres endroits des poèmes de Perse, qui est aussi celle du bain dans l'"eau-de-feuilles-vertes") dans l'éclatement et la décomposition. La réalité antillaise est donc là, présente, criante pour qui cherche à la déchiffrer.

3. Une reconstruction amorcée.

L'appartenance de Saint-John Perse à une caste a des répercussions fondamentales sur sa représentation de la réalité et du temps antillais. Par son retrait dans l'universel de la langue, l'auteur ne peut donner de la réalité antillaise qu'une vision partielle, fragmentée et déplacée. Cependant, en voilant la réalité antillaise et en la fuyant, Saint-John Perse la ratifie et en confirme la puissance. L'éclatement de la réalité, bien au-delà d'une réduction, épouse la forme même de la mémoire caraïbe qui pourrait être comparée à une poterie fragmentée.

L'écrivain cubain Alejo Carpentier, dans une de ses *Chroniques* consacrée à Perse, nous raconte la redécouverte de sa jeunesse antillaise à travers les évocations d'*Eloges*. C'est justement les fragments d'odeurs, de sons, de paysages et de sensations auxquels les siens s'emmêlent qui lui

permettent de retrouver son passé, ainsi qu'il nous le décrit en incorporant la parole du poète à la sienne :

...Et ce sont les palmes vertes, unies à mon destin d'homme comme un élément d'héraldique; et ce sont les palétuviers [...] et ce sont "les hautes racines courbes" qui célébraient "l'en allée des voies prodigieuses" [...] il y a des poètes essentiels et nécessaires [...] qui nous aident à prendre conscience de nous-mêmes, et à recouvrer, car ils écrivent l'histoire de notre propre existence [...] Saint-John Perse est un poète de cette fibre.¹⁹

L'attitude de Saint-John Perse est une réception simple et douloureuse de ces éclats d'histoires qui prépare la reconstruction ultérieure d'autres auteurs antillais comme Edouard Glissant ou Derek Walcott. Ce dernier écrit :

This gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more pain than their original sculpture.²⁰

Roche brisée du temps, sables s'entrecroisant et se mêlant sont déjà présents dans l'oeuvre de Saint-John Perse mais ils sont soit dispersés, soit déformés dans leur idéalisation. L'oeuvre de Perse est déjà relation, mais plutôt que de se confondre avec la diversité du monde elle tente de la réduire en l'enfermant dans une mesure, celle du souffle du verset,

¹⁹ Carpentier, Alejo. "Saint-John Perse, urbi et orbi" in *Chroniques*. Paris : Gallimard, 1983, pp.488-489.

²⁰ Walcott, Derek. "The Antilles, Fragments of Epic Memory, The 1992 Nobel lecture". *World Literature Today* 67 (1993), p.262 : "Cet assemblage de fragments est le souci et la douleur des Antilles; si les pièces sont disparates, déboîtées, elles contiennent plus de souffrance que la sculpture originale."

qui, bien que naturel, espace du souffle humain, est encore mesure.

Ces fragments, écartés ou dénaturés, seront colmatés et remis en situation dans l'entreprise de reconstruction de l'oeuvre glissantienne, où les pièces du passé se réanimeront sous les larmes du présent ainsi que le décrit la belle métaphore de Derek Walcott :

Poetry, which is perfection's sweat but which must seem as fresh as the raindrops on a statue's brow, combines the natural and the marmoreal, it conjugates both tenses simultaneously : the past and the present, if the past is the sculpture and the present the beads of dew or rain on the forehead of the past.²¹

Nous verrons que chez Glissant, le cadre - ou plutôt l'enchevêtrement de cadres - du roman tente d'épouser, de réunir sous la pluralité du "nous" et non plus de réduire dans l'unité d'une subjectivité idéalisée.

C. GLISSANT OU LA RECONSTRUCTION DE LA MEMOIRE BRISEE.

Saint-John Perse, comme nous l'avons vu, brise la réalité antillaise, y introduit le manque en interdisant ou en ignorant la pensée de l'autre, n'en accepte que la fragmentation, minimalise la réalité présente et familière et préfère l'universalité d'une histoire extérieure. L'oeuvre de Glissant s'inscrit dans le mouvement opposé : l'auteur cherche la trace du passé au centre (ou au tourbillon servant

²¹ "La poésie, qui est la sueur de la perfection mais qui doit paraître aussi fraîche que les gouttes de pluie sur le front d'une statue, allie le naturel et le marmoréen, conjugue simultanément deux temps: le passé et le présent, si le passé est la sculpture et le présent les perles de rosée ou de pluie sur le front du passé". (p.262)

de centre) et dans le cas de son absence, la reconstruit, réinscrivant les fragments disjoints d'une mémoire collective brisée, dans un réseau non plus continu et linéaire mais qui est la multiplication de spirales sans fond, sans fondement originel ou final, communiquant par le biais de fragiles chemins de traverses, entrecoupés eux-mêmes par le plein ou le vide d'une forêt sombre et impénétrable. Marqué de soubresauts et de détours, aucun de ces chemins n'est droit mais tous bifurquent tout en menant cependant à la trace de la mémoire. Ces chemins sont ainsi à l'image de l'histoire composite et emmêlée des Antilles.

Afin de mieux comprendre cette reconstruction du réel, nous examinerons, dans un premier temps, la situation de l'auteur, né sur une habitation, une plantation sucrière, univers clos dans son fonctionnement mais ouvert par son ambiguïté; dans un second temps, sa position dans l'histoire composite des Antilles. Ces précisions faites, nous étudierons le mouvement général de repossession du monde éclaté par le texte.

1. Le clos-ouvert de l'habitation.

Les quelques précisions biographiques qui suivent relèvent de notre intérêt en tant qu'elles éclairent la transcription de la temporalité dans l'oeuvre écrite d'Edouard Glissant.²²

²² Pour des précisions biographiques plus étendues, consulter, par exemple, l'étude informée et pertinente de Bernadette Cailler, *Conquérants de la nuit nue*, "Edouard

Edouard Glissant naît en 1928 sur une habitation du Morne-des-Esses à Sainte-Marie (Nord de la Martinique). L'habitation fonctionne sur un modèle auto-suffisant, refermé sur lui-même comme un cercle. L'univers des habitations correspond en effet au modèle du cercle, d'une totalité apparente, s'approfondissant et se compliquant en son sein. Une définition nous en est donnée dans *Poétique de la Relation* :

C'est [la Plantation] une organisation socialement pyramidale, confinée dans un lieu clos, fonctionnant apparemment en autarcie mais réellement en dépendance, et dont le mode technique de production est non-évolutif parce qu'il est basé sur une structure esclavagiste. (PR 78)²³

La structure hautement hiérarchisée coiffée par le maître de l'habitation, épaulé du commandeur (superviseur des travaux) et du gérant (comptable), semble être sans brèche.

Cette forme cyclique de la plantation auto-suffisante semble se répéter dans la performance du conteur (présent dans chaque plantation) où les formes circulaires se superposent : le conteur crée d'abord un cercle autour de lui composé des auditeurs. L'obscurité encerclante, le cercle ou la circulation de son récit parmi les auditeurs et finalement la structure quelque peu circulaire du récit reproduisent cette structure.

Glissant et *l'H(h)istoire antillaise*", en particulier pp.40-43, "De la négritude à l'antillanité".

²³ Pour une description plus approfondie voir l'ensemble du chapitre "Lieu clos, parole ouverte", pp.77-89.

Cette situation nous est décrite par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Lettres créoles* :

le conteur ne hurle pas, [sa voix] ne porte pas dans la nuit, elle est perlée comme sur elle-même sur le cercle écoutant. Elle est enveloppante, pas projetante.²⁴

Cependant, même si cette parole n'est radicalement pas un récit linéaire, elle n'est pas non plus le contraire de la ligne, le cercle, même si elle lui ressemble. Dans son déroulement, chaque aboutissement s'obtient à l'issue d'un chemin compliqué de digressions (souvent destinées à rendre le discours incompréhensible au maître) ainsi que nous le décrivent les auteurs cités plus haut :

Le conteur devra d'abord dissimuler son message. Sa narration se fera tournoyante, rapide, parfois même hypnotique, brisée en longues digressions humoristiques, érotiques, ésotériques. (Chamoiseau et Confiant 59)

Digressions de l'histoire et perversions du sens miment ainsi la structure du conte, ouvrent l'habitation sur une autre réalité. Aucune vérité n'y est exclusive, aucune proposition n'y est claire. La position du maître, telle qu'elle nous est décrite dans *Le Quatrième Siècle*, n'est pas celle d'une autorité absolue. Sa femme, ainsi que Marie-Nathalie dans la propriété Senglis, a le pouvoir absolu de nommer les esclaves et par là même de se substituer à l'autorité du maître, du père :

et c'est Marie-Nathalie [...] qui ne voulut jamais qu'on appelât l'homme autrement que Béluse [...] car elle

²⁴ Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant. *Lettres créoles, "Tracées antillaises et continentales de la littérature. 1635- 1975"*. Paris : Hatier, 1991, pp. 59-60.

savait que le nom était né de sa propre bonne humeur, du rire qui gonfla en elle et qu'elle eut tant de peine à refouler quand ce gèreux déclara : "C'est pour le bel usage madame!" (QS 166).

La relation maître-esclave est elle-même dénuée de son absolu. Les attributs de bien et de mal ne décrivent plus respectivement l'esclave et le maître. L'apparition de générations non-prévues par le système, comme celle des mulâtres s'introduit dans la brèche séparant les deux catégories d'origine. De même, les fonctions de commandeur et de gèreux de l'habitation, positions intermédiaires elles aussi, sont souvent occupées par des gens de couleur. L'ambiguïté de cette situation est d'autant plus importante dans l'oeuvre de Glissant dont le père était gèreux. La différence entre blanc et noir, maître et esclave n'est donc plus absolue; l'image du père est de même ambiguë; détourné de sa fonction de protecteur, il devient élément de répression, maître et servant tout à la fois.

L'habitation éclate ainsi de l'intérieur dans l'ambiguïté des éléments qui la composent. L'intervention violente d'éléments extérieurs rompt également la circularité de ses contours. Ainsi dans *Le Quatrième Siècle*, le premier ancêtre marron des Longoué, après s'être évadé de la Plantation L'Acajou, ne se contente pas de s'en couper mais s'y rattache, y inscrivant une action significative, par l'enlèvement de l'esclave qui deviendra sa femme. La structure circulaire s'ouvre ainsi sur la sombre épaisseur de la forêt du morne. Ainsi, les destins apparemment distincts

des Béluse soumis et des Longoué négateurs sont emmêlés dans la structure narrative : Mathieu, le Béluse, devient le seul héritier de papa Longoué.

2. La géographie : contraste et fragmentation.²⁵

Le paysage antillais contient lui aussi les caractéristiques de contrastes exprimés auparavant, dans la présence simultanée du morne et de la plaine, de la profondeur des bois et de l'ouverture de la plage sur l'horizon. L'île de la Martinique, comme toutes les îles des Caraïbes, est comme un cercle réduit, illimité dans la profondeur indémêlable des grands bois où les marrons, dans les détours de leurs cheminements, contredisent la vérité historique et linéaire du colon. Dans les introductions du *Discours antillais*, Edouard Glissant nous décrit cette architecture contrastée :

Au nord du pays, l'enlacement de verts sombres que les routes n'entament pas encore. Les marrons y trouvèrent leur refuge. Ce que tu opposes à l'évidence à l'Histoire (DA 20).

Le paysage, marqué par les sédiments d'histoires composites, reflète la progression de l'histoire par superposition de couches horizontales : "Il y a ainsi des temps qui s'échelonnent sous nos apparences, des Hauts à la mer, du Nord au Sud, de la forêt aux sables" (DA 21). Chaque élément du paysage est ainsi marqué d'un cheminement, la boue n'est

²⁵ Notre chapitre II sera consacré spécifiquement aux relations entre l'espace et le temps. Nous ne donnerons ici qu'un bref aperçu des caractéristiques du paysage antillais qui constitue une composante significative de la situation.

jamais vierge du pas du marron qui la préfère au chemin tracé.

La plaine contredisant le mont, ou le morne sa forme assagie, est elle aussi un compromis d'ouverture et de fermeture. Ceinture de l'île, elle fait corps avec la mer et entame le lien horizontal la rattachant aux autres fragments de terre partageant son histoire. Ainsi, l'espace n'est plus celui d'une réclusion, la pensée d'une exclusion, mais d'une communication intermittente et cependant établie. La forme archipélique des Antilles reflète ainsi dans ses ruptures et ouvertures la pensée de la relation, compromis et prolongation de la pensée continentale - unilinéaire - et de la pensée circulaire de l'île. Saint-John Perse, quant à lui, a semblé ne voir dans son île que cette circularité enfermante. Le Robinson d'"Images à Crusoë" n'a comme interlocuteur que le mur, lui renvoyant la circularité de sa pensée : "Le pan de mur est en face pour conjurer le cercle de ton rêve" (OC 12). Pour Glissant, L'île de la Caraïbe entre désormais dans la structure archipélique. Ce nouveau rapport est exprimé dans *Poétique de la Relation* : "De l'endroit où je me trouve, je vois Sainte-Lucie sur l'horizon. Ainsi de proche en proche, évoquant l'étendue, puis-je réaliser cet arc-en-mer" (PR 222). Le discontinu du paysage reflète ainsi le discontinu de la mémoire, tout en blocs éclatés entrecoupés d'oublis. La mémoire devient plurielle et collective et la voix universelle est

impossible, toute pensée du centre étant interdite par la configuration archipélique.

3. Sédiments d'histoires.

Si dans l'étude de la situation de Saint-John Perse, il ne nous a pas semblé nécessaire de recenser les diverses histoires, conceptions d'histoires ou conception du temps en présence dans les Antilles, nous en donnerons ici une brève description. Ces morceaux épars sont en effet réutilisés dans l'oeuvre de Glissant pour une reconstruction totale et complexe. Nous pouvons nous rendre compte de l'ampleur de la tâche si l'on considère que ces fragments ne sont pas seulement conflagrants entre eux mais également en leur sein propre. La description de ces réalités en contrastes est effectuée par Chamoiseau et Confiant dans *Lettres créoles*, dans les chapitres intitulés "La roche écrite" (15-20), "Le registre des chroniques" (16-29), "Cri en cale et silence du marron" (31-34) et "La plantation, l'habitation" (30-64) approchant tour à tour le mythe des Indiens Caraïbes, la pensée historique des colons, le souvenir arraché à l'esclave et la pensée constructive de l'écrivain. Nous tenterons d'utiliser les informations données en les comparant et les contrastant afin d'étudier par la suite leur réunion dans l'oeuvre de Glissant.

a. Populations indigènes.

Le peuple Caraïbe, avant d'être décimé presque totalement, a pourtant laissé la trace de mythes sur lesquels

se fondait son histoire, gravée sur les roches de la Guadeloupe, de la Martinique, de Sainte-Lucie ou de la Dominique. Il nous semble pertinent de donner ici un résumé succinct de ce mythe des origines, car bien qu'il ne soit pas directement repris en compte en tant que mythe de fondation par Glissant, les quelques éléments qui suivent seront présents dans son oeuvre comme des traces. Selon le récit intitulé la "parole fondatrice" (16) et raconté par Chamoiseau et Confiant, l'homme devient homme après l'acte incestueux d'un des membres du clan qui aime sa soeur. L'individu en question est exilé et son fils Yali est élu premier parmi les hommes. A l'exil du criminel succède l'errance de son peuple qui est condamné à parcourir toutes les îles des Caraïbes : "Yali nous mena d'île en île, en spirale infinie". A leur périple sont intégrés les épisodes d'une histoire imposée : la conquête des "êtres-sans-couleur-et-tissés-de-poils" (18) et l'arrivée des "créatures couleur de nuit" (19), épisodes s'enchaînant naturellement avec les récits originels : "Le temps, de son propre temps, engendra d'autres temps". (18)

Ce récit des origines - et du déroulement - de l'histoire du peuple "kalinago" (ou caraïbe) contient déjà des éléments présents dans l'oeuvre glissantienne que nous résumerons ainsi :

- fondation sur la déviation (inceste);
- ancrage dans l'errance;

- histoire comme épisode du mythe;
- archipélisation de l'histoire.

La pensée caraïbe, même si elle est enfouie sous les sédiments d'autres histoires, reste présente dans des traces transformant le paysage, telles "les roches, elles, [qui] demeurèrent sous les mousses du temps" (26), ainsi que cette "silencieuse littérature" (20) qui par son silence même compose l'un des blancs, l'un des oublis de la littérature antillaise.

b. Visée historique des colons.

La période coloniale est divisée en deux par Chamoiseau et Confiant :

- *le défrichement* (1625-1685);
- *l'habitation* (commençant avec l'application du "Code noir" et s'achevant en 1950).

Le temps colonial adopte une perspective strictement linéaire et son écriture n'est que scription, pure organisation des données, comme nous l'expliquent Chamoiseau et Confiant :

L'esprit colonial relève plus de la scription que de l'écriture, pour reprendre la dichotomie de Roland Barthes. Les planteurs n'utilisaient la plume [...] que pour remplir des registres d'état civil ou de commerce, des livres de comptes. (24-25)

Ainsi la réalité plurielle des Antilles est réduite à une norme préexistante, son identité plurielle et autre résumée dans le nom imposé par l'état civil.

Cette vision réductrice de la réalité antillaise est pourtant réutilisée dans l'oeuvre d'Edouard Gissant pour être ensuite dépassée. Le jeune Longoué la confronte ainsi au savoir immense de papa Longoué :

A travers les onomatopées, les réticences, les incertitudes du vieil homme, Mathieu égaré tentait d'avancer l'histoire, de mettre en ordre les événements.
(QS 30)

Dans l'oeuvre de Faulkner, à la fin d'*Absalom, Absalom*, par exemple, des réductions chronologiques ou "datations" rappelant le modèle occidental nous sont données comme "modes d'emploi du texte". Cependant, elles ne réduisent pas la réalité au schéma unilinéaire occidental. La chronologie donnée à la fin du *Quatrième Siècle* n'est pas unilinéaire, mais elle prend en compte le destin de deux familles, images des deux types de déportés : Béluse et Longoué, l'esclave et le marron, l'aliéné et le négateur, d'abord séparés - "1831 : Liberté tué par Anne, 1831 : Anne tue Liberté" - puis emmêlés dans l'union - "1890 : Edmée quitte la toufaille pour aller vivre avec papa Longoué" (QS 289).

Les armes chronologiques, à l'origine celles de l'exclusion, sont ainsi utilisées afin de prouver la diversité de la réalité. Cette intégration de l'altérité à l'oeuvre souligne la divergence culturelle et la discontinuité de la pensée antillaise.

c. Afrique duelle et étouffée.

Dans *Le Quatrième Siècle* nous est donné le récit d'un combat violent entre deux esclaves, ancêtres des lignées

Béluse et Longoué. L'existence de cette rixe présuppose tout d'abord une adversité antérieure à l'histoire (celle commençant aux Antilles). Ce précédent est pourtant dénié par deux des spectateurs de la scène qui s'exclament :

- Je ne comprends pas, murmura Duchêne. Non. Comment peuvent-ils avoir la force de se battre? [...] Pour quel motif? [...]

- Il n'y a pas de raison, chuchota Senglis (QS 26)

La négation du précédent par les colons est confirmée par le texte qui, à ce point, laisse l'événement sans explication, mais l'oblitération du passé par l'auteur a d'autres motivations. Le vide d'explication sert dans ce cas de représentation de la discontinuité du temps, de la porosité de la mémoire. Cependant, le vide est lui-même histoire, comme l'affirme Derek Walcott dans son essai "The Muse of History" : "In time, the slave surrendered to amnesia. That amnesia is the true history of the New World"²⁶. Cette absence n'est pas un vide irrémédiable mais une vérité éparse à poursuivre à l'aide de traces. Vérité confuse mais qui est certainement redécouverte par les acteurs ou lecteurs du roman. Ainsi, se livrant aux traces, le lecteur peut découvrir dans un autre texte de Glissant, *La Case du commandeur*, la cause possible du conflit. L'on peut en effet considérer Odonno ou les deux Odonno, ancêtre(s) africain(s)

²⁶ Walcott, Derek. "The Muse of History, an essay." in *Is Massa Day Dead? Black Moods in the Caribbean*. Ed. Orde Coombs. New York : Anchor Press/Double Day, 1974, p.4 : "Dans le temps, l'esclave s'est rendu à l'amnésie. Cette amnésie est la véritable histoire du nouveau monde."

présumé(s), comme étant les identités originelles de Béluse et de Longoué ou tout au moins envisager la situation décrite dans *Le Quatrième Siècle* comme une répétition du conflit de *La Case du commandeur*. Dans ce roman est racontée la légende de deux hommes, l'un pasteur, l'autre guerrier qui se proclament frères et s'attribuent mutuellement le même nom : Odon. L'un, on ne sait lequel des deux, trahit l'autre et le livre aux trafiquants. Le traître, tout comme le trahi, est pris et déporté : "Odon vendit Odon - Un frère trafiqua son frère pour le déportage; il ne fut pas lui-même épargné" (CC 166).

Cette Afrique duelle est également ambiguë comme nous le montre le passage précédent. En l'absence de certitude, chaque interprétation, chaque lecture de la trace devient possible. Le passé est à reconstruire sur des traces à venir, devient projet, prenant place dans la discontinuité du souvenir et dans l'ambiguïté du gouffre de la mémoire arrachée de l'esclave.

4. Le parcours de reconstruction.

La reconstruction du temps s'effectue par la reconquête du souvenir. La mémoire est son seul support, cependant cette mémoire est ambivalente, elle s'ouvre, comme nous l'avons vu ci-dessus, sur une galaxie de possibilités. La lecture du passé, non plus verticale, se perd dans des spirales sans fond. Glissant décrit en ces termes le réseau des histoires en présence touffu et discontinu :

L'émergence de cette unité diffractée (de cette conjonction inaperçue d'histoires), qui constitue les Antilles en ce moment nous surprend, avant même que nous ayons médité cette conjonction. C'est dire aussi que notre histoire est présence à la limite du supportable, présence que nous devons relier sans transition au tramé complexe de notre passé. (DA 132)

La saisie du passé ne se limite pas à une interprétation, à une lecture qui serait l'élucidation du présent. Elle doit, au-delà, être orientée vers le futur, projetée dans l'écriture, et ainsi demeurer trace pouvant être déchiffrée par le lecteur. Cette tâche de représentation de l'histoire n'est plus celle de l'historien mais celle de l'écrivain telle que nous la décrit Glissant :

La tâche de l'écrivain [...] c'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur [...] C'est ce que j'appelle une vision prophétique du passé. (DA 132)

Le passé n'est plus origine mais projet, non plus ruine mais reconstruction.

En examinant l'histoire des Antilles de 1715 à 1978, et ses périodes successives : l'esclavage, l'abolition, l'assimilation et la départementalisation²⁷, nous avons remarqué que l'oeuvre de Glissant reproduit, dans une

²⁷ Cette classification est bien évidemment partielle et ignore les événements naturels (comme l'éruption de la montagne pelée) ou mythiques, formant les histoires antillaises. Nous avons tiré les périodes que nous citons ici (esclavage, abolition, départementalisation, assimilation) du "leurre chronologique" (DA 27) où Glissant démontre l'impossibilité de réduire l'histoire antillaise à un squelette de faits. Nous espérons montrer par les réflexions suivantes, que l'auteur antillais récupère ces événements ou périodes dans son oeuvre littéraire pour mieux les dépasser.

configuration littéraire, ces différentes strates d'histoires.

Le temps de l'esclavage peut se lire dans l'oeuvre de Glissant dans la soumission du temps cyclique et du temps historique, dans l'affrontement entre temps naturel et temps culturel²⁸. Cette lutte est présente au sein du personnage de Mathieu qui tente en vain de démêler les deux temps : "Mathieu tentait d'avancer l'histoire, de mettre en ordre les événements" (QS 132).

L'abolition de l'esclavage trouve écho dans le texte dans l'abolition de l'Histoire : "Là où se joignent les histoires des peuples hier réputés sans histoire finit l'Histoire. (Avec un grand H)" (132).

L'assimilation de l'Histoire (avec un grand H), sa transformation en l'une des histoires qui composent le paysage antillais, est effectuée par sa répétition par l'Antillais qui la revit, tel les protagonistes de *La Lézarde* : "mais la traversée du fleuve (la durée de la campagne électorale) est un temps où l'homme apprend à mesurer sa terre" (L 117). Dans ce roman, le seul de Glissant suivant un fil linéaire, certains personnages comme Mycéa ou Mathieu

²⁸ Le "temps naturel" est exprimé par les saisons, les mouvements de la lune ou du soleil, les catastrophes naturelles telles que les raz-de-marée, tornades ou éruptions volcaniques; le temps culturel est divisé de façon arbitraire en secondes, minutes, années. Si le second est régulier, prévisible et linéaire (il se déroule sans entorse d'un début vers une fin), le premier est à la fois circulaire (par le retour des saisons, de la lune) et événementiel (par l'éruption d'un volcan).

- qui entrera dans les dimensions plurielles du monde dans des romans ultérieurs à travers ses voyages et ses explorations d'histoires de peuples divers - sont représentés comme les initiateurs d'une histoire antillaise suivant la trace de l'histoire occidentale (orientée vers un but). Le poème *Les Indes* retrace lui aussi le parcours de reconquête de l'histoire par l'Antillais qui parcourt en sens inverse le chemin des conquérants. Le poème s'ouvre à Gênes, point de départ du voyage : "Sur Gênes va s'ouvrir le pré des cloches d'aventures" (*Indes* 69), et il "s'achève lorsque la rive est en vue, d'où s'éloignèrent jadis les Découvreurs" (123). Ainsi, l'histoire est inversée, le début devient une fin, la projection est détournée dans la réinscription d'une nouvelle histoire.

L'assimilation de l'Histoire dans le poème des *Indes* est redoublée par son enchevêtrement avec la légende dans la succession des livres, alternance de descriptions de forces cosmiques et de réalités historiques, comme l'illustrent par exemple les premiers vers des livres XXII et XXIII : "Déesses vertes, je vous entends sur ce voyage, après la vingt-troisième nuit [...] Le marin n'attend pas pour demain qu'il accoste, à l'aube triste" (83). Le poème se clôt, ou s'ouvre, sur "La Relation" (titre du dernier chapitre) après l'assimilation du passé du colonisateur.

Dans l'oeuvre, plus rien n'est central, tout devient périphérique, à l'image de la départementalisation, à la

différence que ce département-ci n'est plus relié à aucun centre métropolitain, et que tout centre est à chercher dans un intérieur autochtone :

Dis que nous disions : là-bas le centre pour dire la France. Mais que nous voulons d'abord être en paix avec nous-mêmes. Que notre centre il est en nous et que c'est là que nous l'avons cherché. (L 227)

Cet intérieur, cet "en nous", est certainement la modalité nécessaire à la reconstruction de l'identité antillaise qui doit être communautaire avant d'être individuelle : "La question à poser à un Martiniquais ne sera pas par exemple : "Qui suis-je?" Mais bien "qui sommes-nous?" (DA 153).

L'oeuvre est ainsi fondée sur le divers, résumé du cercle et de la ligne dans la forme de la spirale, spirale à son tour éclatée. Nous examinerons ci-dessous les conflits en présence et leur solution dans la narration.

* * *

La configuration du temps dans l'oeuvre de Glissant est formée de discordances entre les multiples histoires, entre le récit historique et la fiction (cette mise en présence est explicite dans le titre du poème *Pays rêvé, pays réel*), entre le mythe et l'histoire. Le mythe et l'histoire fusionnent dans l'oeuvre en tant que l'histoire paraît sans auteur, ou plutôt a pour auteurs l'ensemble de la collectivité. Le "je" cède ainsi sa place au "nous". Le mythe fondateur de la plupart des cultures occidentales ne satisfait pas à l'expression de la pluralité car il est fondé sur l'élection d'un peuple et l'exclusion de tous les autres : "Il y a donc

dans le mythe une violence cachée, qui se prend aux mailles de la filiation et qui réclame en absolu l'existence de l'Autre comme élément de relation." (PR 62). C'est le conte qui, par sa structure permettant l'insertion d'éléments culturels de cultures autres, relate le mieux les nouvelles données de la relation.

Cette dispersion du texte se reproduit dans l'éclatement du signe. Par exemple, le sel, dans le poème *Sel Noir*, devient le signifiant éclaté du temps historique symbolique et poétique, en tant qu'il est successivement la monnaie, l'impôt, le symbole de la souffrance de l'humanité et le lien entre les chants du poème. Le signe ne s'étend pas dans la profondeur de l'instant mais dans la durée, l'étendue qui se développe par la juxtaposition.

* * *

Alors que le texte de Glissant s'épanche dans l'inclusion de la contradiction, se perd dans la pluridimension, il semblerait que le texte de Borges reproduise le mouvement inverse, c'est à dire qu'il soit la synthèse de la diversité dans la profondeur du signe, dans la clôture de l'instant, le renoncement au temps, à l'histoire, et le refuge dans l'intemporalité d'une non-histoire. Nous expliciterons cette idée dans la partie à venir.

D. BORGES OU LA SYNTHÈSE DU DIVERS.

La place accordée à la description de la situation de Borges dans le Nouveau-Monde, les questionnements sur son

identité argentine seront moins étendus que les développements sur l'identité culturelle de Saint-John Perse et de Glissant, du simple fait que son oeuvre prend place dans un monde des idées apparemment désengagé de l'histoire, du réel et de l'accidentel. Même si, comme nous le verrons, la réalité argentine est présente dans le texte, elle est toujours universalisée et sert de structure close et non de contenu vivant. Il est cependant nécessaire de donner un bref aperçu des données de la réalité argentine qui motiveront, parfois sous une forme déguisée, la conception de l'histoire et du temps.

1. Du cosmopolitisme à l'ancrage.

Les philosophies diverses, aussi bien orientales qu'occidentales sont incluses dans l'oeuvre de Borges. Il tente dans ses textes de reproduire l'universel plutôt que le particulier.

Né en 1899 à Buenos Aires d'un père aux ascendances portugaise, espagnole et anglaise et d'une mère argentino-uruguayenne, Borges grandit au son des langues anglaise et espagnole. A son image, sa ville est peuplée de voix aux accents multiples, reliée à une terre, mais construite par l'afflux d'alluvions de cultures diverses apportés par les bateaux. Il écrit dans le poème du "Cuaderno San Martín" : "C'est donc par ce Plata boueux et rêvasseur \ que les bateaux venus me faire une patrie \ descendirent un jour" (OC 81).

Le cosmopolitisme de Borges est augmenté par sa fréquentation assidue d'autres cultures depuis la bibliothèque de son père, où il découvre entre autres textes *Huckleberry Finn*, les romans de Dickens, *Don Quichotte* (dans sa version anglaise), *Les Mille et une nuits* traduits par Burton; et par ses nombreux et longs séjours en Europe. Il suit sa famille en Europe à partir de 1914 et séjourne à Londres, Cambridge, Paris puis Genève où ils s'installeront jusqu'à la fin de la guerre. C'est en Suisse qu'il découvre les thèses de Schopenhauer qui restera un de ses maîtres à penser.

Dans un article de Paul Verdevoye, publié dans un ouvrage collectif sur *Fictions* de Borges, sont rassemblées les opinions de contemporains de Borges qui l'accusèrent de se détacher de son histoire par son cosmopolitisme. L'auteur cite en particulier Leopoldo Marechal, qui peint Borges sous les traits d'un des personnages de son roman :

On l'envoie étudier le grec à Oxford, la littérature à la Sorbonne, la philosophie à Zürich et il retourne à Buenos Aires pour s'enfoncer jusqu'au nombril dans un typisme de phonographe.²⁹

Même si ses compatriotes argentins l'accusent de cosmopolitisme et de désintérêt pour la culture locale nous pourrions penser que son cosmopolitisme même le rattache à Buenos Aires, cité multiculturelle par excellence. Ainsi,

²⁹ Verdevoye, Paul. "Jorge Luis Borges, écrivain argentin" in *Borges. Fictions. Mythe et récit*. Paris : Ellipses, 1988, p.9.

nous croyons que Borges n'est pas coupé de la réalité. Dans *L'Ecrivain argentin et la tradition*, l'auteur explique son utilisation parcimonieuse de la réalité argentine en disant qu'il préfère parler de l'universel, ou relier le particulier à l'universel. Il explique qu'il a écrit "Les faubourgs de Buenos Aires" afin d'éviter de réduire le paysage argentin à un espace défini et fini. Il se démarque ainsi de toute littérature régionaliste : "comme si les Argentins ne pouvaient parler que de faubourgs ou d'*estancias* et non de l'univers" (OC 273). La volonté première de l'auteur est donc de rattacher ce fragment au tout, non point d'arriver à la totalité par le détail mais partir de l'universel pour y retrouver le particulier :

Pendant très longtemps [...] j'ai essayé d'écrire la saveur, l'essence des faubourgs de Buenos Aires; j'ai naturellement abondé en mots locaux [...] par la suite [...] j'ai écrit un conte intitulé "La mort et la boussole" qui est une sorte de cauchemar [...] un cauchemar où figurent des éléments de Buenos Aires déformés; [...] là, je pense au Paseo Colón et je l'appelle rue Toulon (OC 272-273).

C'est donc dans l'espace du rêve, formé d'images archétypales, que se retrouve le singulier, la réalité accidentelle.

Outre ces traces éparses, nous remarquons que d'autres éléments de Buenos Aires sont à la base de la structuration des récits de Borges. Ainsi, l'Argentine apparaît comme structure plutôt que comme contenu. Le texte n'est pas la reproduction du monde mais le monde façonne le texte. Nous examinerons dans la suite de cette étude deux principes de

structuration du texte borgésien, lié à l'environnement national ou mondial de l'auteur :

- bifurcations;
- répétitions.

2. La synthèse des bifurcations.

Le réseau de filons étrangers qui compose l'oeuvre, comprenant les ramifications multiples d'une culture argentine assumée interdit toute représentation du temps sous la forme d'un chemin. "Le jardin aux sentiers qui bifurquent", nouvelle de *Fictions* (OC 499-508), représente à travers la description du roman "chaotique" écrit par Ts'ui Pên, l'aïeul d'un des personnages, le texte labyrinthique, "réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités" (507). Ce texte semble annoncer les nouvelles littératures interactives, où chaque lecture, chaque jeu crée un nouveau texte. Le texte se pluralise d'une part dans la possibilité indéterminée d'interprétations, d'autre part par l'absence de focalisation sur un héros ou une histoire. Le futur, devant être aussi certain que le passé, "embrasse toutes les possibilités" afin que chaque événement futur potentiel y soit relaté : "Nous n'existons pas dans la majorité de ces temps, dans quelques-uns vous existez et moi pas; dans d'autres, moi et pas vous; dans d'autres, tous les deux" (507-

508). Cependant, l'infini des voies n'est pas laissé au hasard absolu, il est nécessairement réalisé, mis en contexte, saisi par une pensée. Ainsi, le passé et le futur sont enserrés, actualisés dans la lecture présente du sujet :

Des siècles de siècles et c'est seulement dans le présent que les faits se produisent; des hommes innombrables dans les airs, sur terre et sur mer, et tout ce qui se passe réellement, c'est ce qui m'arrive à moi (300).

L'infini du monde est ainsi enfermé dans la forme de l'oeuvre, labyrinthe aux parois closes.

L'inclusion dans l'oeuvre de Borges d'une diversité de philosophies existantes entraîne nécessairement la profusion, le pullulement des conceptions du temps. Dans *l'Histoire de l'éternité*, Borges examine diverses conceptions du temps en commençant par la vision platonicienne du temps comme image de l'éternité. Il inclut ensuite dans cet essai la description de théories contradictoires et pourtant cohérentes à l'intérieur d'une certaine logique :

La croyance commune veut qu'il [le temps] s'écoule du passé vers l'avenir, mais la croyance contraire n'est pas plus illogique, celle que Miguel de Unanumo définit dans ces vers :

"Nocturne le fleuve des heures coule
depuis sa source qui est le lendemain éternel"
Les deux sont pareillement vraisemblables et
pareillement vérifiables. (OC 367-368)

Sous cette apparente contradiction peut se lire l'unité d'une conception idéaliste du temps, telle que la conçoit Leibniz ou Kant, qui rassemble ces fragments disjoints dans une même conception : l'idée de temps n'est pas extérieure au sujet mais procède de sa propre pensée.

Les contes de *Fictions* illustrent cette volonté de Borges de représenter les conséquences de cette construction du temps par la pensée. C'est sans doute dans "Tlön Ugbar Orbis Tertius" (452-467), conte dans lequel nous est livré le contenu de l'encyclopédie d'un monde imaginaire, que se trouve l'illustration la plus évidente de cette "idéalisation" du temps. Le temps y est en effet un pur produit de la pensée sans aucun parallélisme avec l'extension de l'espace :

Les peuples de cette planète sont - congénitalement - idéalistes. Leur langage et les dérivations de celui-ci - la religion, les lettres, la métaphysique - présupposent l'idéalisme. Pour eux, le monde n'est pas une réunion d'objets dans l'espace, c'est une série hétérogène d'actes indépendants. Il est successif, temporel, non spatial (457).

Dans le monde de Tlön comme dans le texte de Borges, la pensée seule rassemble la diversité des voies. Ce pullulement de voies est redoublé par la répétition du même, comme nous allons le voir dans la partie à venir.

3. La clôture de la répétition.

La fermeture chez Borges ne se limite pas au fait que les récits apparemment divergents convergent tous vers une conception idéaliste du temps, la fermeture se manifeste également dans les divers récits à travers la réitération, la répétition d'événements identiques à l'intérieur du texte, ou dans le fait que le texte lui-même se répète dans un autre texte. Cette propension à la répétition trouve écho dans la situation de Borges : son histoire individuelle comprend elle

aussi des répétitions troublantes. Non seulement le passé familial l'influence, ce qui est l'évidence même, mais ce passé ne lui sert pas seulement d'influence déterminante, il semble en outre être l'écriture incontournable et inévitable de son histoire à venir. Le passé, ainsi, serait également le futur; tout serait prévisible en tant que tout ce qui s'est passé se passera. Relevons dans la vie de Borges quelques-uns de ces éléments cycliques. Comme son père et sa grand-mère, l'auteur devient aveugle, comme son père également, il devient écrivain. Comme plusieurs de ses compatriotes aveugles eux aussi qui occupaient cette fonction, il devient directeur de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires.³⁰ Borges tout comme ses personnages répète l'histoire. L'oeuvre majeure de Pierre Ménard, un des écrivains fictifs de *Fictions* n'est pas une création originale mais la réécriture exacte du *Quichotte* de Cervantes:

Il ne voulait pas composer un autre *Quichotte* - ce qui est facile - mais le *Quichotte*. [...] Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient - mot à mot et ligne à ligne - avec celles de Miguel de Cervantes. (OC 470)

Ainsi, l'oeuvre recréée n'est pas pure répétition mais création en tant qu'elle est écrite et lue dans un contexte

³⁰ Voir, au sujet de la cécité comme facteur déterminant dans l'oeuvre de Borges et comme lien au passé, l'admirable ouvrage de Jordi Bonells, *Jorge Luis Borges. Les Références de l'ombre*. Nice : Les Belles Lettres, 1989. En particulier la page 8 où l'auteur rattache la cécité de Borges à des antécédents familiaux ou historiques.

original. En effet, la lecture seule peut renverser la chronologie et faire précéder le *Quichotte* de Cervantes par celui de Ménéard :

Avouerai-je que [...] je lis le Quichotte [...] comme si c'était Ménéard qui l'avait conçu? Il y a quelques soirs, en feuilletant le chapitre XXVI - qu'il n'a jamais essayé d'écrire - je reconnus le style de notre ami (471).

La répétition devient création, la création ne peut échapper à la répétition. C'est dans cette dialectique close entre reproduction et conservation, se renvoyant sans cesse la balle, dans une interaction dont on ne peut déceler l'initiateur, que prend place l'oeuvre de Borges. Là encore, ce qui semblait ouverture, élargissement dans la répétition est capture.

Nous voulons cependant préciser que nous n'envisageons pas ces répétitions comme fermetures. Comme nous l'avons précisé, chacune des répétitions est innovatrice en tant qu'elle intervient dans un contexte différent, est provoquée par des causes différentes et a des effets, interprétations ou lectures nouvelles à chaque fois. La fermeture ne réside pas dans chaque occurrence de la répétition (en tant que chaque répétition individuelle est innovatrice) mais dans le processus de la répétition qui est quant à lui inévitable. La fermeture du texte réside donc dans cette incontournableité de la répétition et cette incontournableité réside dans le fait que le texte est écrit à partir d'une source finie d'éléments (lettres ou mots) aux combinaisons

sinon infinies, du moins indéfinies, prévisibles avant même l'écriture du texte.

4. Universalisation du particulier, particularisation de l'universel.

Bien que l'oeuvre de Borges prétende à la reproduction de l'universel, elle se refuse à représenter la totalité du monde dans un flux dérégulé en dehors de la préhension d'une subjectivité. "Funes ou la mémoire", conte de *Fictions* dans lequel nous est décrit un homme à la mémoire infinie, démontre la ruine de la pensée d'un homme incapable d'oubli, donc de hiérarchisation, de sélection de classement, et d'idées générales :

Celui-ci, ne l'oublions pas, était presque incapable d'idées générales, platoniques. Non seulement il lui était difficile de comprendre que le symbole générique "chien" embrassât tant d'individus dissemblables et de formes diverses (OC 510-517).

Cette pensée de la totalité, si elle exclut l'oubli exclut également le souvenir, le rattachement d'un fait présent à un fait passé, chaque événement identique étant chaque fois différent : "Son propre visage dans la glace, ses propres mains le surprenaient chaque fois" (516).

C'est en réaction à l'impossibilité d'une représentation totale qu'est imposé le cadre de pensée du sujet, mais ainsi, toute une partie du monde extérieur est rejetée. L'histoire est réduite à l'éternité de l'idée, l'espace au cadre du livre, l'univers mouvant à l'unité de l'"Aleph". Au lieu de représenter le divers discordant ainsi que le fait Glissant, Borges synthétise.

Le fait que Borges ait choisi d'écrire des récits concis, comprenant un début, une progression et une fin nettes, une intrigue unique dont le seul but est la résolution, participe de cette volonté d'enserrer la réalité dans un cadre, de lui imposer des limites. De la même manière, le roman est le lieu de description de personnages multiples. Dans les romans de Glissant par exemple, les autres sont décrits et présentés dans leur multitude et leur opacité, en d'autres termes dans la reconnaissance de leurs différences. Dans l'oeuvre de Borges au contraire, il semblerait que les différences, au lieu d'être étalées et épanouies sont au contraire résolues, dissoutes; en d'autres termes le propre et l'autre seraient une même chose. Dans "La fin", un héros argentin Martín Fierro se bat en duel avec un "Nègre" ("el negro"). L'homme noir tue le héros, mais au lieu d'accentuer la différence, la violence unit les deux hommes :

Il avait accompli sa tâche de justicier et il n'était personne désormais. Mieux dit, il était l'autre. Il n'avait pas de destin sur la terre et il avait tué un homme. (550)

L'auteur de la violence, comme l'auteur du texte, s'efface en marquant; l'accès à l'écriture n'est possible que dans la perte de soi. Le texte créé efface la différence. La seule différence est interne au texte et à l'être qui devient texte, balâfré de la lettre comme nous le démontre cet exemple, révélateur de ce processus de coïncidence avec l'autre dans l'écriture : "La mêlée commença et l'acier

effilé balâfra le visage du nègre." (549). La version originale est plus explicite : "Se entraveracen y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro"³¹.

L'inclusion de réalités argentines dans l'oeuvre est à son tour déformation dans un but d'universalisation. Si l'auteur inclut le tango comme thème de son oeuvre, c'est pour l'universaliser de manière explicite. Comme il le fait savoir dans un article sur cette danse, il transforme cet art en archétype afin d'établir un lien entre la culture argentine et la culture universelle :

Pour nous Argentins, nous attend au ciel l'idée platonique du tango, sa forme universelle. [...] Ce genre a [...] sa place dans l'univers. ("Histoire du tango", in *Evaristo Carriego*, OC 165)

Ainsi, il place le tango à la base de l'allégresse belliqueuse qui permet à un peuple de fonder son histoire, comme l'ont fait les chants rhapsodiques de *L'Illiade*.

La réalité ne prend sens qu'en tant qu'elle est transcrite dans l'oeuvre de fiction. Elle apparaît même parfois comme postérieure à l'oeuvre écrite, comme son imitation. Le jeune Borges voyant pour la première fois des gauchos, se prend d'admiration pour eux, car ils étaient jusque-là les héros de ses lectures :

Cette étendue infinie était ce qu'on appelait la pampa et quand j'appris que les ouvriers agricoles étaient des *gauchos*, comme les personnages d'Eduardo Gutiérrez, cela leur conféra un certain prestige à mes yeux. (OC XL)

³¹ *Ficciones in Obras completas*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1974, p.521. Nous soulignons.

Ainsi, la réalité, comme le temps, ne prend sens que dans l'éclairage du texte. Ce dernier est réfuté comme entité indépendante d'une subjectivité exprimée dans un récit.

* * *

L'entreprise de Borges peut être rapprochée de celle de Glissant en tant qu'elle représente les cheminements d'un monde divers. Cependant, alors que le texte glissantien se trouve en se perdant dans le monde, le texte borgésien l'enferme dans le clos, infini en son centre, du labyrinthe. Son entreprise peut être rapprochée de celle de Saint-John Perse en tant qu'elle est orientée vers l'universalisation; cependant, l'Argentin projette sa propre réalité dans cet idéal alors que le "Français des îles" rejette la sienne, même si elle s'y manifeste à foison.

Nous résumerons ainsi les trois situations des auteurs par rapport au monde qui seront essentielles à la compréhension du temps :

-Saint-John Perse : Renoncement au monde, refuge dans l'universel;

-Edouard Glissant : Renoncement à l'universel, épanchement du monde;

-Jorge Luis Borges : Elévation du monde à l'universel.

* * *

Après avoir décrit les positions des trois auteurs par rapport au monde, et l'influence de leurs positions respectives sur la représentation du temps, nous examinerons

d'une manière plus approfondie d'autres aspects de leurs oeuvres qui se rapportent au temps et qui obéissent également aux trois mouvements énoncés ci-dessus.

Nous examinerons dans notre deuxième chapitre, comment le temps est transcrit en espace, ou comment les structures spatiales font écho à celles du temps, à travers la représentation du paysage chez Glissant et Saint-John Perse ou son éviction dans l'oeuvre de Borges. Nous nous intéresserons dans notre troisième chapitre à la structure familiale et verrons comment la généalogie brisée, le détournement et l'idéalisation de l'autorité paternelle suivent le chemin de la représentation du temps; comment la femme, tantôt éclatée dans une représentation métonymique, tantôt épousant la forme du monde, tantôt écartée du récit, figure le temps. Nous nous intéresserons également au(x) nom(s), et aux divers procédés de nomination allant à l'encontre d'une généalogie patriarcale, d'un temps linéaire.

Chapitre 2

Temps et espace : Du paysage au lieu idéal

A. LE CONTEXTE AMERICAIN.

"Du point de vue de l'espace; *Rêver de l'ailleurs*
Du point de vue du temps : *Ne pas se dater*" (DA 287)

Dans le contexte américain, l'espace, tout comme le temps est le résultat de la juxtaposition d'éléments pluriels et hétéroclites. Ainsi que le temps qui, comme nous l'avons vu, n'est plus représentable par les figures simples du cercle ou de la ligne mais par les combinaisons complexes et prolifiques des cercles et des lignes des mythes et histoires en présence, l'espace est hybride, pluriel et pluriforme. Les hommes ne fondent ainsi plus leur(s) mythe(s) sur un lieu unique où la présence de leur peuple serait légitimée par le récit de leur origine et de celui du tracé de leur filiation sur cette même terre, du commencement au présent. Ainsi, dans le contexte américain il n'est plus de Rome ni de Roncevaux mais de multiples terres-mères dispersées aux quatre vents sur tous continents, îles et archipels. L'espace formant l'imaginaire n'est plus celui d'un lieu unique. Au lieu natal qui n'est pas celui de l'origine du peuple se superpose et s'impose un espace lointain et abordé par le biais d'une histoire imposée à l'école ou de contes racontés lors de veillées, ce qui revient dans tous les cas à un récit. A cette pluralité des lieux s'ajoute la complexité du lieu familial. Les topologies fondées sur le simple contraste entre plaine et montagne, clairière ou forêt, ne sont plus valides, d'une part en tant qu'elles ne sont plus le support unique et primaire de l'imaginaire,

d'autre part en tant que le paysage familial est lui-même déjà complexe. Le paysage antillais comme nous le montrerons dans ce chapitre est tout en foisonnement et éclatement plutôt qu'en contraste binaire, à l'image du temps dans les oeuvres étudiées.

Cette non-équivalence entre le lieu natal, le paysage familial et la terre nourricière se manifeste par des problèmes économiques et sociologiques : la fonction de nutrition et d'éducation est, du moins pour les Antilles, le plus souvent assumée par une mère adoptive ou nation colonisatrice. Dans la phrase que nous donnons en exergue, tirée du *Discours antillais*, Edouard Glissant décrit cette position du Martiniquais face à son environnement. L'Antillais est doublement isolé, de l'espace d'abord puis du temps. Il n'est plus possible de situer l'être sur le plan cartésien formé des deux axes de l'espace et du temps. L'axe-temps est en effet rejeté dans le refus d'une chronologie linéaire imposée; l'axe-espace est obstrué par la barrière d'un espace imposé : celui du colonisateur. Cette superposition d'un espace autre se manifeste selon Glissant par des difficultés sociologiques : l'homme est coupé de l'espace par un "manque de responsabilités économiques globales dans son entour"(DA 287). Le Martiniquais est rattaché économiquement à la Métropole qui l'entretient, lui procure vivres et aides financières; son entourage direct, les ressources de l'île et son exploitation ne sont donc pas

nécessaires à sa subsistance. L'espace est ainsi "posé là", supplémentaire et non complémentaire à l'homme. Celui-ci crée de ce fait une "géographie fantasmée" (DA 287) et rêve de l'ailleurs, intégrant la neige par exemple ou le concept des quatre saisons, à ses récits et poèmes.¹ Saint-John Perse l'Européen est lui aussi disjoint de son lieu de naissance non pas par manque de responsabilités mais parce que sa fonction ou plutôt la fonction trop lourde de sa caste est insupportable.

Le Martiniquais échappe également au temps daté ou "temps historique" car les dates qu'on apprend à l'écolier antillais sont celles de ses "ancêtres les Gaulois", celles d'une histoire ajoutée et imposée comme nous l'avons relevé dans notre chapitre "Temps et Situations". Il se repère par rapport au calendrier naturel du déroulement cyclique des saisons, scandé chaotiquement par les catastrophes naturelles telles que les éruptions de la montagne Pelée. L'événement isolé est donc ainsi subordonné au cycle, alors que la trame de l'histoire occidentale, son évolution linéaire est composée des événements eux-mêmes. On comprend mieux cette marginalisation du cycle par rapport à la flèche si on

¹ Les exemples de cette aliénation sont rares dans les écrits antillais à partir d'Aimé Césaire. Cependant, l'invasion de l'imaginaire antillais par l'exotisme européen est souvent illustré dans la littérature antillaise. Voir par exemple *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant où le jeune héros découvre le diable d'un des Contes d'Andersen avant d'être effrayé par Vaval, démon du carnaval antillais. (Paris : Gallimard, 1993, p.183).

compare cette conception majoritairement historique du temps aux conceptions mayas et aztèques où prévalent les cycles et où chaque événement est la répétition d'un autre qui aurait eu lieu dans un cycle précédent. Ainsi, l'événementiel est un fragment du cycle comme le décrit Tzvetan Todorov dans *La Conquête de l'Amérique* :

Chez les Mayas et les Aztèques c'est au contraire le cycle qui domine par rapport à la linéarité : il y a une succession à l'intérieur du mois, de l'année ou de la "gerbe" d'années; mais ces dernières, plutôt que d'être situées dans une chronologie linéaire, se répètent exactement de l'une à l'autre, et aucune n'est située dans un temps absolu.²

L'habitant des Amériques, s'il veut reconstruire sa propre histoire, sans se contenter de répéter les récits et la conception historique de ses ancêtres, peut doublement rebâtir cet espace et ce temps perdus, d'une part en se rattachant à une communauté et en rattachant la mémoire individuelle du travailleur de la terre à l'expérience collective de la reconstruction de l'histoire, des histoires de cette collectivité; d'autre part en s'appropriant l'outil de défrichage, de déchiffrement de cette collectivité : l'écriture. Encore une fois, comme nous l'indiquent les préceptes de *Temps et récit* de Paul Ricoeur, temps et écriture s'unissent dans une relation de double dépendance. A cette relation, nous en ajoutons une troisième qui est celle de l'espace. Nous aurons ici recours à une

² Todorov, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique : la question de l'Autre*. Paris : Seuil, 1982, p.90.

illustration littéraire extérieure à l'espace américain mais prenant pourtant naissance dans un contexte similaire : celui de l'Algérie colonisée. Nous extrapolerons ainsi quelque peu mais cela pour donner une illustration claire de cette interrelation entre l'écriture et la situation dans l'espace et dans le temps. Dans son oeuvre autobiographique inachevée *Le Premier Homme*, Albert Camus s'interroge sur la perception appauvrie du temps et de l'espace des illettrés à travers l'exemple de sa mère pour qui le temps, ne pouvant être occupé par la lecture n'est que le faix de souffrances et de malheurs menant à la mort : "Si encore je savais lire. [...] alors, quand Etienne n'est pas là, je me couche et j'attends l'heure de manger, c'est long deux heures comme ça"³. Pour cette femme -

sa mère, qui ne pouvait même pas avoir l'idée de l'histoire ni de la géographie, qui savait seulement qu'elle vivait sur de la terre près de la mer, que la France était de l'autre côté de cette mer qu'elle non plus n'avait jamais parcourue (Camus 68)

- l'espace ou l'idée d'une géographie globale ainsi que le temps ou l'idée d'une histoire collective sont perçus comme données incertaines à l'extérieur de leur reconstruction dans l'écriture et la lecture. L'écrit est le lien nécessaire de la perception de l'espace, et du temps à travers l'espace.⁴

³ Camus, Albert. *Le Premier Homme*. Paris : Gallimard, 1994, p.77.

⁴ Nous envisageons l'écrit non seulement comme le système de signes arbitraires représentant le langage parlé mais aussi comme toute trace, toute représentation visuelle, toute inscription à laquelle est ajoutée une interprétation.

Cette idée sera fondamentale pour notre chapitre où nous tenterons de montrer que le paysage n'est signifiant qu'en tant qu'il est écriture du temps et qu'il est interprétable en données temporelles.

Le récit purement historique ne peut plus satisfaire cette réappropriation, pour les raisons que nous avons précédemment énoncées : l'Histoire n'est plus unique et est mêlée à d'autres histoires parfois exclusivement orales, la "vérité" historique n'est pas plus valide que celle de la "fiction" mythique (la distinction entre vérité et fiction n'étant pas pertinente dans le contexte en tant que la matière de la fiction est formée de l'emmêlement de récits historiques et mythiques mis sur le même plan). Le mythe qui selon Todorov "pouvait mais ne devait pas être une histoire vraie" (11), n'est ni plus ni moins vrai que l'Histoire ou les histoires, en tant que la mémoire des peuples américains est construite aussi sur des traces, des pictogrammes et non plus exclusivement sur des récits d'historiens; d'images à interpréter et non plus d'un récit de faits, linéaire et unique. Le dessin laissé par l'Indien caraïbe, le pictogramme de l'Aztèque sur la pierre, le signe de l'esclave marron sur l'arbre, les documents généalogiques des migrants européens sur papier, les récits historiques ou géographiques du père du Tertre sont autant de traces à interpréter au même titre que la pierre elle-même, la forêt ou la mer entourant l'île. Il est impossible de distinguer, dans ce contexte, le

texte gravé altéré de son support qu'il devient par son effacement. Ce qui importe n'est plus l'événement, puisqu'il n'est pas vérifiable; ce qui importe c'est la lecture, réception, compréhension et interprétation des traces et en ce qui nous concerne, la lecture du temps dans ce paysage marqué d'inscriptions picturales et scripturales, paysage se faisant à son tour écriture.

Le récit en question, non pas classifiable en espèces paraît hydre aux cent têtes, centaure hybride dont on ne peut reconnaître ce qui vient de l'homme ou du cheval, du logique ou du naturel. C'est aussi un texte-caméléon qui prend les couleurs de l'espace ou plus exactement à travers duquel l'espace devient visible. Ainsi que l'un des êtres imaginaires de Borges, le "Basilic", être changeant au cours des temps, successivement serpent couronné, coq à tête de serpent, puis coq, selon la perception qu'en a l'homme, le texte prend d'une part la forme et les couleurs de son environnement et d'autre part change d'aspect suivant la lecture de l'homme; l'espace est affecté à son tour par le texte : "Le basilic réside au désert; ou plutôt, il crée le désert" (*LI* 47-48). Le texte dans ce cas n'est pas imitation de l'espace, ni l'espace imitation de texte. Les deux mondes, en revanche, non seulement s'auto-influencent mais vont jusqu'à se créer l'un l'autre quand ils sont mis en relation par l'homme, tout comme l'espace et le temps s'auto-génèrent dans la relation du texte.

Nous tenons dès maintenant à préciser ce que cette étude de l'espace par rapport au temps n'est pas :

- Il ne s'agit pas d'étudier le réalisme de l'espace ou en d'autres termes de mesurer la justesse ou la "vérité" de la représentation de l'espace extérieur dans le texte.

- Il ne s'agit pas de savoir lequel de l'espace ou du temps engendre l'autre, de nous demander lequel des deux est primaire.

Nous tenterons simplement de détacher des formes, des structures qui sont communes à l'espace et au temps (telles que les formes du verset, du rhizome et du labyrinthe). Nous pourrions nommer ces instances spatio-temporelles *chronotopes*, à l'instar de Mikhaïl Bakhtin, qui, dans *The Dialogic Imagination*, les présente comme outils importants à la compréhension de la littérature⁵. Ces chronotopes sont reproduits, écrits dans le texte "en dimensions lisibles" à travers la représentation (ou l'absence de représentation du paysage), telles qu'en physique les structures fractales ou attracteurs étranges répètent dans l'espace les manifestations temporelles du chaos. Dans leur ouvrage *Des Rythmes au chaos*, Pierre Bergé, Yves Pomeau et Monique Dubois-Gance décrivent en effet ces "attracteurs étranges"

⁵ Bakhtine, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination*. Austin : University of Texas Press, 1981, p.426 : "The chronotope is an optic for reading texts as x-rays of the forces at work in the culture-system from which they spring." : "Le chronotope est un outil d'optique qui permet de lire les textes comme des radiographies des forces habitant le système culturel dont ils sont issus."

comme par exemple la "Coupe de Poincaré" dont "les coupes des trajectoires [...] sont composées d'une myriade de points structurés en feuillets, dans les cas les plus simples"⁶ comme si elles étaient les représentations spatiales du chaos temporel.

Notre chapitre se divise en deux temps, deux contrastes, deux relations. La première partie, et celle dont les justifications sont les plus évidentes, offre une comparaison entre les paysages des oeuvres de Saint-John Perse et d'Edouard Glissant. Nous nous limiterons à l'étude d'*Eloges* pour Saint-John Perse, car ce recueil est le seul qui soit ancré à une terre particulière, et nous envisagerons l'espace dans les romans de *La Lézarde* et du *Quatrième Siècle* pour Glissant. Nous les comparerons d'une part parce qu'elles prennent place dans un cadre similaire, celui de la Guadeloupe et de la Martinique; d'autre part parce que les deux textes sont minés de références au paysage et que ces paysages peuvent être interprétés comme écritures du temps.

Nous contrasterons, dans un deuxième mouvement, cette relation établie entre les deux paysages avec la depiction dans les récits fictifs de Borges d'un paysage sinon évincé, du moins étouffé sous la profusion de formes conçues par l'homme : l'encyclopédie, la bibliothèque, l'"Aleph", le labyrinthe. Même si, comme nous le verrons, le paysage

⁶ Bergé, Pierre, Yves Pomeau et Monique Dubois-Gance. *Des Rythmes au chaos*. Paris : Odile Jacob, 1994, p.131.

borgésien est dissimulé sous des formes archétypales (chaque ville y pourrait figurer n'importe quelle ville) il se manifeste dans une réalité souterraine. La réalité argentine est présente dans le texte à travers les évocations de la Pampa, des Gauchos ou des rues de Buenos Aires, mais elle est soit déguisée, par exemple là où le Paseo Colón devient rue Toulon (OC 272-273), soit universalisée. Elle est élevée à l'échelle mythique comme nous le démontrerons dans notre développement.

Nous mettrons l'accent dans la partie à venir sur la différence entre l'universel borgésien (réalité individuelle élevée au rang d'archétype) et la totalité glissantienne qui éclate au grand jour dans le dernier roman de l'auteur, *Tout-monde*, où la pluralité des lieux rencontrés est représentée sans la distorsion d'une idéalisation ou transcendance quelconque du lieu. Le lieu particulier chez Glissant n'est pas rendu universel mais il est le point d'ancrage de la totalité des lieux géographiques. Il n'est pas entraîné dans un lieu transcendant, le lieu de naissance, mais aimante plutôt le monde entier comme le décrit cette phrase de *Tout-monde* : "- Vous criez l'enfant Gani a dessiné la carte du Tout-monde dans les entours de l'Habitation" (TM 181). Mathieu, personnage récurrent dans l'oeuvre de Glissant conquiert le monde non seulement par son ubiquité, mais aussi par la polyvalence de ses fonctions : tour à tour chroniqueur, écrivain, conteur, déparleur, personnage, il

dissémine les temps et les paysages ou plutôt révèle leur dissémination déjà existante alors que le penseur, l'"ordinateur" archétypal de l'oeuvre borghésienne les enchâsse, les organise.

B. GLISSANT ET SAINT-JOHN PERSE. LE PAYSAGE : MONUMENT BRISE DU TEMPS.

Edouard Glissant : "Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par dessous. C'est tout histoire." (DA 21)

Saint-John Perse : "Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil \ J'étais un lieu flagrant et nul comme l'ossuaire des saisons." (OC 123)

Afin d'étudier les relations entre l'espace et le temps, nous diviserons le paysage en diverses catégories. La classification naturelle préexistante, celle des quatre éléments, nous permettra de parcourir l'étendue du paysage. Nous rattacherons aux catégories de l'eau, du feu, de l'air et de la terre⁷, des formes qui leur sont associées comme le

⁷ Ainsi que Gaston Bachelard le démontre dans *La Psychanalyse du feu* (Paris : Gallimard, 1958), *L'Eau et les rêves* (Paris : Corti, 1947) et *L'Air et les songes* (Paris : Corti, 1959), la matière est conjointement aux formes à la base de l'imagination créatrice: "En s'exprimant tout de suite philosophiquement, on pourrait distinguer deux imaginations: une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle ou, plus brièvement, *l'imagination formelle* et *l'imagination matérielle*. Ces derniers concepts exprimés nous semblent en effet indispensables à une étude philosophique complète de la création poétique." (*L'Eau et les rêves*) Nous adhérons à cette idée que la matière motive la création et nous reprendrons dans notre étude la classification en quatre éléments en subordonnant à ces derniers les formes qui les accompagnent. Nous dévierons cependant des conclusions du philosophe car nous nous méfions des archétypes universels qu'il utilise et jugeons que les complexes occidentaux de Prométhée, d'Empédocle ou d'Ophélie qu'il associe aux éléments ne sont pas toujours applicables au contexte

bateau, le couple lumière-obscurité, les arbres et les racines. Succèderont à l'étude parallèle des éléments et de leurs dépendances, des considérations transversales nécessaires car ces éléments sont en relation soit dans leur fusion, soit par leur complémentarité (à travers des remarques sur la pensée archipélique prolongeant l'idée de l'île). Nous achèverons cette étude en examinant la figure de la "barrique" qui dans *Le Quatrième Siècle* protège le contenu symbolique des origines mêlées des histoires antillaises. Cependant, son contenant finit par déborder de son contenu, comme nous le verrons plus tard, et symbolise l'échec de la capture du temps dans un espace clos. Nous contrasterons ensuite ce contenant du temps qui éclate avec la figure de l'objet symbolique de l'"Aleph" de Borges, ce qui nous mènera à l'étude de l'absence de paysage dans l'oeuvre de Borges.

Donnons cependant dès maintenant un aperçu du paysage chez les trois auteurs concernés. Si pour Derek Walcott ou Edouard Glissant, l'espace est érection brisée du temps ou plutôt recollement de la brisure préexistante du temps en statue, statue de marbre aux fragments recollés⁸, si pour eux

américain.

⁸ "Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was a whole [...] It is such love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirloom whose restoration shows its white scars.": "Cassez un vase et l'amour qui rassemblera ses fragments est plus fort que cet autre amour qui considérerait sa beauté comme fait

la roche est écriture de l'histoire, Perse, quant à lui préfère le volatile, le soluble, les rafales du vent aux puissances chtoniennes, les parcelles infimes de pierre, le sable à la roche. Chez Glissant, le roc de l'histoire, même si ce roc est éclaté, est à colmater par d'autres relations que celle d'un parcours linéaire. Perse quant à lui préfère, comme Glissant l'énonce, "rêver de l'ailleurs, ne pas se dater." (DA 287). Il échappe ainsi à l'enfance dans un lieu détaché de toute réalité : "Ma gloire est sur les sables [...] pour assembler aux syrtes de l'exil \ un grand poème \ né de rien, un grand poème fait de rien" (OC 124). Le lieu unique est pour Perse, comme nous l'avons déjà souligné dans notre premier chapitre, le lieu du nom, lui aussi fondé sur la réalité sacrée de "Saint", étrangère de "John" et lointaine de "Perse", que l'auteur adopte pour délaissier la douce créolité de son nom, Alexis, Saint-Léger-Léger. Son nom devient ainsi lieu unique :

"J'habiterai mon nom" (OC 135).

Cette affirmation est tirée d'*Exil* qu'Edouard Glissant décrit, dans *L'Intention poétique*, comme "espace liquide" (IP 121). Selon Glissant, *Exil* intervient après "les porosités chaudes" d'*Eloges*, "les opacités en strates" d'*Anabase* et avant le "bruissement totalisateur" de *Vents*. (21) Après le

accompli quand il était entier [...] C'est cet amour qui rassemble nos fragments asiatiques et africains, l'antiquité fendue qui affiche de blanches cicatrices." (Walcott, Derek. "The Antilles, Fragments of Epic Memory: The 1992 Nobel Lecture". *World Literature Today* 67, 2 (1993), p.261.)

poème d'*Eloges* baignant dans la réalité antillaise, soit à travers le vécu retracé de l'enfance du poète ("Ecrit sur la porte"), soit à travers le rêve d'île de Robinson exilé en Europe, exilé dans le lieu même de son origine, *Exil* intervient comme le détachement du lieu, le détachement d'une histoire particulière et le rattachement à une histoire glorieuse, créée, idéale.

Cependant, dans le poème d'*Exil*, le regret de cette négation de la réalité antillaise apparaît au lecteur attentif. Mais revenons aux vers donnés en exergue : "Portes ouvertes sur les sables, portes \ ouvertes sur l'exil [...] \ J'étais un lieu flagrant et nul comme l'ossuaire des saisons" (OC 123). Ces vers qui expriment à première vue la négation du lieu particulier pourraient également être envisagés comme la célébration du lieu originel sous une forme déguisée. Arrêtons-nous pour cela sur le mot "saison". Suivant le dictionnaire Robert de la langue française⁹ le mot *saison* définit les "quatre grandes divisions de l'année". L'"ossuaire" des saisons désignerait ainsi la mort des ruptures flagrantes de climats connues en France, et indiquerait la nostalgie du système binaire des saisons du "carême" et de l'"hivernage" des Caraïbes, ces deux saisons n'introduisant pas de brusques changements de température mais seulement une intensité plus ou moins forte des pluies.

⁹ Rey, A. et J. Rey-Debove. *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert, 1990.

L'association des adjectifs "flagrant" (qui n'est pas niable) et "nul" (nié) contribue à accentuer l'ambiguïté de la perception du lieu qu'on veut renier mais qui est pourtant indéniable.

Un vers d'*Exil* est également révélateur de cette "errance enracinée", de ce rattachement à une réalité en prétendant y échapper : "A la poursuite, sur les sables, de mon âme numide..." (OC 126). En s'attribuant une "âme numide", Perse non seulement se rattache à une histoire antique et lointaine mais il s'assimile également à l'Autre de son enfance, l'esclave, le serviteur, transféré dans une situation antérieure, mais occupant la même fonction. Le terme "numide", dérivé du Grec *nomos*, *nomados*, partageant la racine du terme "nomade", se réfère bien entendu à son errance mais il renvoie aussi au peuple d'Afrique du Nord de l'époque de Carthage, réduit à l'esclavage après l'annexion de sa terre à l'*ager publicus* de Rome. Perse, comme nous l'avons vu dans ces deux occurrences, se rapproche de la réalité antillaise tout en proclamant y échapper. Ces faits masqués appartiennent à la réalité de l'autre, l'"esclave" ou sous sa forme euphémique, le "servant".

Cette digression est essentielle à la compréhension de l'espace, elle démontre que l'errance de Saint-John Perse prend toujours racine comme le démontre Edouard Glissant dans "une errance enracinée" (PR 49-54), même si les racines tendent vers le lointain : "Et les hautes \ racines courbes

célébraient \ l'en-aller des voies prodigieuses, l'invention des voûtes et des neufs" (OC 23). Si Perse tend vers l'universel, Glissant lui, embrasse la totalité¹⁰. Leurs deux visions sont cependant inséparables du paysage antillais. Comme nous le démontrerons, le "lieu nul" et le "tout-lieu" se rattachent au lieu réel. Dans le poème d'*Eloges* qui sera la matière de notre étude, l'espace antillais est présent par éclats ou laissé là éclaté, sans le travail douloureux de la reconstruction; rébus, déchêt inutilisé.

Notre étude résidera donc dans cette communauté des lieux et de leurs tracés qui bifurquent les uns vers un infini lointain, les autres vers une profondeur en spirale. Avant de préciser notre visée, nous tenons à faire l'éloge de l'étude approfondie de Bernadette Cailler dans son texte critique *Conquérants de la nuit nue, Edouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*. L'auteur part elle aussi du principe énoncé par Ricoeur que tout récit se rapporte au temps "avant que n'aît pu être posée dans toute son ampleur la question de la référence croisée - croisée par l'expérience temporelle vive - du récit de fiction et de récit historique"¹¹. L'histoire étant ainsi inséparable du temps, le temps sert de motif constant à l'oeuvre de

¹⁰ Nous revenons sur l'idée de totalité chez Glissant dans la partie III. D. 4. ("Et l'auteur?")

¹¹ Paul Ricoeur cité par Bernadette Cailler, p.14.

Bernadette Cailler. Quant à nous, nous mettrons surtout l'accent sur la référence croisée du temps comme expérience humaine et du temps du texte narratif. Nous ferons également référence à l'histoire - aux histoires - en tant qu'elle n'est plus séparée du texte de fiction.

Bernadette Cailler consacre également une partie du chapitre "Entre nuit et lumière : le négateur" à l'étude de l'espace dans l'optique, bien précise cependant, de la relation de ce paysage avec le marron, qu'elle définit comme "personnage-négateur". Quant à nous, nous nous concentrerons plutôt sur la relation entre les paysages persien et glissantien.

1. Des pays en contrastes et foisonnement.

La Guadeloupe de Perse et la Martinique de Glissant sont d'emblée, par leur géologie, issues d'une relation. La Caraïbe est en effet la rencontre de deux plaques de l'écorce terrestre qui commencent à se chevaucher, ainsi que leur histoire est issue du chevauchement de deux destins : celui du colon et celui de l'esclave. En nous limitant au colon et à l'esclave sur un espace perçu comme nouveau, nous schématisons de façon un peu réductrice ces chevauchements mais nous gardons à l'esprit les autres composantes de l'histoire que nous avons déjà soulignées dans notre chapitre "Situations".

Leur paysage est bâti sur d'autres contrastes : la violence de l'océan atlantique à l'est et la douceur de la

mer des Caraïbes à l'ouest¹². Leur entourage est le lieu de rencontre entre les eaux, le partage des eaux¹³ où les courants doux de la mer des Caraïbes et les courants froids de l'Océan, où les deux mondes, l'ancien et le nouveau se rencontrent ainsi que l'évoque Saint-John Perse dans *Eloges* : "et le nageur \ a une jambe en eau tiède mais l'autre pèse \ dans un courant frais" (OC 49). La mer des Caraïbes est ainsi étirée vers le grand océan Atlantique. Pensée de la relation, de la superposition de strates, le texte de Saint-John Perse l'est déjà et il peut être comparé, par l'évocation de la température "tiède" et fraîche à la fois, à l'enchevêtrement des couleurs des courants décrits par William Faulkner dans *As I Lay Dying* :

Before us the thick dark current runs. It talks up to us in a murmur become ceaseless and myriad, the yellow surface dimpled monstrously into fading swirls travelling along the surface for an instant, silent, permanent and profoundly significant¹⁴;

¹² "Et le pays est un équilibre entre ces deux forces, une patience entre les rochers noirs et furieux de l'océan (à l'Est) et les plages douces et bruissantes de la mer (à l'Ouest)". (*Indes* 59)

¹³ *Le Partage des eaux*, traduction française du titre du roman d'Alejo Carpentier *Los Pasos perdidos* est également, comme nous l'apprend Edouard Glissant dans *Tout-monde* la dénomination des crêtes où "les eaux décident de leur devenir (de leur orientation: vers la fausse quiétude de la Caraïbe, vers la violence manifeste de l'Atlantique)". (460)

¹⁴ Faulkner, William. *As I Lay Dying*. New York : Random House, 1964, p.134 : "Devant nous, le courant noir et épais dévale. Il nous parle dans un murmure devenu incessant et myriade, le courant jaune accentué de monstrueux tourbillons s'évanouissant, surmontant la surface pour un moment, silencieux, permanent et profondément signifiant."

ou par Robert Frost dans "West Running Brook" :

The black stream, catching on a sunken rock flung
backward on itself in one white wave and the white water
rode the black forever not gaining, but not losing.¹⁵

Cet entremêlement de courants apparaît comme un motif récurrent dans de nombreux textes des Amériques, fondés sur le chevauchement de courants contraires ou multiples comme l'écriture de l'histoire aux sources multiples.

La terre, sous forme d'île, porte elle aussi la marque de la différence, en particulier à travers sa topographie partagée, chez Glissant, entre la plaine où s'installe l'esclave Béluse, le domestiqué, et où grandiront ses descendants; et le morne, profondeur opaque où s'établit Longoué le rebelle marron. L'histoire et le paysage, à travers ces docilité et révolte mêlées, se confondent. Les "strates du paysage", étagements de la végétation selon l'altitude, font à leur tour éclater ce contraste en des fragments multiples. Encore une fois nous rejoignons l'histoire stratifiée décrite dans la partie intitulée "Sédiments d'histoires" de notre premier chapitre. Comme nous l'indique la description du guide *Martinique*, la forêt est répartie en quatre strates arborées :

"Forêt tropicale semi-décidue" sur les collines peu élevées du Sud, "forêt sempervirente saisonnière" sur la

¹⁵ Frost, Robert. *Complete Poems*. New York. Chicago. San Francisco : Holt, Rinehart and Winston. 1962, pp. 327-328 : "Le courant noir, entravé par un roc submergé, revira sur sa propre course en un blanc courant et l'eau blanche chevaucha l'eau noire éternellement, sans gagner ni sans perdre."

basse région moyenne, "forêt ombrophile", région intermédiaire, et la "forêt de montagne" au-dessus de cinq cents mètres¹⁶.

La réalité faite de contrastes et de foisonnement, présente chez les deux auteurs, est pourtant traitée différemment chez chacun et donne naissance à deux attitudes :

- l'en-aller cependant enraciné à une terre (Saint-John Perse)

- l'enracinement dans la totalité du monde (Glissant).

Ces deux attitudes serviront de motifs majeurs mais non-unique à notre étude du paysage.

2. Mer, rivière : l'eau est histoire.

"Sea is History" (Derek Walcott)

L'eau sous ses formes multiples et proliférantes - mer, océan, rivière - l'eau contradictoire, profonde et emporteuse, violente et douce, salée et laiteuse, est sans doute l'élément qui illustre le mieux le temps, par ses manifestations plurielles et contradictoires. La mer ouvre naturellement notre discours sur le paysage car elle est à la fois l'origine et l'issue, la matrice meurtrière du peuple transbordé d'Afrique aux Amériques, l'origine aux fonds inaccessibles et le parcours nécessaire de son histoire.

Cette profondeur est peuplée d'âmes vivantes ou éteintes: voix vives d'oiseaux pour Saint-John Perse, rappelant pourtant les voix des esclaves ensevelis : "La mer

¹⁶ Martinique. Paris : Gallimard, "Guides", 1994. pp.42-43.

déserte plus bruyante qu'une criée aux poissons" (OC 46). Les cris des oiseaux rappellent les cris des esclaves jetés à la mer, "l'amplification de clameurs sous la mer" (OC 12), rappelle également d'une façon implicite la force de ces cris, le mot "clameur" désignant un "ensemble de cris confus, tumultueux". Même si Perse voit avant tout dans la mer une échappée, elle est également ce qui enclenche cette fuite. Elle est en effet l'origine de cette histoire indicible, que seule la fuite permet d'oublier.

Glissant quant à lui explicite et répète, comme le refrain de son oeuvre, l'horreur des fonds sous-marins, jonchés des "boulets verdis" ayant été fixés aux pieds des esclaves. Cependant, c'est dans cette souffrance commune que prend place la relation. La mer est éternelle. La véritable relation "c'est sous-marin, c'est le million d'Africains qu'on a jeté sous la mer"¹⁷, ainsi qu'il le décrit dans la *Poétique de la Relation* (18-21). La mer est à parcourir en profondeur afin de "tâcher de tarir l'océan, non pas pour rentrer dans le pays infini là-bas, mais pour courir sur le fond fangeux de la mer, parmi les bêtes de profondeur toutes étonnées de se retrouver agonisantes au grand ciel" (QS 225). La mer de Saint-John Perse est cet en-aller vers un ailleurs

¹⁷ Cette idée des profondeurs de la mer comme élément unifiant est empruntée au poète et critique Edward Kamau Brathwaite qui donne pour conclusion à son texte *Contradictory Omens* (Kingston, Jamaica : Savacou, 1974) l'affirmation suivante: "The unity is submarine." (64) Cette phrase est également donnée en exergue à *La Poétique de la Relation* par Edouard Glissant.

qu'évoque Glissant, conquête de l'étendue du monde, destin conquérant à embrasser comme une peau aimée - "Et la présence de la voile [...] comme la présence d'une joue" (OC 41) - elle est le support et la fuite d'un climat trop lourd, d'une histoire trop touffue. "La journée sera chaude où s'épaissit le feu [...] cependant le bateau fait une ombre vert-bleu." (39)

La terre sera délaissée dans la suite des poèmes de Perse et l'enracinement de la culture universelle se fera sur l'espace stérile de la mer. La dernière page du poème d'*Anabase* inscrit progressivement le passage de la terre à la mer. La terre elle-même déjà n'est pas un espace accueillant favorable à la germination de la graine mais une surface que les semences à la merci des vents ne font que survoler :

mais par dessus les actions des hommes sur la terre,
beaucoup de signes en voyage, beaucoup de graines en
voyage et sous l'azyme du beau temps, dans un grand
souffle de la terre, toute la plume des moissons!... (OC
113)

Le poète contemple ainsi la terre avec l'idée de la
quitter :

Terre arable du songe! Qui parle de bâtir? \ J'ai vu la
terre distribuée en de vastes espaces \ Et ma pensée
n'est point distraite du navigateur. (OC 114)

Le passage du *Quatrième Siècle* que nous allons citer apparaît comme le contrepoint ironique de la perception que donne Perse de la terre en tant que surface stérile et de l'océan comme espace à parcourir. Pour papa Longoué, sage quimboiseur du *Quatrième Siècle*, le parcours de la mer

apparaît comme un labourage stérile. Ce dernier tourne en dérision le désir du jeune Mathieu de partir de l'autre côté de l'océan :

Eh bé, regarde bien Zombi-Mathieu! Moi, je n'ai jamais plongé dans la mer, et si tu n'es pas content, va labourer ton champ dans la mer, au moins, tu auras du terrain. (QS 225)

Pour Papa Longoué, détenteur de l'histoire des destins particuliers emmêlés à la nature de l'île, mais selon lui, limités à l'île, le parcours de l'océan est inutile, son parcours horizontal est redoutable. L'autre côté de l'océan est pour lui synonyme de mort. L'océan séparateur est ce qui lui a volé son fils, mort pour la France : "Longoué n'avait pas connu son fils [...] à cause surtout de la grande guerre au-delà des eaux" (QS 19).

Il reconnaît cependant à bouche mi-fermée que l'espace de la mer est à parcourir : "La mer, marmonna Longoué, c'est aujourd'hui" (QS 123). Et l'aujourd'hui menant au futur à saisir sera conquis par Mathieu traversant l'océan pour se rendre en Europe, établissant, tout comme le parcours des *Indes*, le lien avec un futur à se réapproprier par la reconquête du passé¹⁸ : "Le poème s'achève lorsque la rive

¹⁸ Ainsi que Paul Gilroy le démontre dans son ouvrage (*The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), les parcours de l'océan constituent une composante fondamentale de l'histoire des populations déportées des Amériques. Il utilise comme point de départ à son discours l'image du bateau qu'il juge être l'un des chronotopes essentiels de cette histoire : "I have settled on the image of ships in motion across the spaces between Europe, America, Africa and the Caribbean as a central organising symbol" (p. 4) : "J'ai

est en vue, d'où s'éloignèrent jadis les découvreurs" (*Indes* 124). Cependant, le parcours n'est plus échappée en étendue mais reconquête en profondeur. L'espace comme le temps est à parcourir non seulement par les voies orthodoxes (parcours horizontal de la mer, mouvement horizontal de la conquête) mais aussi en profondeur. Ainsi c'est dans la profondeur du gouffre, le parcours vertical de la mer, contrebalançant l'autre, que la reconquête s'amorce : "Plus que la tôle, la corde avait mesuré la largeur de l'océan, lâchant à chaque fois ou presque au fond des abîmes, son poids de viande noire" (QS 21). Mer déporteuse chez Perse, la mer est porteuse chez Glissant, d'un lourd poids de chair vive.

Reconquête de l'histoire, la descente vers les profondeurs marines symbolise celle vers les abîmes de l'être. Lors d'un séminaire à Louisiana State University à Bâton Rouge où Edouard Glissant raconta une anecdote d'enfance concernant sa chute d'un canot dans la mer, il appela l'océan "menaçant et grandiose", se référant au caractère de la mer ainsi qu'au sacré qui inspire crainte et admiration. Le récit de cet épisode est redoublé dans *Le Quatrième Siècle* où Mathieu vit une expérience identique:

Jeune garçon, tu as les yeux, tu peux me croire. Ce souvenir était vif en lui, du moins aussi aigu que celui du jour où le canôt de son oncle avait chaviré dans la baie du Diamant; et s'il fermait les yeux il retrouvait à la fois le regard du quimboiseur, et la longue clarté

choisi l'image des navires en mouvement entre les espaces européen, américain, africain et antillais comme un symbole central".

bleutée qui l'avait avalé, doucement montée en lui et autour de lui quand il s'était enfoncé dans la mer. (QS 253)

Cet épisode de la chute dans la mer est lié dans les phrases qui précèdent à un autre épisode que Glissant a également relaté dans son séminaire, celui où le quimboiseur le regarda dans le miroir du barbier et lui dit : "Tu as les yeux qui voient derrière la mort". Dans son roman, il écrit : "Il vit à nouveau les yeux, non plus dans la glace mais au fond de l'eau bleue qui bâillait en lui." (QS 257)

La mer où se reflètent les yeux n'offre pas un en-aller vers un lointain extérieur mais un retour vers l'intérieur du regard ou plutôt l'absorption de l'extérieur par le regard. La mer est l'endroit où se confondent l'intérieur et l'extérieur. En termes temporels, cette expérience est à la fois le retour vers une origine indifférenciée d'avant la naissance et l'accès à un stade ultérieur à la vie ("Tu as les yeux qui voient derrière la mort"). L'au-delà en question n'est pas celui qui s'étend à l'horizon mais celui de la plongée vers l'intérieur. C'est donc bien dans la plongée et dans le retour en arrière qu'on avance et non pas dans la projection horizontale.

Dans le poème d'*Eloges* c'est au contraire la surface de la mer qui est privilégiée alors que sa profondeur est étouffée. C'est parce qu'elle est surface que la mer persienne est bleu-vert et pure, c'est parce qu'elle est surface, prolongeant la surface du pont que la mer est lavée

et purifiée par les pluies : "Le pont lavé, avant le jour, d'une eau pareille en songe au mélange de l'aube fait une belle relation du ciel" (OC 37). L'eau fait la "relation du ciel", reflétant sur sa surface une autre surface. Cette "relation de" sera remplacée par la "relation à" dans l'oeuvre de Glissant.

La peinture d'une surface claire et réfléchissante étant reniée, les pluies les plus tenaces ne parviennent pas à effacer les traces de sang et l'odeur de souffrance. Une citation du *Quatrième Siècle* :

La pluie lavait les bois, les toiles, les cordages [...] on y voyait encore les traces épaisses de sang [...] l'eau de pluie battant contre elle [...] ne pouvait laver la lourde suie de sang et de rouille brûlés qui s'y était agglomérée (QS 20).

est à contraster avec ces vers d'*Eloges* : "La pluie lavait, apprêtait pour la vente, absolvait dans la câle, cependant, l'odeur s'épaississait" (OC 21). Le texte de Glissant, décrivant lui aussi la pluie lavant le bateau à quai, apparaît comme la réécriture des vers de Perse. Cette réécriture de Perse par Glissant est une réinscription des fragments d'une réalité circonscrite et partielle dans un contexte plus complet. Ici, Glissant rappelle le sang d'un crime vite absous dans *Eloges*.

Le bateau, appel vers le lointain pour Perse est pour Glissant enlissement dans l'horreur, enlissement nécessaire en tant qu'il mène au travail douloureux de reconstruction. Le bateau négrier et ses rejets, les esclaves jetés à la mer

avec un boulet accroché à leurs pieds pour empêcher toute remontée à la surface, est l'image obsessionnelle du bateau dans *Le Quatrième Siècle*. Au navire négrier sert de contrepartie la pirogue, appelée "gommier" ou "gomyé" en Martinique : "L'un des derniers témoins vivants de la culture caraïbe, a traversé plus de 2000 ans d'histoire" (*Martinique* 108). La pirogue, contrairement aux bateaux du port qui sont la cause soit de la descente vers les profondeurs pour Glissant, soit de l'appel vers le lointain pour Perse, éloignent, ancre l'individu à son passé et à sa terre. La pirogue est également présente dans *Eloges* de Saint-John Perse où elle symbolise par son mouvement le temps antillais tourbillonnant: "Le sorcier noir sentenciat à l'office : "Le monde est comme une pirogue, qui, tournant et tournant, ne sait plus si le vent voulait rire ou pleurer ..." (OC 24). Cependant la pirogue y sert dans la plupart des occurrences du texte de moyen de transport aux figures détachées et idéalisées du père, des oncles et autres "anges" blancs, figures quasi-mythiques : "La barque de mon père, studieuse, amenait de grandes figures blanches : peut-être bien en somme, des Anges dépeignés; ou bien des hommes sains" (OC 29). Même si la pirogue, élément de l'histoire antillaise, est présente dans le texte de Perse, elle est reléguée à l'espace onirique, vaisseau de quelques figures fantômatiques ou fantasmagoriques.

Si la mer sert de lien entre un passé de mort et un présent de reconquête au niveau d'une histoire globale, la rivière, quant à elle, est le lien entre le passé et le futur d'une histoire individuelle, familiale, intérieure. La rivière est en effet pour l'Antillais¹⁹ la réalité quotidienne alors que la mer est un lointain terrifiant et fascinant :

Où est la mer, tu ne connais rien de la mer [...] L'eau est sur toi. Tu deviens plus coulant que la rivière. Toi seul tu es le bois, et la rivière, et les maisons.
(QS 202)

La rivière est le personnage central de *La Lézarde*. Elle est la route, la trace que parcourent les personnages. Pour Thaël elle est la voie du passé au présent. La maison de Thaël est en effet construite sur la source de la Lézarde, dans les profondeurs du morne. Le personnage descendra la rivière pour aboutir à la mer, affronter son destin, aborder la mort. C'est à l'embouchure de la rivière et de la mer, à la fin de la Lézarde que Thaël tue Garin. La source de la rivière, son origine, peut représenter l'origine antillaise qui n'en est pas vraiment une en tant qu'elle est toujours différée, qu'elle renvoie toujours à un stade plus lointain, inaccessible et donc absent. La source de la Lézarde, protégée par les murs de la maison de Thaël nous est

¹⁹ Pour une étude détaillée de la rivière, se référer à l'article de Claude Benoit, "La symbolique de l'espace dans la Lézarde" (in *Horizons d'Edouard Glissant*, pp.566-567) où l'auteur met l'accent sur la représentation anthropomorphique du fleuve fait femme.

présentée par le héros comme un vide, une absence. Thaël, remontant "aux sources de la rivière" constate : "On entend le cheval [...] puis rien, si la source. Un silence en quelque sorte, l'éternité." (L 96) Dans cette évocation de la source qui est d'abord perçue comme "rien" puis comme temps infini, "éternité", la distinction entre présence et absence est effacée, dépassée. Ou plutôt nous pourrions dire que c'est le silence ou l'absence de son qui est comblement, éternité. Il ne peut y avoir d'origine unique et intégrale, si l'on considère que toute origine est déjà arrachée. Nous rejoignons ici l'idée que l'histoire antillaise est fondée sur l'absence de mémoire. Nous rappellerons que la recherche du passé pour l'Antillais consiste à suivre des traces interrompues et disjointes où l'espace entre les traces, car l'absence de mémoire est l'espace à reconstruire. L'origine antillaise dépend d'une interprétation de l'absence. L'origine ou l'absence est ainsi un précipice à enjamber, une faille à colmater.

La rivière dont la source correspond au vide de l'origine (origine en tant que fondation tangible d'une histoire unique) adopte également le parcours pluriel, interrompu et imprévisible du temps antillais : "J'ai entendu la Lézarde : elle criait avec des boues et des poutres par tout son travers une chanson chaotique et sauvage" (L 27); ou encore : "La Lézarde [...] semble là s'assoupir [...] puis soudain elle bondit, c'est comme un peuple qui se lève" (L

30). La rivière, condensé de l'histoire antillaise avec sa source silencieuse, son développement interrompu, non-linéaire et chaotique, est très peu présente dans l'oeuvre de Saint-John Perse où l'horizon maritime aimante l'imaginaire.

Si dans l'oeuvre de Saint-John Perse l'eau est avant tout la surface horizontale de l'océan peuplée de voiles prêtes à lever l'ancre et à partir vers d'autres terres, elle revêt dans l'oeuvre de Glissant toutes les formes, personnifie tous les contrastes du temps antillais. Elle est à la fois vie et mort, horreur et fascination, horizontalité et verticalité, elle est ainsi double ou plutôt plurielle à l'image du temps antillais et elle établit, en tant que sa source est l'aboutissement du parcours de Thaël et du récit, le lien entre le passé et le futur.

La "Lézarde" est plurielle et composée de strates, non seulement à travers les caractéristiques de son référent la rivière mais aussi et déjà dans son nom même. Nom commun, la "lézarde" est une "crevasse plus ou moins profonde, étroite et irrégulière" (*Petit Robert*). Elle rappelle donc à la fois les failles entre les plaques de l'écorce terrestre évoquées plus haut et celles de l'histoire antillaise. Une "lézarde" peut être également la forme féminine de "lézard", reptile comme le serpent. Nous verrons un peu plus loin (dans la partie "Transferts, proliférations, éclatements de la forme") la fonction du serpent aussi appelé "bête longue" qui personnifie la contradiction interne du temps antillais. Ce

n'est pas un hasard si la rivière est lézarde, reptile et cousine de la bête longue car toutes deux, par l'ondulation hachurée de leur danse, la fourche de leurs langues, reproduisent les méandres détournées et interrompues du temps antillais.

3. Air : vents révélateurs.

Dans le *Quatrième Siècle* le vent intervient comme incipit au texte :

tout ce vent dit papa Longoué; tout ce vent qui va pour monter, tu ne peux rien [...] comme si un homme n'était que pour attendre le vent, pour se noyer une bonne fois pour toutes dans tout ce vent comme la mer sans fin. (QS 11)

Le vent dans ce passage apparaît non pas comme une rafale qui entraînerait au loin, qui déracinerait, mais comme un visiteur qui au lieu de séparer l'homme de sa terre l'y entraînerait au plus profond. Le vent décrit ne suit pas un parcours horizontal et balayant mais vertical. Il s'élève vers les hauteurs de l'île qui sont aussi les profondeurs de la forêt et du morne. Ainsi le vent plus que séparateur devient unificateur de l'homme et de son entourage et des divers éléments entre eux. Le vent par sa densité est ainsi associé à la profondeur de la mer dans l'esprit de papa Longoué ("dans tout ce vent comme la mer sans fin"). Cette perception du vent comme entourant et dense, contrastant avec le vent léger et déporteur, sera au centre de notre réflexion.

Le motif du vent parcourt tout le premier chapitre du texte. Il intervient dans les premières phrases comme un refrain languissant : "Car le vent se levait" (QS 15), "Le vent commençait à pousser" (QS 18). A l'appel de ce vent répondent deux réactions, apparemment contradictoires (tout phénomène ne pouvant avoir dans le contexte antillais d'interprétation unique). Papa Longoué compare l'intensité du vent à la profondeur de l'océan. Le vieil homme, qui n'a connu ni son père, ni son fils, chène sans fruit et desséché, se tient droit et tente d'y résister; Mathieu, jeune roseau flexible, penche quant à lui vers le lointain:

Ils ne se doutaient pas que ce vent du passé allait maintenant les balayer sans détour (que Mathieu en sortirait [...] voué désormais à conquérir le présent, l'autre face de ce vent) (QS 76).

Le vent du passé "balaye", efface la mémoire dans un mouvement horizontal mais il s'inscrit et inscrit le parcours du marron en tant qu'il répète sa fuite dans son mouvement vertical de la plaine vers les hauts du morne. Il établit le lien entre l'esclave à la mémoire arrachée et le révolté au présent reconquis. Si le vent efface en passant, il est aussi l'encre qui révèle le palimpseste des blessures :

Et il [le premier Longoué] sentit le vent : non pas autour de lui ni sur tout le corps indistinctement, mais qui suivait comme une rivière les sillons des coups de fouet. Comme si ce vent remontait un chemin à travers son dos, empruntant toutes les goulées à chaque fois, chaque travé sanglante, chaque route ouverte sur la peau. (QS 44-45)

Le vent, ainsi que la rivière, trace ou souligne les blessures historiques. Il révèle la mémoire alors qu'il

aurait pu l'effacer. Le vent coïncide avec la blessure entière, mémoire retrouvée dans sa totalité, sillons isolés faits texte. Nous dévierons quelque peu de notre sujet en faisant référence à un passage du roman *Beloved* de Toni Morrison où cette écriture du fouet sur le dos de l'esclave se fait arbre invisible pouvant lui aussi n'être révélé que par le souffle. Dans le roman, la mère, victime d'une dénonciation abjecte, est fouettée jusqu'au sang. Ses blessures, au lieu de s'effacer, se ramifient en croissances proliférantes sous la forme d'un arbre qui ne cesse de grandir et donne à son tour des fruits. Le passé douloureux n'est plus oublié mais est la source même des ramifications d'une histoire plurielle. Cet arbre est invisible, mais il est cependant omniprésent, tel le fantôme de l'enfant, *Beloved*, que cette même mère a tué pour lui éviter la souffrance de mourir de faim :

Those boys came and took my milk [...] Them boys found out I told on em. School teacher made one open up my back and when it closed it made a tree. It grows there still.²⁰

Cette blessure-palimpseste invisible, n'est révélée que par un ajout extérieur, vent chez Glissant, souffle du baiser de l'homme chez Morrison :

And when [...] he saw the sculpture on her back had become, like the decorative work of an ironsmith too

²⁰ Morrison, Toni. *Beloved*. New York : Alfred A. Knopf, 1987, pp. 17-18 : "Ces garçons sont venus prendre mon lait [...] ces garçons ont découvert que j'avais parlé. L'instituteur a dit à l'un deux de m'ouvrir le dos et en se refermant, ça a fait un arbre. Il continue à grandir."

passionate for display, he could think but not say, "Aw, Lord, girl." And he would tolerate no peace until he had touched every ridge and leaf with his mouth, none of which Sethe could feel because her back skin had been dead for years.²¹

Le baiser, souffle des lèvres, tout comme le vent, souffle de l'histoire, réinscrit, tout en la balayant, la souffrance dans la mémoire en parcourant ses lézardes. L'histoire, le corps et le paysage sous la forme de l'arbre sont parcourus d'une écriture identique à celle dont le vent comme une lecture, sert de révélateur.

Dans l'oeuvre de Perse au contraire, le vent est avant tout le véhicule fluide de l'en-aller : "puis le regard fixé au large, tu attendais l'instant du départ, le lever du grand vent qui te descellerait d'un coup" (OC 20). Le vent sous la forme d'Alizés, vents doux venant de l'est, symbolise le temps antérieur à la naissance, où masculin et féminin coïncident dans "l'air laiteux enrichi du sel des Alizés" (OC 12). Ces vers pourraient évoquer la douceur du lait maternel et l'acidité du liquide séminal qui ne font qu'un dans le vent. Cependant cet exemple est isolé et le vent est, dans l'oeuvre de Perse, fuite, dispersion de toutes les différences plutôt que leur fixation.

²¹ "Et quand [...] il a vu ce que la sculpture de mon dos était devenue, comme l'oeuvre décorative d'un forgeron, trop passionnée pour être exposée, il ne pouvait que penser sans pouvoir dire, "Oh seigneur, ma fille." Et il ne s'est apaisé qu'après avoir touché chaque veinule et chaque feuille de sa bouche. Sethe ne sentait rien de tout ça parce que la peau de son dos était morte depuis des années." (17-18)

4. Le feu et l'ombre : victoire de l'opacité.

"Sifting daylight dissolves the memory, turns it into dust motes floating in light"²² (*Beloved* 15)

L'intensité de la lumière, ou son absence, joue un rôle considérable dans la compréhension du temps dans les oeuvres de Perse et de Glissant. Pour le premier, la lumière pure du matin apparaît comme le moment idéal de la journée, dépourvu de toute altération. La lumière de l'avant-midi est cependant vite agressée par l'apparition de l'ombre; pour le second l'opacité de la nuit est au contraire le seul espace de communion possible. Nous décrirons d'abord l'évolution d'une journée dans l'oeuvre d'*Eloges* de Saint-John Perse en nous concentrant sur la perception de la lumière puis étudierons la fascination de l'ombre et l'horreur de la lumière dans l'oeuvre d'Edouard Glissant (en particulier dans *Le Quatrième Siècle*).

Dans l'oeuvre de Saint-John Perse, la naissance de la lumière, au matin, est le seul moment pur et serein de la journée :

... car au matin [...] j'ai vu marcher des Princes et leurs Gendres [...] tous bien vêtus et se taisant parce que la mer avant midi est un Dimanche où le sommeil a pris le corps d'un Dieu, pliant les jambes. (OC 29)

Le matin "Dieu, pliant les jambes", replié sur lui-même, est le seul vasque de plénitude où l'enfance n'est point encore brisée. C'est au moment de la gloire du ciel, à l'heure du

²² "La lumière filtrée dissout la mémoire, la transforme en particules de poussière flottant dans la lumière."

sonnant-midi que l'ombre du doute s'installe²³ : "Et de l'heure de midi plus sonore qu'un moustique" (OC 28). A l'heure de plein soleil sont également associés insectes divers tels les mouches : "Et puis ces mouches, cette sorte de mouches [...] qui étaient comme si la lumière eût chanté" (OC 24).

Les mouches en question, taches, ombres d'une lumière trop forte peuvent aussi symboliser l'apparition du corps de l'autre. Cette présence nouvelle et intrusive bien qu'elle détruise la totalité et l'intégrité du Dieu du matin replié sur lui-même, n'est cependant pas une dégradation mais plutôt l'animation d'une lumière pure mais en retrait. Ces taches du soleil sont aussi son rayonnement, sa gloire diffuse diffusée dans le chant. Elles apparaissent comme pour pallier un

²³ Nous pourrions opposer la louange de l'heure de l'"avant-midi" de Perse à la philosophie du midi qu'expose Nietzsche dans *Zarathoustra* : "Et c'est le grand-midi, quand l'homme est au milieu de sa route, entre la bête et le surhomme, quand il fête, comme sa plus haute espérance, le chemin du soir, car c'est le chemin qui mène à un nouveau matin." (*Ainsi parlait Zarathoustra I, Oeuvres II*, Paris : Robert Laffont, 1993, p.343). Pour le premier, l'heure de midi est déjà menace de l'apparition de l'ombre, seuil d'une détérioration irréversible. La lumière et l'innocence du matin, où tous les éléments se mêlent dans une fluidité parfaite sont, pour Perse, perdus à jamais. Alors que pour le premier, le midi marque un seuil irrémédiable, sa lumière, pour le second, il constitue une voie menant à un autre midi et ceci à l'infini. Cette perception de l'heure de plus grande intensité de la lumière chez les deux écrivains est révélatrice de toute une conception du temps : pour le premier, le passé est perdu irrémédiablement, le présent, une chute; pour le second, c'est par la préhension d'un présent lumineux, par sa répétition qu'on progresse dans l'histoire, de la bête au surhomme, tout en répétant les moments du passé.

manque exprimé quelques vers plus haut : "Et la lumière alors en de plus purs exploits féconde, inaugurerait alors le blanc royaume où j'ai mené peut-être mon corps sans ombre." (OC 23). Le terme *ombre* mérite que l'on s'y arrête. Il définit en effet plusieurs sortes d'altérités. "Mon corps sans ombre" peut référer à l'altérité interne du poète qui a rejeté lors de son enfance une partie de lui-même. Ce manque pourrait être perçu comme l'identité de colon qu'il dénie, ou comme une partie de son enfance perdue à jamais comme l'indique la question hantant le poème comme une obsession : "Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?" (voir par exemple OC 25). Un corps sans ombre est également un corps sans l'autre extérieur, perçu sous la forme confuse des serviteurs toujours décrite comme l'absence d'éclat, de blancheur - "mais pour longtemps encore j'ai mémoire / des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui, qui s'arrêtaient derrière nos chaises comme des astres morts" (OC 27).

A la présence indéniable de l'ombre, à la distinction nette des mouches de la lumière, de l'ombre du soleil acceptée comme telle, c'est-à-dire comme autre, différente, est préférée sa dissolution dans une lumière plus homogène. Ce mélange homogène et pacifié de l'ombre et de la lumière peut d'abord se réaliser dans l'"alors" désormais inaccessible de la petite enfance :

- Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?
[...] Il y avait plus d'ordre! Et tout n'était que

règnes et confins de lueurs. Et l'ombre et la lumière alors étaient plus près d'être une même chose (OC 25).

La lente progression vers la nuit, entraîne avec elle l'apaisement, comme si l'opacité était le seul refuge possible. L'aquarelle rosée, "couleur de paupières" du soir tissant entre eux des éléments divers, moment intermédiaire entre le jour et la nuit semble être l'espace idéal où le noir et le blanc se confondent. Dans l'extrait suivant le soir apparaît également comme un moment d'union, cette fois-ci entre les éléments : "Crusoë, [...] c'est le soir couleur de paupières sur les chemins tissés du ciel et de la mer" (OC 13). L'obscurité est aussi l'espace de la naissance du langage; or, il est possible que l'auteur évoque la naissance de la langue créole, fruit des langues africaines et européennes en présence dont il aurait pu témoigner, langue qui est aussi la sienne et qu'il tente de déguiser :

Et quelle plainte alors sur la bouche de l'âtre, un soir de longues pluies en marche vers la ville, remuait dans ton coeur l'obscur naissance du langage. (OC 20)

Le soir, ou l'obscurité, apparaît donc à plusieurs reprises comme la pacification des contraires et de leur fusion (dans le cas de la langue).

Ainsi d'*Eloges* à *Exil* la lumière, triomphante au matin, est déjà altérée par les mouches à midi puis est vaincue à la tombée de la nuit éclatante. Le texte d'*Exil* s'ouvre non plus sur le matin mais sur des visions nocturnes ("Etrange fut la nuit où tant de souffles s'égarèrent au carrefour des chambres" (OC 128)). Le soleil est personnifié sous la forme

d'un homme opulent menacé par les ombres qui l'entourent, comme si son temps était désormais révolu :

Plus d'un siècle se voile aux défaillances de l'histoire
 \ Et le soleil enfouit ses beaux sesterces dans les
 sables à la montée des ombres où mûrissent les sentences
 d'orage. (OC 131)

La gloire accordée au soleil dans le poème d'*Eloges* est ici remise en question. L'histoire de même est altérée. L'argent du soleil, l'argent de la "défaillance de l'histoire" serait-il celui de la traite? Les sesterces, monnaie de l'Empire romain ne font-ils pas référence par transfert de situation à une autre puissance colonisatrice s'effritant à son tour? Ainsi le passé colonisateur de la France, dont la famille Saint Léger-Léger était aux premières loges, est dénoncé mais à mi-voix, sous le masque d'une autre période de l'histoire. L'histoire défaillante n'est pas dénoncée au grand jour, mais dissimulée, résolue dans sa dissolution avec l'histoire universelle. La différence, la défaillance est ainsi détournée, résolue, dissoute au lieu d'être reconnue comme telle.

Le plein soleil (défaillant, couvert d'insectes), comme nous l'avons suggéré, est rejeté et y est préférée la nuit, heure pacifiante où éléments et races se mêlent :

Celui qui erre à la mi-nuit [...] \ Au bras des femmes
 d'autre race, et c'est le goût de vétiver dans le parfum
 d'aisselle de la nuit basse et c'est un peu après minuit
 à l'heure de grande opacité (OC 131).

A cette vision de la nuit comme pacifiante opacité répond la version de Glissant en écho amplifié. Dans son oeuvre la

lumière est une torture à laquelle seule la nuit remédie : "La grande communion a pris fin. Voici le temps de grande souffrance qui illumine. La souffrance est venue avec le matin, aussi profonde que lui." (L 271). En contraste avec la nuit dans *Eloges*, l'obscurité dans les textes de Glissant allie les contraires sans pour autant les unifier, dépasser leurs différences. C'est l'opacité de l'objet qui parle, sa résistance à la transparence que veut lui imposer le soleil. Un soleil fixe et intègre, comme celui personnifié par le dieu du matin dans *Eloges*, qui ne rencontrerait pas d'obstacle, serait insignifiant. Son intégrité représenterait un état hors du temps et dépourvu de sens. La lumière ne filtre le temps que lorsqu'elle est éclatée :

[Le soleil] chante non le temps mais l'immobile dure idée qui ne tarit.[...] Mais l'éclat fixe où la sève a bouillonné. Ah! Quand la roche a bouillonné! Le soleil uniforme ne serait que la "bruyante folie" [qui] s'évaporerait en cris sans durée ou en parole continue épaisse sans leçon (L 271).

Le soleil pur est soit éclat isolé agonisant ("un cri sans durée"), soit une éternité non scindée donc insignifiante ("parole continue"), deux aspects du présent à rejeter parce que coupés de toute relation. La nuit semble au contraire être le seul lieu de relation.

Perse et Glissant parviennent au même résultat de l'opacité de la nuit, l'un pour échapper à la torture du jour, l'autre pour échapper à sa souillure. Les deux auteurs inversent ainsi le sens de la course du *Post Tenebra Lux* en faisant succéder l'ombre, seule à contenir la relation, à la

lumière. La grotte du "Mythe de la caverne" de Platon dans *La République*, où sont projetés les pâles reflets de la vérité est chez les deux auteurs la seule vérité, l'unique refuge. La lumière diffuse quant à elle la vérité, non pas parce qu'elle est pure mais parce qu'elle est divisée, qu'elle porte les fragments révélateurs de l'autre face de la vérité, éclats d'ombre. La nuit est histoire, le jour aveuglement. L'un et l'autre auteur est cependant à des stades différents de la compréhension de l'obscurité. Pour le premier, elle est un moment privilégié mais jamais tout à fait présent, soit à peine quitté dans l'aube de l'enfance, soit à venir dans le "soir couleur de paupières" dont rêve Robinson qui ne reverra pas son île. Pour le second elle est confrontation de l'un et de l'autre, affirmation du corps-autre, de l'ombre non pas dans son effacement mais dans sa résistance à la transparence, son affirmation comme obstacle, son opacité. L'opacité est donc pour Glissant non pas l'absence, le rejet, mais la présence contenant la différence, la couleur noire étant après tout le mélange de toutes les couleurs. Dans *Poétique de la Relation*, Edouard Glissant justifie sa théorie de l'opacité face à ses détracteurs. Pour ces derniers qui confondent noirceur, obscurité avec obscurantisme, l'adoption de l'opacité est le "retour à la barbarie" (PR 203), la justification de l'ignorance; pour Glissant au contraire l'opacité est le contraire de l'ignorance, c'est la reconnaissance de

l'impossibilité de compréhension totale de l'autre et donc de son assimilation et de sa réduction à un modèle ou une structure préexistence, clarifiante et dénaturante. La préférence est donc donnée à l'opaque de la nuit, au détriment du soleil et de la lumière dans la peinture du paysage antillais.

5. Terre, arbres, racines : écriture du temps-rhizome.

Les éléments que nous avons étudiés auparavant (eau, air, feu²⁴) correspondent à plusieurs fonctions ou propriétés du temps antillais : la mer représente la profondeur alliée à l'en-aller de l'histoire collective antillaise, la rivière les destins individuels hachurés et en détours, le vent l'élément invisible nécessaire au déchiffrement de l'histoire, l'obscurité victorieuse son opacité; la terre quant à elle, constitue la fondation, la carte du temps pluriel, relié, fracturé, opaque et jamais vierge des Antilles. Nous introduirons ici le concept de rhizome développé par Deleuze et Guattari parce que ses caractéristiques sont celles de la terre telle qu'elle apparaît dans les textes de Glissant et de Saint-John Perse. Dans l'introduction de *Mille Plateaux* Gilles Deleuze et Félix Guattari utilisent l'image du "rhizome" pour illustrer "le monde [...] devenu chaos [...] chaosmos radicelle au lieu de cosmos-racine"²⁵, monde

²⁴ Nous avons interprété le feu au moyen de la lumière et de ses relations avec l'ombre.

²⁵ Deleuze, G. et F. Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980, pp. 12-13.

représenté par le livre qui "reste image du monde". C'est donc le rhizome représentant à son tour et le livre et le monde, ou le livre et le monde dans leur relation qui nous intéresse ici. Le rhizome est la tige souterraine des plantes tuberculeuses qui se distingue de la racine unique en tant qu'elle est composée de l'enchevêtrement de ramifications se conglomérant en bulbes et tubercules. Les caractéristiques du rhizome énumérées par les deux auteurs de *Mille Plateaux* sont les principes de connexion et d'hétérogénéité, de multiplicité, de rupture insignifiante et enfin le principe de cartographie. Selon le dernier principe, le rhizome n'est pas calque, c'est-à-dire reproduction, mais construction, faisant corps, "faisant carte" (20) avec le texte, texte à son tour faisant corps, faisant-carte avec le monde.

Edouard Glissant utilise l'image du rhizome en filigrane de ses textes romanesques. Il oppose, dans ses essais, cette racine tuberculaire et proliférante à la racine unique, exclusive et excluante qui caractérise selon lui l'histoire et certaines littératures occidentales. Le rhizome, en tant qu'il étend ses racines vers d'autres branches, racines ou autres rhizomes, est une forme particulièrement apte à figurer la Relation, ainsi qu'il commente dans *Le Discours antillais* :

Le rhizome n'est pas nomade, il s'enracine, même dans l'air [...] mais de n'être pas une souche le prédispose à "accepter" l'inconcevable de l'autre : le bourgeon nouveau toujours possible, qui est à côté. (DA 197).

Nous vérifierons dans les pages qui suivent les propriétés de cette terre inhérentes également à la structure du rhizome. Nous annoncerons, dès maintenant, quelques-unes des caractéristiques qui soutiennent notre propos : la terre représentée est hétérogène avec ses parties différentes et mal assorties : la plaine ouverte sur la mer et le morne imposant, la culture des terres et le foisonnement sauvage de la végétation des hauteurs. Elle est plurielle dans la foison d'espèces qu'elle comprend, dans la pourriture sévère qui fait proliférer cette foison. Elle est rompue, interrompue par l'homme venu y mettre la main, ou percée de mystérieux trous sans fond, tourbillons ou autres "trous-bouillon"²⁶. Elle est sans limites définies. Même si elle est circonscrite, recluse au cercle de l'île, ses limites sont ouvertes vers le reste de l'archipel auquel la même île est reliée.

Nous tenons cependant à souligner que les attitudes des deux poètes par rapport à la terre les distinguent. Pour Saint-John Perse, l'ouverture de l'île vers le lointain et les bateaux amarrés au port prêts à lever l'ancre sont des éléments déterminants du paysage. Ils sont l'écriture du

²⁶ Le "trou-bouillon" apparaît dans *La Case du commandeur, Le Quatrième Siècle, Tout-monde*. Entre creux (c'est un trou) et plénitude (on y met un peu de tout, chacun y place une question, une interprétation) il représente la faille à enjamber dans la marche pour la reconstruction de l'histoire antillaise. Ce trou-bouillon est aussi tourbillon aux courants multiples et indiscernables : "De ce trou-bouillon s'était ensuivi un tourbillon sans-fin qui tournait partout au loin" (TM 233).

parcours de désancrage du poète. Pour Glissant au contraire, même si le monde doit être parcouru, la terre natale est l'origine de la quête et son issue. Comme nous indique cette phrase déjà citée de *Tout-monde*, le monde entier est projeté dans les limites de l'île ou de l'habitation, autre cercle à l'intérieur de l'île : "Vous criez que l'enfant Gani a dessiné la carte du Tout-monde dans les entours de l'habitation" (TM 181). Cet attachement de Glissant à la terre fera écrire à Bernadette Cailler que "la mer est à Perse ce que la terre est à Glissant"²⁷. L'auteur de l'article énonce cette préférence après avoir décrit le parcours des deux auteurs : éloignement de l'un, retour de l'autre.

Nous laisserons de côté pour l'instant cette différence d'appréciation de la terre afin de nous concentrer sur les éléments concordants chez les deux auteurs faisant apparaître la terre comme plurielle, connectée, fragmentée; en bref, écriture du temps antillais.

Dans les oeuvres de Perse et de Glissant la terre est d'emblée associée ou assimilée à l'esclave à des fins méprisantes ou élogieuses. Dans le poème d'*Eloges*, la terre vue par le conquérant est associée au destin du conquis, le cultivateur. Ainsi Vendredi, serviteur et compagnon de

²⁷ Cailler, Bernadette. "Saint-John Perse devant la critique antillaise". *Stanford French Review* 2, 2 (1978), p.294.

Robinson dans "Images à Crusoë" est avant tout travailleur de la terre : "Rires dans du soleil \ Ivoire! agenouillements timides, les mains aux choses de la terre... \ Vendredi!" (OC 15). La terre est, dans l'oeuvre de Perse, associée à l'esclave non seulement parce qu'elle est son élément privilégié mais parce qu'elle partage avec lui les caractéristiques communes d'humilité et de soumission : "Mais la terre se courbait dans nos jeux comme fait la servante." (OC 24)

Dans *Le Quatrième Siècle* la terre est de même confondue avec l'esclave par la maîtresse de plantation, Marie-Nathalie, qui dans sa folie reconnaît dans la végétation proliférante l'esclave fertile à qui elle adresse ses menaces :

La terre victorieuse, en friches, disponible, insolente dans la chaleur. Des bandes folles [...] attendaient l'hivernage pour donner l'assaut [...] Marie-Nathalie sentait autour d'elle cet assaut : "Je te cracherai dans les yeux! Scélérat ignoble [...] Jamais je ne m'habituerai à tes branches oui! L'odeur de ton sang me revulse." (QS 116-117)

Se confondant avec l'esclave, la terre épouse également le destin collectif de l'Antillais. Ce foisonnement de la végétation arboricole pose problème à l'auteur d'*Eloges*, le dépasse. Au lieu de s'y situer et d'y prendre part il s'en sent exclu comme si les arbres étaient des ennemis complotant contre lui; il les exclut en les rejetant dans l'anormalité, la "démésure" : "La terre \ alors souhaite d'être plus sourde, et le ciel plus profond, \ où des arbres trop grands,

las d'un obscur dessein, nouaient \ un pacte inextricable" (OC 23). Si la perspective change, il s'agit bien de la même nature décrite par les deux auteurs, nature indécidable, indéchiffrable, opaque :

Liberté, cadavre souriant que Melchior enterra dans la fosse [...] dans la mesure où du moins, il put repérer la fosse sous l'amas d'orties, d'herbes puantes, de lianes douces qui s'étaient multipliées là. (QS 150)

Cependant, l'opacité rejetée chez Perse est acceptée avec toutes ses contradictions (l'amas est à la fois puant et doux) chez Glissant.

La terre et sa végétation ne sont cependant pas totalement opaques tout comme l'histoire antillaise n'est pas un amas confus et incompréhensible. On peut y lire par exemple l'une des réalités de la société esclavagiste : l'opposition entre l'esclave soumis et le marron révolté. La terre est parfois soumise tout comme l'est l'esclave Béluse dans *Le Quatrième Siècle* : "Béluse se tailla aux limites de l'habitation, dans la zone de la forêt triomphante, un petit carré de culture" (QS 127). Ailleurs elle est libre et inaccessible au regard tout comme l'est le marron :

alors Melchior se renfonçait dans l'ombre, il s'émerveillait doucement qu'en un si petit pays des bois et des terrains puissent aller si loin dans la profondeur! (QS 147)

La terre est d'abord apprivoisée dans l'acte du cultivateur, et ensuite parcourue dans son tracé sauvage. Les deux mouvements, ainsi que le double parcours de reconstruction de l'histoire qui consiste à suivre et les récits linéaires et

les traces chaotiques, sont nécessaires à la recreation d'un parcours original de la terre. La terre personnifie deux destins, celui de l'esclave et du marron, en les réunissant par delà ses crevasses.

Les voies, les chemins traçant la terre, sont remarquables non seulement par leur grand nombre, leurs contrastes, mais aussi par leur hétérogénéité. Ils ne pourraient être classifiés dans un réseau hiérarchique que leur imposerait le système français car c'est bien ici le système qui est remis en question. La "trace" est l'un des éléments perturbateurs du système : sentier de montagne en Martinique et en Guadeloupe c'est le chemin qu'emprunte le marron pour rejoindre le morne. Il est d'ailleurs souvent tracé par lui :

à côté des routes coloniales dont l'intention se projette tout droit [...] se déploient d'infinies petites sentes que l'on appelle tracées. Elaborées par les Nègres marrons, les esclaves, les Créoles [...] ces traces disent autre chose. Elles témoignent d'une spirale collective que le plan colonial n'avait pas prévu.²⁸

L'écrivain antillais, tout comme le prisonnier insoumis, doit en emprunter le cours pour reconstruire son histoire elle-même formée de récits marginaux. Pour Edouard Glissant, la trace est le lien entre le passé et le présent :

La trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau [...] La pensée de la trace est à vif, la pensée du système est au contraire morte et mortelle. (TM 237)

²⁸ Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant cités dans *Martinique*, p.249.

Le passé dissimulé que l'auteur tente de retrouver partage les qualités du chemin que déflorent le marron au hasard de sa fuite vers les hauts du morne : opaque, abrupte, raide, changeant, rétif, étroit et indiscernable de par une foison trop abondante :

Les traces. Les hautes herbes. Meilleur que le sentier. Couper à travers.

Il vit la première rangée devant lui. Des troncs épais dont les feuillages se confondaient. Il eut un han! et il bondit dans le tout. Dans la nuit, les bois, les branches, la pesante profondeur, sans qu'il pût en reconnaître les éléments, et roulant dans sa tête la même folle vitesse. (QS 44-45)

Ce chemin, qui n'en est pas un préalablement au parcours forcé de celui qui s'aventure dans sa foison pour la première fois, est la voie alternative mais nécessaire de la reconstruction de l'espace et du temps antillais. Ainsi l'histoire se fonde sur la lecture d'un texte non pas déjà écrit, mais qu'on écrit en le parcourant ou plutôt qu'on construit en créant une trace dans l'espoir d'en découvrir une autre, ensevelie.

La terre antillaise, inclassable en système, est également sans limites dans le temps d'abord, puis dans l'espace. La forêt tout comme la terre n'a pas d'origine présumée. Elle ne peut être terre d'origine, mère des peuples transplantés; elle ne peut non plus être la terre vierge, épouse légitime pouvant donc légitimer leur présence. Cette terre non vierge, habitée jadis par les Indiens Caraïbes, se reconstitue une nature lavée de toute présence

humaine et accorde, non en offrant son sang mais en faisant saigner l'homme qui la repossède, un passé perdu :

Le sang et la sueur mêlés lui rafraîchirent les lèvres, en même temps qu'il sentait la lointaine douleur (comme s'il avait souffert cette blessure dans un monde antérieur). (QS 44)

Ainsi le mouvement d'appropriation de la terre par l'homme est inversé : c'est par cette seule appropriation de l'homme par l'espace et non de l'espace par l'homme, par une coïncidence et non par une préhension que l'espace antillais, et le temps à travers son parcours, cicatrisent leurs plaies.

L'espace non limité dans le temps par une origine est également sans bornes spatiales. Bien que circonscrit à la forme de l'île il est cependant sans limites. L'île est en effet reliée géographiquement à un archipel et cet archipel des Antilles fait à son tour partie du continent américain. L'île est aussi reliée à son centre politique et administratif qu'est la France et ainsi à un autre continent. Cette île mondialisée est également vaste par la profondeur, la complexité de l'emmêlement de ses branches et racines.

L'île est également ouverte en son sein par les failles qui la fracturent, ainsi que le rhizome décrit par Deleuze et Guattari, qui peut être interrompu à n'importe quel moment de son parcours. Ainsi, le paysage est fracturé à l'image de l'histoire antillaise sans cesse ouverte par des trous de mémoire. Les failles du paysage introduisent l'incertitude au sein du présent :

Il crie sur lui-même, il lui reste un précipice à franchir. Tant qu'il ne l'a pas franchi, c'est le passé qui continue; et au moment où il l'aura franchi, c'est l'avenir qui commence. Il n'y a pas de présent. Le présent est une feuille jaunie sur la tige du passé, embranchée du côté où la main ni même le regard ne peuvent atteindre. Le présent tombe de l'autre côté. Il agonise sans fin. Il agonise. (QS 224)

Le cri tente de combler le précipice du présent agonisant, parcelle s'effeuillant coupée d'une mémoire unificatrice. Le présent tout en étant précipice, trou de mémoire est un moment à oublier, celui de la souffrance : "entre un marron hagard et un esclave agonisant" (QS 224). Le qualificatif "agonisant" n'est pas sans rappeler le titre français de l'oeuvre de William Faulkner *As I Lay Dying*, *Tandis que j'agonise*, ainsi que le courant de pensée de l'agonisante entendant son fils clouer son propre cercueil, le présent de la souffrance personnelle, isolée. Cette souffrance ne peut être dépassée que si toute une communauté l'assume à son tour à voix ouverte, contrairement au cri muet du regard impuissant de la mère Bundren :

The sound of the saw is steady, competent, unhurried, stirring the dying light so that at each stroke her face seems to wake a little into an expression of listening and of waiting, as though she were counting the strokes.²⁹

Le cri isolé est souffrance et la souffrance précipice. Le gouffre étant le fond de la spirale, le présent est une

²⁹ Faulkner, William. *As I Lay Dying*. New York : Random House, 1964, p.49 : "Le bruit de la scie est ferme, compétent, mesuré, brassant la lumière agonisante de sorte qu'à chaque coup son visage semble s'éveiller à peine dans une expression d'écoute et d'attente, comme si elle comptait les coups."

faille qui doit être franchie, non pas contournée. On peut la franchir en la recouvrant de racines, tissées à l'aide d'autres voix qui s'exprimeraient dans un "nous collectif". Le cri isolé, détaché du langage est la représentation sonore d'un présent coupé de toute durée, de toute successivité. Le cri, le présent, n'est plein qu'en tant qu'il sert de lien à une relation, parlé de voix plurielles. Guy Ducornet écrit:

The cry then, whatever be its intensity, its richness or its illumination, burns out if the connection is not made; and only duration allows one to know the world as relationship with others.³⁰

L'explication du cri, son interprétation par une pluralité de voix est le seul moyen de relier l'instant à la durée, le cri au langage articulé. Ainsi, comme le cri, l'île ne peut être isolée, elle n'est que fragment détaché de son tout par l'obstacle de la mer, ou rattachée à ce tout par cette même mer, tour à tour séparatrice et unificatrice suivant qu'elle étouffe la mémoire ou conduise vers l'origine de cette mémoire. Ainsi, l'île, comme le cri, appartient à un archipel sans centre ni frontière, comme l'a bien compris l'esclave Louise qui commente :

on pouvait voir parfois une terre à l'horizon. D'après les dires, c'était la même qu'ici : La terre rentrait sous la terre et elle réapparaissait là-bas [...] la jeune femme affirmait. (QS 92),

³⁰ Ducornet, Guy. "Edouard Glissant and the problem of Time; Prolegomena to a study of his poetry." *Black Images* 2, 3-4 (1973), pp.13-16 : "Ainsi le cri, quelque soit sa force, sa richesse ou son illumination, se consume si le lien n'est pas établi; et seule la durée permet la connaissance du monde en tant que relation aux autres."

ainsi que Mycéa : "Il n'y avait plus de limite marquée [...] entre ici et le terreau et là l'écume qui poussait devant elle la poussière du monde" (QS 272). La perception naïve ou naturelle de la réalité antillaise que nous avons découverte en lisant l'ouvrage d'André Laplante confirme cette vision d'une terre brisée bien que reliée au monde, ainsi que nous l'indique cette citation d'une paysanne Marie-galantaise de soixante-quatre ans :

La terre est ronde et plate; elle flotte sur la mer. Il y a plusieurs terres. Je connais la Guadeloupe, la Martinique, la France... Autour, il n'y a que la mer et les nuages.³¹

La terre apparaît ici comme la matière de tout fondement, le "ne que" minimise l'importance de l'air et de l'eau, "eau sans laquelle la terre vivante, comme un corps noyé, laisse visible ses bosses et ses rondeurs" (207).

Dans l'oeuvre de Saint-John Perse au contraire, l'île est coupée de toute réalité, reléguée au domaine du songe dans l'expression "cercle de ton rêve" et l'océan emportant est adopté, la terre oubliée dans un souvenir d'enfance.

Hétérogène, multiple, rompue, sans limites définies, la terre revêt les caractéristiques du rhizome ainsi que le décrivent Deleuze et Guattari. Elle comporte des réseaux souterrains comme l'annonce le roman de *La Lézarde* : "Quatre mouvements mais une seule floraison souterraine" (L 136).

³¹ Laplante, André. "L'Univers Marie-galantais" in *L'Archipel inachevé, Culture et société aux Antilles françaises*, publié sous la direction de Jean Benoist. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1972, p.207.

Nous résumerons ainsi ce double parcours du paysage antillais et de sa mémoire : le temps est reparcouru mais dans le sens inverse de la visée horizontale qui est celle de la conquête. La route plonge dans un passé indistinct, emprunte la trace de circonvolutions. Le chemin s'arrête, interrompu tout comme le rhizome et à l'image de la mémoire béante de l'esclave. Il réapparaît soudain, mais est-ce bien toujours le même? Et on le reprend, dans l'incertitude, mais aussi dans la conviction d'aboutir à une source devenant trace à son tour, après des vides de mémoire, des pleins de forêts épaisses. Le morne où les mots rebelles maronnent, épais comme la mémoire, est en contraste avec l'ouverture de la plaine sur l'archipel. Cet archipel isolé des terres et relié par la mer aux autres îles, presque îles et continents, est lui aussi pourtant à l'image du temps antillais, contrasté, fracassé. Pareil à la forme archipélique des îles. Le temps des Antilles est formé de fragments entourés de vides, d'oublis, il est anti-systématique, anti-isolationniste, chaque île étant reliée à un archipel, chaque archipel au monde.

6. Transferts, proliférations, éclatements de la forme.

"Chaque personne à son étoile, les étoiles sont des petites bêtes" (Laplante 208)

Cette affirmation d'une paysanne Marie-galantaise nous permet de tirer deux conclusions qui serviront de fils majeurs à notre lecture de l'éclatement et des transferts du paysage antillais. D'une part, la terre est reliée au reste

de l'univers; d'autre part, la macrostructure et la microstructure coïncident, les étoiles et les "petites bêtes" ne sont que la répétition des mêmes formes à des échelles variables. Il y a donc deux types de relations : l'attribution (chaque personne a son étoile) et l'identification³² (les étoiles sont des petites bêtes).

Cette dernière partie tentera d'établir une relation entre les parties qui ont précédé. Nous nous arrêterons tout d'abord sur l'enchevêtrement du paysage où se mêlent éléments et où se confondent dans une putréfaction fertile règnes animal et végétal. Nous nous intéresserons ensuite à la figure de la barrique que nous nommerons "anti-forme" étant donné que l'éclatement de son contenu débordant de récits rend impossible la justification d'un contenant.

Dans le poème d'*Eloges*, le paysage foisonne et coule entre air, terre et eaux, revêt toutes formes animale, végétale ou minérale, sonore ou lumineuse dans une fluidité confondante. Ainsi les animaux investissant la plante morte y ramènent la vie : "C'est le miel fauve des fourmis dans \ Les galeries de l'arbre mort" (OC 12). L'espace est inachevé, s'étend en pointillés vers une autre dimension :

³² Cette forme de similitude est comparable à celle que décrit Michel Foucault comme *aemulatio* : "La seconde forme de similitude, c'est l'*aemulatio* : une sorte de convenance, mais qui serait affranchie de la loi du lieu. Un peu comme si [...] les anneaux de la chaîne, détachés, reproduisaient leurs cercles, loin les uns des autres, selon une ressemblance sans contact." (Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p.34).

l'herbe grandit dans le cri, le visuel dans le son : "où trop longues les fleurs \ s'achevaient en cris de perruches" (OC 24). Le "trop" indique cependant une démesure non encore comprise et assumée.

Cet univers fluide où les perceptions ne sont pas distinguées les unes des autres pourrait être comparé à l'histoire antillaise formée de récits à origine multiple et souvent confondus; le parcours chaotique de l'histoire qui, comme nous l'avons vu, n'est pas linéaire, pourrait quant à lui être comparé à la course folle des fourmis :

les fourmis courent en deux sens [...] ces fleurs jaunes-tachées-de-noir \ pourpres à la base [...] ces rives gonflent, s'écroulent sous des couches d'insectes aux noces saugrenues. (OC 37)

Cependant ces mélanges contiennent une menace, la peur de la contamination ("tachées", "insectes", "saugrenues"), peur du métissage.³³ Dans le texte d'*Eloges* de Saint-John Perse, ce

³³ Cette peur du mélange, du métissage est explicite dans l'oeuvre de William Faulkner et en particulier dans *Absalom, Absalom!* où elle est mêlée à la peur de l'inceste. Dans ce roman, Henri Sutpen tue son demi-frère Charles Bon qui a du sang noir dans les veines pour l'empêcher d'épouser leur soeur Tamar. A Henri qui déclare à Bon: "You are my brother" ("tu es mon frère"), ce dernier répond "No I'm not, I'm the nigger that's going to sleep with your sister" : "Non, je suis le nègre qui va coucher avec ta soeur" (p.341). Cette dernière réplique montre que ce qui menace avant tout l'équilibre, ce n'est pas l'inceste ou la réalliance monstrueuse d'êtres d'une origine commune, du frère et de la soeur, mais bien la menace de contamination par l'autre. Cette menace est exprimée on ne peut plus explicitement dans *The Sound and the Fury*: "Once a bitch always a bitch, what I say. [...] I say she ought to be down there [...] instead of upstairs in her room, gobbing paint on her face and waiting for six niggers that can't even stand up out of a chair" : "quand on est une salope, on le reste, je te dis [...] moi je dis qu'elle ferait mieux d'être ici [...] et pas là haut dans

regret d'une origine unique et intacte est présent dans la "souillure", dans la "contamination" de la lumière par les mouches. A cette alliance honteuse est préférée la relation avec la pureté trop lointaine d'autres règnes (au-delà du règne humain) : "Je sortirai car j'ai affaire : un insecte m'attend pour traiter, ou bien, j'ai une alliance avec les pierres veinées de bleu" (OC 52). L'allusion aux veines bleues rappelle également le caractère noble du sang bleu des races souveraines. La résolution de la différence chez Saint-John Perse est fuie pour être remplacée par l'embrassement d'une hétérogénéité qui se situe à un autre niveau : l'alliance de l'homme à l'universel du monde plutôt que l'alliance à l'Autre.

Dans l'oeuvre de Glissant, la différence est au contraire installée, reconnue et acceptée au sein même de l'homme, de la maison, du lieu, des objets. Nous avons choisi d'illustrer cette différence par l'image de la "barrique" apparaissant dans *Le Quatrième Siècle*. Cette futaille est un objet mystérieux et opaque, qui change de nom suivant qui le nomme et auquel chacun attribue un contenu différent : c'est un contenant au signifié voilé (on n'ose pas la nommer) et aux voiles changeants (on ne sait pas très bien comment la définir) : "Et la barrique, ils n'osent pas

sa chambre à se peinturlurer en attendant six nègres qui ne peuvent même pas lever le cul de leur chaise" (p.180). Dans le même texte, Quentin rêve de reposséder cette unité brisée à travers l'amour qu'il éprouve pour sa soeur Caddy.

la nommer; remarque, c'est plutôt une petite futaille. Ils n'osent pas la nommer" (QS 156). Son signifié est interdit à certains (le maître de l'habitation La-Pointe, son propriétaire, n'ose pas l'ouvrir), deviné par d'autres qui y fourrent tout ce qui pour eux est le secret de l'origine. Le capitaine Duchène, à la poursuite du marron, y voit un contenu bassement pratique : "Il avait espéré que c'était là une reserve de rhum" (QS 45). Les chasseurs quant à eux sont réduits à supposer que "le maître de l'Acajou transportait là un peu de poudre qu'il entendait faire péter au cul du nègre" (QS 46). Le vieux quimboiseur enfin y devine la plante fétiche du premier Longoué : "Et toi enfin, tu mets dedans ce que tu dis *la feuille de vie et de mort*" (QS 156). Cette feuille est la plante qu'espère trouver le premier Longoué sur sa nouvelle terre, plante contenant elle aussi la différence. Le contenu de la barrique est selon le récit fait à Louise un serpent qui y aurait été enfermé vivant.

Le serpent lui aussi est une figure antérieure à tout manichéisme, à la fois bien et mal. Ce serpent ou "bête-longue" est également difficile à nommer car il est double, fourchu. Le serpent est une arme à double-tranchant : il est à la fois l'arme du marron (le premier Longoué a en effet tracé le signe du serpent devant son maître pour le maudire) tout en étant son ennemi perpétuel. La bête longue est enfermée vivante dans la barrique et succombe finalement, nous dit-on, après ce qui serait soit la lutte, soit la

résignation; nul ne sait et nul ne saura. Ces deux attitudes possibles de la bête longue répètent la lutte et la soumission du marron et de l'esclave et se dispersent dans des particules de poussières, à l'image de l'éclatement de la réalité antillaise :

Et la bête vivait là-dedans. Puis Laroche l'emporte dans ce débarras [...] combien d'années avant que cette bête folle tombe en morceaux? Elle cognait à tête contre le bois si ça se trouve. Ou peut-être qu'elle s'est enroulée au fond et qu'elle s'est endormie là. (QS 263)

Répétant les attitudes de Béluse et de Longoué, la résignation ou la lutte, la verticalité du marron et la courbure du dos de l'esclave, le serpent trace aussi le parcours du temps antillais, combiné de la flèche et du cercle (flèche enroulée).

Nous trouvons pertinent de terminer notre étude des rapports spatiaux chez Perse et Glissant par cette analyse de la barrique et par le serpent qu'elle contient car la barrique nous semble être l'image de l'histoire antillaise car elle est un contenant indéfinissable qu'on ne peut nommer et car son contenu s'émiette dans la pulvérisation des restes du serpent. Cependant, cette barrique, récipient clos, ne peut contenir un tel rhizome illimité, elle est rompue, éclatée à son tour :

("Et comment, comment peut-on mettre ce temps dans une barrique?") Car il y eut autour de Stéfanise le cru de la forêt, les pousses qui avec elle faisaient la course jusqu'au ciel [...] l'éclatement brutal du germe loin de la graine. (QS 158)

* * *

Dans les oeuvres de Glissant et de Saint-John Perse, du moins dans *Eloges*, le paysage antillais est l'inscription, l'écriture, l'articulation du temps. Il embrasse la carte du temps par le contraste, la prolifération qu'il contient. Ce qui distingue la représentation du paysage est de l'ordre de la réaction de l'auteur face à lui : fuite pour l'un, embrassement pour l'autre. Le paysage reste cependant, dans les deux cas, fondamental. Dans l'oeuvre de Borges au contraire, c'est un espace reconstruit, idéal, archétypal qui contient le temps. Même si la réalité argentine y est présente, elle est soit l'origine de cet espace construit, rêvé et pensé, soit son aboutissement; mais elle ne lui correspond jamais.

C. BORGES OU L'ISOLEMENT DANS L'ESPACE DE L'IDEE.

1. Ma plaine est le monde, l'idée est mon refuge.

*Llamola Utopia, voz griega cuyo significado es no hay tal lugar. (Quevedo)*³⁴

*"J'ai vu, comme le Grec, les cités des hommes,
Les travaux, les jours aux teintes variées, la faim;
Je ne corrige pas les faits, ni ne fausse les noms,
Mais le voyage que je relate est... autour de ma
chambre." (OC 655)*

Les deux citations que nous plaçons en exergue annoncent le traitement du paysage dans les contes de Borges. Ce dernier est soit réel, mouvant et varié et cependant inscrit dans un cadre tel celui de la chambre; soit idéal et rejeté. L'utopie, *U-topia* veut en effet dire "sans lieu". La

³⁴ "Il l'appela utopie, mot grec qui signifie "un tel lieu n'existe pas". (LS 196)

première réflexion, tirée d'"Utopie d'un homme qui est fatigué" (*Le Livre de sable*) est la citation d'un auteur réel, Quevedo, placée en exergue au conte; la seconde, tirée de "L'Aleph", est attribuée à un poète argentin, ami et parent de la famille Borges. Le mot "grec" présent dans les deux citations, référant à la langue hellène dans la première citation puis à l'homme grec dans la seconde fait pourtant pénétrer l'idée grecque de la conquête dans le texte, l'odyssée, parcourant le fleuve circulaire que constitue la mer méditerranée, rotonde à l'image du temps enfermé dans l'idée, cette mer constituant les limites du monde. Cependant un problème se pose à l'auteur : la conquête de cette totalité, de cette perfection n'est pas possible car son espace n'est plus encerclable, mais est constitué par la plaine immense de la Pampa et de l'océan sans limites qui a porté les bateaux venus fonder Buenos Aires (conjointement au Rio de la Plata). Enfin l'espace intellectuel, écartelé entre les pôles distendus des philosophies chinoise, occidentale ou américaines est une dimension fondamentale de ce paysage. Le paysage originel est donc sans fondation unique : il est d'abord délaissé pour le monde et le monde est à son tour délaissé pour l'idée.

La chambre dans l'oeuvre de Borges a la fonction inverse de la chambre d'*Eloges*. Chez Borges, elle est le lieu nécessaire au retrait d'un monde mouvant, protégeant l'homme du passage du temps; chez Perse elle est le mur arrêtant

l'âme navigatrice du poète ("Le pan de mur est en face pour arrêter le cercle de ton rêve" (OC 12)). La chambre de Borges, si l'on veut la contraster cette fois avec celle que Proust décrit dans les premières pages de "Combray" n'est pas seulement l'écran où se projettent les images issues du souvenir, mais elle est ouverte sur l'extérieur, tout en protégeant de l'infini menaçant de la plaine et des rumeurs du temps qui passe.

Dans la nouvelle de *Fictions*, "La Fin" (OC 547-559), Recabarren, témoin passif, est alité, rendu infirme par une blessure et vit sans souffrir le combat mythique du héros argentin Martin Fierro et du "Noir" (*el Negro*). Ce meurtre relaté dans *Fictions* est un des épisodes du poème *Martin Fierro*, retraçant la vie héroïque de Fierro, le Gaucho. De cette plaine parviennent à Recabarren les bruits et images fragmentés de l'affrontement :

Recabarren, étendu sur le dos, entrouvrit les yeux et vit le plafond oblique de roseaux. De l'autre pièce lui parvenaient des accords de guitare. Une sorte de misérable labyrinthe qui s'enroulait et se déroulait indéfiniment [...] dehors, derrière les barreaux de la fenêtre s'allongeaient les prairies et le soir. (OC 547)

Cette position d'infirmes en retrait du monde, sans pouvoir sur la délimitation de l'espace et l'arrêt du temps, est également celle du narrateur, réfugié dans le lieu anonyme d'une chambre, dans le non-lieu, l'utopie de l'idée. Cet écartèlement entre le pullulement de l'espace, la profusion du temps vécu par l'humain impuissant et la volonté d'encerclement d'un temps idéal et parfait sera la posture

constante de l'auteur dans son texte. Contre la profusion, s'élève l'archétype; au rhizome, à la carte infinie du monde mouvant se superpose l'enclos du labyrinthe, même si le labyrinthe, comme nous le verrons, échappe lui-même à ses limites et se rapproche du rhizome en devenant "labyrinthe de labyrinthes". Le paysage de Borges s'oppose d'une part à l'universel adopté par Perse et à la profusion incontrôlable du texte de Glissant.

2. Du désancrage à l'universel.

Dans la section de "Situations" intitulé "Du Cosmopolitisme à l'ancrage", nous examinons en quoi le cosmopolitisme de Borges prenait source dans le cosmopolitisme même de Buenos Aires. Ici, notre titre paraît entrer en contradiction avec le précédant puisqu'il semble représenter le mouvement inverse. Il n'en est pourtant pas l'inverse, mais plutôt la prolongation. Le mouvement du cosmopolitisme à l'ancrage part en effet du total, de la totalité du monde pour se réinscrire dans le particulier. Le second mouvement quitte ce particulier pour arriver à l'universel. Nous avons donc le parcours suivant :

global-particulier-universel

Le global embrasse l'étendue tandis que l'universel est l'élévation de réalités particulières au rang d'archétypes. Nous ne répétons donc pas un mouvement que nous aurions déjà écrit mais allons plus avant dans sa lancée.

Ayant déjà évoqué le cosmopolitisme, nous nous limiterons ici à l'apport de quelques exemples de désancrage de tout lieu réel. Le paysage, s'il en est fait mention dans *Fictions*, semble être envisagé à travers l'irréalité du rêve; les lieux sont sans noms ou adoptent un nom fictionnel. Nous étudierons en détail une de ces descriptions oniriques un peu plus loin en examinant "Le miracle secret". Le paysage réel est souvent sans intérêt par rapport au paysage mythique. Dans "L'immortel", nouvelle ouvrant le recueil de *L'Aleph*, un homme ayant longtemps erré dans le désert parvient enfin à un fleuve, "le fleuve Egypte". Cette découverte, bien qu'elle paraisse être une aubaine est pourtant minimisée car le fleuve recherché est plutôt celui qui confère l'immortalité et le but de son voyage réside dans une découverte beaucoup plus fondamentale :

Je lui répondis que c'était le fleuve Egypte que les pluies alimentent. "C'est un autre fleuve que je cherche [...] le fleuve secret qui purifie les hommes de la mort." (OC 564)

Le pays réel, s'il est nommé, n'est jamais lieu unique et certain mais il équivaut à une quantité d'autres. Archétype, il devient ainsi coupé de tout lieu réel. Dans un autre exemple, le personnage principal du "Thème du traître et du héros" est menacé partout sur la terre : "L'action se passe dans un pays opprimé et tenace : la Pologne, l'Irlande, la République de Venise, un état Sud-américain ou balkanique" (OC 522). Ces pays réels sont à leur tour mêlés à des pays imaginaires; ils se juxtaposent ou se génèrent. Ainsi, le

monde imaginaire de Tlön ("Tlön Uqbar Orbis Tertius") côtoie des terres réelles : "Des quatorze noms qui figuraient dans la partie géographique, nous n'en reconnûmes que trois - Khorassan, Arménie, Erzeroum" (OC 453). De la même manière, les auteurs rêvés sont mêlés aux auteurs réels. L'univers, débordant déjà, est prolongé de lieux imaginaires. Cette profusion de l'espace est à l'image de la prolifération d'un temps incontrôlable.

J'ai vu, comme le Grec, les villes des hommes, mais leur monstruosité m'a repoussé vers ma chambre, pourrait écrire Borges. Ainsi, par son retrait du monde, l'auteur retrouve sa ville. Sa ville ou sa marge, son Sud ou sa Pampa, sont comme les récits de ses contes enchâssés par une réalité antérieure ou ultérieure. Les Gauchos, découverts par l'enfant pour la première fois, prennent sens en tant qu'ils sont déjà écrits, inscrits dans une tradition, celle de la littérature gauchesque, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre. Citons à nouveau ce témoignage de Borges recueilli dans l'introduction de ses oeuvres aux éditions de la Pléiade :

Mon véritable contact avec la pampa date de 1909 [...] cette étendue infinie s'appelait la pampa et quand j'appris que les ouvriers agricoles étaient des *gauchos* comme les personnages d'Eduardo Gutierrez, cela leur conféra un certain prestige à mes yeux. (OC XL)

Comme Perse avec sa description du planteur ("J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet, \ j'ai un chapeau en moelle de sureau couvert de toile \ blanche." (OC 7)), Borges

rattache des personnages réels, en l'occurrence des ouvriers agricoles ou des vieillards, à une dimension mythique, réduit leur diversité à la figure unique du héros archétypal du gaucho. Tous les hommes qui appartiennent au lieu mythique qu'est le Sud, qui est aussi le lieu de l'origine ("il ne voyageait pas seulement vers le Sud mais aussi vers le passé" (OC 556), semblent être des reproductions du héros argentin, le gaucho :

A même le sol [...] était accroupi un vieillard, immobile, comme une chose [...] il était bruni, petit, desséché. On l'aurait dit hors du temps, dans une sorte d'éternité. (OC 557)

Dans la même nouvelle intitulée "Le Sud", un pasteur citadin "[qui] se sentait profondément argentin" (OC 153), déposé au hasard dans une gare du Sud de Buenos Aires, rejoint ainsi la destinée des gauchos en acceptant un duel au couteau et en même temps la mort. Cette mort prend un sens en tant qu'elle inscrit celui qui la subit dans un rituel, un schéma prédéterminé : "Il sentit, en passant le seuil, que mourir dans un duel au couteau, à ciel ouvert [...] eût été pour lui une libération, une félicité et une fête" (OC 559). La réalité afin qu'elle prenne sens doit ainsi coïncider avec la légende. Dans cette nouvelle, la frontière entre légende (récit fictif) et réalité est d'ailleurs franchie. Dans l'exemple suivant, la fiction apparaît plus vraie que la réalité : "Dahlmann, perplexe, [...], ouvrit un volume des *Mille et une nuits* comme pour découvrir la réalité." (OC 553) *Les Mille et une nuits*, récit doublement fictionnel puisque

la fiction est enchâssée dans une parole elle-même fictionnelle, celle de Shéhérazade, est pourtant ce qui représente le mieux la réalité.

Le Sud évoqué dans le récit du même nom est, comme le décrit Paul Verdevoye, le passé de Buenos Aires, sa frontière à des niveaux multiples :

Mais pourquoi veut-il que "les souvenirs viennent du Sud" [...] c'est dans le Sud que vieillit la bibliothèque nationale dont Borges a été autrefois le directeur [...] dans le Sud que dans l'enfance du poète se confondaient un peu les rues finissantes de la Pampa toute proche. Le Sud, c'est également au-delà. (Verdevoye 15)

Ainsi, le Sud établit le lien entre un passé personnel, la bibliothèque, le passé récent de la ville qui faisait alors toujours corps avec la Pampa, emmêlé à la terre, et le passé du mythe réinventé. Le Sud est le lien entre d'une part un passé individuel et limité et d'autre part le temps historique et le temps universel du mythe.

Pourtant, cette inscription du mythe est sans fondement ou tout du moins sans fondation enracinée comme nous le laisse lire le poème "Fondation mythique de Buenos Aires" : "C'est donc par ce Plata boueux et rêveur, que les bateaux venus me faire une patrie descendirent un jour". (OC 81). La ville est issue de l'amas d'alluvions apportés par les bateaux errants le long du fleuve.

On retrouve ici la fondation sur la mouvance de l'eau, commune aux Amériques, telle que nous l'avons soulignée chez Glissant et Saint-John Perse. Ici cependant, à la mer

profonde et à double tranchant se substitue la rivière ou le fleuve au louvoisement hasardeux, aux limites indécises³⁵. Les limites spatiales de la ville ainsi que ses frontières temporelles sont également indéterminées tout comme le fleuve :

En ce moment-là \ Les limites, c'étaient les vents et les aurores \ Pas de commencement possible à Buenos Aires [...] \ Je me sens éternel comme l'eau, comme l'air. (OC 82)

Cette nouvelle forme de mythe est fondée sur l'absence d'origine et de frontière du territoire contrairement aux mythes fondateurs des civilisations occidentales. C'est donc bien sur une fondation errante que voyage l'oeuvre de Borges. Pourtant, cette errance originelle est reléguée à un âge d'or que désormais l'homme ne peut plus posséder. Buenos Aires, à l'image de l'en-allers des vents sur ses plaines infinies est donc arrachée de ses filons multiples, réduite à une figure idéale, comme l'est le temps dans *Fictions* :

Et le damier de la grand-ville commença. \ les côtés du premier carré, qui dure encore \ se nomment... mais mieux vaut les taire. En ce temps-là \ les limites, c'étaient les vents et les aurores. (OC 81)

3. Pays arpenté, contenu dans l'idée.

La mouvance et l'étendue du paysage sont exclues du texte de Borges parce que d'une part elles appartiennent à une époque révolue, et que d'autre part, elles sont

³⁵ Précisons au passage que le Rio de Plata à Buenos Aires est indéfini par sa nature même. Par l'étendue de son delta, il ressemble plus à une mer qu'à un fleuve et ainsi est indéterminé.

monstrueuses, inconcevables, effrayantes, à l'image de la mémoire désordonnée de Funes ("Funes ou la mémoire" : "Ma mémoire, monsieur, est comme un tas d'ordures." (OC 514)). Bioy Casarès³⁶ exprime lui aussi dans "Tlön Uqbar Urbis Tertius" cette crainte de l'étendue à travers celle de la prolifération des hommes :

Bioy Casarès se rappela alors qu'un des hérésiaques d'Uqbar avait déclaré que les miroirs et la copulation étaient abominables, parce qu'ils multipliaient le nombre des hommes. (OC 453)

Cette crainte de l'étendue spatiale semble correspondre à la crainte de l'étendue temporelle, c'est à dire du passage du temps. Cette étendue ou cette multiplication est exemplifiée dans le temps par la reproduction des hommes³⁷, et dans l'espace par l'abîme effrayant des miroirs se faisant face.

De même que sont présentes de multiples conceptions du temps dans l'oeuvre de Borges, les figures spatiales multiformes abondent. Ces figures ont cependant un point commun : comme les images temporelles, elles procèdent d'une

³⁶ Il convient ici de préciser le statut de Casarès, lui aussi écrivain argentin. Sa place dans la réalité et dans les contes de Borges est des plus floues : il est d'abord ami de Borges dans la vie, il est également inclu dans certains contes de Borges où il devient à son tour personnage et interlocuteur du personnage-Borges dans ses réflexions philosophiques. Il apparaît en outre comme son double indissocié dans les récits (ses réflexions sont souvent indiscernables de celles de Borges-personnage) et dans l'écriture (Borges et Casarès écrivent en effet ensemble des contes sous divers pseudonymes : B. Suárez Lynch, Gervasio Montenegro, Bustos Domecq).

³⁷ Nous développerons la correspondance entre le passage du temps et le déroulement généalogique dans notre dernier chapitre: "Temps et structures familiales".

création de l'esprit, elles tentent toutes d'enfermer la mouvance du monde dans leur logique interne. La prolifération est ainsi canalisée. Ces *topoi* de l'esprit semblent cependant évoluer du retrait total de l'étendue spatiale à la quasi-coïncidence de ces figures avec l'infinitude des voies temporelles. Nous examinerons ces constructions en partant de la forme la plus fermée pour aboutir à la plus ouverte; nous examinerons successivement le cycle (représenté spatialement par les ruines circulaires), la bibliothèque, l'aleph, le labyrinthe et enfin le labyrinthe de labyrinthes. Autrement dit, nous évoluerons de l'idée close du cercle au labyrinthe, qui, à notre avis, n'en est que la prolongation.

a. L'infini-fini de l'archétype ou de la représentation cyclique.

Selon Mircea Eliade, le principe d'identité d'un être avec un archétype abolit le temps en tant que le geste accompli par un homme, en devenant mythique, inscrit cet homme dans la même éternité que ce geste.³⁸ Cette philosophie cyclique est exposée dans *Histoire de l'éternité* de Borges. Elle est attribuée à Nietzsche et est décrite en ces termes :

Le nombre d'atomes qui composent l'univers est bien que démesuré, limité et susceptible [...] d'un nombre limité de combinaisons (bien que démesuré aussi). En un temps infini le nombre de combinaisons possible doit [...]

³⁸ Cf. Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Princeton : Princeton University Press, 1991. (En particulier le chapitre I, "Archetypes and repetitions").

être atteint et l'univers doit forcément se répéter. (OC 404)

Selon ce schéma répétitif, Pierre Ménard au nom banalement français devient l'auteur du *Quichotte*, réécrit une partie de l'oeuvre de Cervantes pour aboutir à un résultat absolument identique en partant cependant de la combinaison de circonstances différentes. Ainsi, Kilpatrick, ("Thème du traître et du héros"), héros irlandais, mais qui aurait tout aussi bien pu être "polonais ou sud américain" (OC 523), vit des épisodes identiques à ceux que César a vécu et que Shakespeare a décrit dans ses tragédies : "Certaines paroles d'un mendiant qui s'entretint avec Kilpatrick ont été préfigurées par Shakespeare dans la tragédie Macbeth" (OC 523).

L'homme atteint la dimension mythique en répétant le geste symbolique, comme le décrit Mircea Eliade : "He who reproduces the exemplary gesture thus finds himself transported into the mythical epoch [...] in which revelation took place" (Eliade 35)³⁹. Il s'inscrit dans la circularité et ainsi échappe au temps linéaire. Cependant, la circularité n'est pas accomplie absolument pour deux raisons :

- le geste répété n'est pas identique mais différent de celui qui l'a précédé en tant qu'il intervient dans un contexte différent (les circonstances de l'écriture du

³⁹ "Celui qui reproduit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté vers l'époque mythique où eut lieu la révélation."

Quichotte par Ménard sont autres que celles de Cervantes); il échappe donc au cercle et procède de et vers une progression.

- si la répétition cyclique est la réalisation du temps parfait et éternel pour l'âme éternelle et parfaite qui seule peut la percevoir dans sa totalité, elle n'est que négation du temps pour l'homme qui y est inscrit. Ainsi, le dénouement des "Ruines circulaires" révèle l'horreur d'un homme qui, après avoir créé un homme en le rêvant, s'aperçoit qu'il n'est lui-même que la création d'un autre rêve, lorsqu'il découvre qu'il résiste au feu :

Il marcha sur les lambeaux de feu. Ceux-ci ne mordirent pas sa chair, ils le caressèrent et l'inondèrent sans chaleur et sans combustion. Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence qu'un autre était en train de rêver. (OC 480)

Il n'est que l'écho, la répétition mineure du rêve de son créateur, lui-même créé. Ce rêveur rêvé est certes infini, car il est inscrit dans un enchaînement de cercles sans début et sans fin, mais il est fini en tant qu'il n'est qu'un maillon limité de ce collier d'anneaux.

Ainsi que le temps, dans le conte des "Ruines circulaires", est détaché de toute évolution linéaire, l'espace est coupé de l'étendue réelle comme la vision pâle et imprécise du souvenir d'un rêve. Ce paysage est tout d'abord symbolique, mêlant le sacré à la souillure : "Nul ne vit le canot de bambou s'enfoncer dans la fange sacrée." (OC 475) Dans la nuit effaçant toute voix distincte, toute différence, dans la nuit "unanime" (OC 475), l'homme est lui

aussi indistinct, comme s'il était issu du mélange de plusieurs races : "L'homme gris baisa la fange". Le temple en ruine où vit le rêveur est gardé par une effigie indistincte elle aussi : "L'enceinte circulaire [est] surmontée d'un tigre ou d'un cheval de pierre" (OC 475). Le temple, perfection du cercle, figure harmonieuse, est déchu, dévoré par le feu, comme si cette perfection était vouée à l'échec. La perfection du rêve sera détruite elle aussi au moment de la révélation qui énoncera qu'elle appartient à une autre chaîne de rêves, que son existence isolée n'a pas de sens, qu'elle n'est pas créateur mais créée, pas auteur mais texte. (Comme nous le verrons plus loin, l'auteur est toujours déjà écrit par le texte.) A cette répétition infinie du rêve dans le temps correspond celle du temple dans l'espace :

Il savait que ce temple était le lieu requis pour son invincible dessein; il savait que les arbres incessants n'avaient pas réussi à étrangler, en aval, les ruines d'un autre temple propice. (OC 475)

Dans son *Histoire de l'éternité*, Borges, relatant son retour dans une rue familière de Buenos Aires, écrit que des sensations vécues à des années d'intervalle ne sont pas seulement similaires, mais identiques :

Je restai en contemplation devant cette simplicité. Je pensai [...] c'est comme il y a trente ans. [...] A présent je la définis ainsi : cette pure représentation de faits homogènes - nuit sereine [...] odeur champêtre de chèvrefeuille, terre primitive - n'est pas seulement identique [...] elle est sans ressemblance ni répétition la même. Le temps, pour peu que l'on puisse percevoir une telle identité, est une illusion. (OC 383-384)

Cependant, si pour Proust, la sensation n'est que le point de départ d'une reconstruction mentale du passé, et que cette sensation est ensuite remaniée par l'intelligence, pour Borges, il n'est possible de retrouver le temps perdu que par les sens. L'idée, quant à elle, ne peut croire à une abolition du passage du temps :

le temps, facilement réfutable dans le domaine de la sensation, ne l'est pas dans celui de l'intelligence, de l'essence de laquelle le concept de succession paraît inséparable. (OC 383)

Cette réfutation de la succession temporelle par l'intelligence apparaît comme un défi que les diverses conceptions idéalistes du temps présentes dans l'oeuvre de Borges vont tenter de réaliser.

La réfutation la plus primaire, en tant qu'elle n'est pas création d'un espace idéal mais réfutation de toute extension spatiale, trouve une illustration dans la philosophie du monde imaginaire de Tlön. Le monde de Tlön est d'emblée mis en marge de l'espace textuel. Il est décrit dans une édition particulière de l'encyclopédie et son entrée, qui n'est pas prévue par le classement alphabétique, en déborde : "L'indication alphabétique (Tor-Ups) était celle de notre exemplaire" (OC 453). Mis en marge de l'espace textuel, le monde de Tlön et le contenu interne de son espace est également nié : "Pour eux, le monde n'est pas une réunion d'objets dans l'espace, c'est une série hétérogène d'actes indépendants, il est successif, temporel, non-spatial" (OC 457).

Ainsi, l'objet n'est pas défini par sa position dans l'espace et par son appartenance à une succession homogène et extérieure mais seulement par ses qualités inhérentes, son essence, sa définition : "On ne dit pas lune mais aérien-clair-sur-rond-obscur-ou-orange-ténu-du-ciel." De même, la frontière s'annule entre le visuel et l'auditif. Ces deux catégories sont perçues conjointement :

Il y a des objets composés de deux termes, l'un de caractère visuel, l'autre de caractère auditif : la couleur de l'aurore et le cri lointain d'un oiseau. (OC 458)

Cette absence d'extension spatiale redoublée de la confusion des sens entraîne la séparation de toutes choses. Ainsi, chaque objet emprisonne en son sein la succession temporelle. Le temps est ainsi détourné en étant enfermé dans chaque chose.

b. Constructions mentales : de la bibliothèque à l'Aleph.

Autres tentatives de dominer l'espace sont les constructions spatiales de l'auteur, indéfinies, ou peut-être infinies dans leur centre mais finies dans leur contour. Ainsi, du plus vaste au plus étroit (dans leur contour) nous examinerons successivement la bibliothèque, le livre et l'"aleph" (au fonctionnement identique mais à la démesure variable). Dans "Le jardin aux sentiers qui bifurquent", Borges décrit un "univers (que d'autres nomment la Bibliothèque) [qui] se compose d'un nombre indéfini, et peut être infini de galeries hexagonales." (OC 491). Cet édifice comprend tout ce qui est concevable dans les combinaisons

infinies des caractères composant les livres : "on proclama que la bibliothèque comprenait tous les livres" (OC 492). Comme l'esprit du Dieu leibnizien, la bibliothèque fixe le temps dans l'éternité, en dehors de toute évolution possible, puisque tout est déjà prévu par l'infinitude des combinaisons, tout n'est que répétition de ce qui est déjà.

Dans le récit de *L'Aleph*, Borges le personnage est convié à admirer un objet magique qui contient tout l'univers dans un seul point. Tout comme dans le "Miracle secret", les deux dernières minutes d'un condamné à mort s'étendent dans l'espace d'une année ("Une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de cet ordre." (OC 541)), la totalité de l'espace est condensée dans l'objet magique de l'Aleph, infini par son contenu, fini dans sa forme extérieure :

Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là sans diminution de volume [...] il précisa que l'Aleph est l'un des points de l'espace qui contient tous les points. (OC 662)

L'Aleph, première lettre de l'alphabet hébreu, est également symbole d'unité. Cet objet, qui, tout comme la bibliothèque ou le livre, contient tout l'univers dans un espace clos, va cependant plus loin que ces derniers. L'Aleph, contrairement à la bibliothèque, n'a pas d'extension : c'est un point, non une structure. Ce point contient non seulement l'infini de l'espace, tout en étant non-spatial (puisque'il n'est qu'un point) et en ce sens, il est à l'espace ce que l'éternité est au temps (l'éternité contient tous les moments du temps tout

en étant intemporelle). Or, il contient aussi l'éternité puisqu'il contient simultanément tous les points de l'univers à tous moments de leur évolution. Cette forme est l'exemplification extrême du rêve de Borges d'échapper à la succession temporelle et à l'étendue spatiale. Cependant, cet objet fait horreur car son essence n'est pas successive, comme le seraient les images d'un poste de télévision ou d'un rêve, mais simultanée :

ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai successif, car c'est ainsi qu'est le langage. (OC 662)

L'indicibilité même de cet objet, l'impossibilité de sa préhension et de sa répétition par le langage est la preuve de l'impossibilité de conception de cette structure, la preuve également de l'indicibilité de toutes les tentatives de préhension du temps par Borges.

La forme de l'Aleph n'est cependant pas seulement une source de spéculation purement intellectuelle ou imaginaire. Certains "fractals", comme le "flocon de neige" qui est décrit par les auteurs de l'ouvrage *Des Rythmes au chaos* ont une structure qui le rappellent étrangement par l'alliance, en leur sein, de l'infini et du fini :

En effet, des constructions analogues à celles du "flocon de neige" dont le périmètre est infini alors qu'il n'occupe qu'une place limitée fournissent des volumes à structure fractale dont la surface totale est infinie alors que leur encombrement reste borné. (Bergé, Dubois-Gance, Pomeau 129)

Floyd Merrell, dans un excellent ouvrage consacré à la comparaison de l'oeuvre de Borges aux mathématiques et à la

physique compare l'Aleph à ce que serait une étoile s'écroulant sur elle-même :

it is now conceived that space-time singularities can theoretically be produced when a star collapses [...] At this stage, the limits of time and space have been reached [...] Like Borges's contemplation of the Aleph, one can, when gazing at a naked singularity, witness in a flash the total history of the universe compressed into a moment. (Floyd 148-49)⁴⁰

Cependant, même si l'on concède à la nature la présence de formes similaires à celles de l'Aleph, l'aleph reste forme fictionnelle car il est donné à l'homme qui le contemple d'embrasser son infinitude dans un geste total et simultané échappant à la succession. Et en cela, c'est la préhension de l'espace plutôt que le référent de l'espace représenté qui distingue l'approche de Borges de celle des deux auteurs antillais; dans leur cas, l'espace est mis à plat, défriché, déchiffré, lu; dans le sien, son infinitude est condensée dans l'"encombrement borné" du texte.

De l'énumération démesurée du contenu infini de l'Aleph (deux pages du texte), nous ne citerons qu'un fragment :

Je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre et sur la terre de nouveau l'Aleph [...] je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage (OC 663).

Cette description nous permet d'imaginer le caractère total de l'Aleph représentant à la fois un objet et sa mise en

⁴⁰ "Il est désormais concevable que l'écroulement d'une étoile puisse en théorie entraîner des singularités spatio-temporelles [...] A ce stade, les limites de l'espace et du temps sont atteintes [...] Ainsi que la contemplation de l'Aleph par Borges, il est possible d'observer l'histoire totale de l'univers comprimée en un instant si l'on regarde une singularité nue."

abîme dans la superposition de l'Aleph à la terre puis de la terre à son tour à l'Aleph, l'intérieur d'une chose simultanément à sa façade. Ainsi le rêve de simultanéité de l'explosant et du fixe, de l'intérieur du rêve et du visage exprimé par l'enfant de Nadja dans l'oeuvre du même nom, "avec cette idée d'enlever les yeux des poupées pour voir ce qu'il y a derrière ces yeux"⁴¹, est doublement réalisé dans l'Aleph qui les montre simultanément mais non pas successivement. Ainsi, l'Aleph est la réalisation parfaite de l'"explosante fixe" rêvée que ne peut apporter que l'amour, dans la synthèse du moi et de l'autre, "je vis mon visage" et "je vis ton visage" expérience explosive et combien finie. Ainsi, l'Aleph, faisant le don d'éclairs d'infini, ne parvient qu'à aggraver la démesure entre fini et infini et le malaise de l'homme ne pouvant l'assumer :

Dans la rue [...] dans le métro, tous les visages me parurent familiers [...] Heureusement, au bout de quelques nuits d'insomnie, l'oubli s'empara de moi de nouveau. (OC 664)

L'oubli, élimination d'un Aleph obsédant vient s'ajouter au rêve. L'Aleph en effet serait-il irréel? "Je pense que l'Aleph de la rue Garay était un faux Aleph" (665) s'exclame le personnage. Ne serait-il qu'un faux aux allures de rêve? Il comporte en tous cas la condensation propre au rêve que le langage ne peut que répéter successivement. La question de

⁴¹ Breton, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964, p.102.

l'ami - "tu as bien vu, en couleur?" (664) - ressemble à la banale question que l'on pose au rêveur.

L'Aleph est ainsi éliminé en étant relégué au domaine du rêve ou oublié, geste nécessaire car la perception infinie condamne toute pensée combinatoire. Ainsi, Funes "El Memmoso", traduit en français par le titre "Funes ou la mémoire", (OC 510-516), à la mémoire infinie - "Ma mémoire, monsieur, est un tas d'ordures" (514), avoue-t-il modestement - est incapable d'idées générales, de classements de faits en catégories, incapable de concevoir l'image archétypale du "chien" en tant que la différence perçue par la pensée microscopique et à mémoire infinie l'emporte sur la ressemblance :

Il lui était difficile de comprendre que le symbole générique *chien* embrassât tant d'individus dissemblables. [...] Cela le gênait que le chien de 3 h 14 (vu de profil) eût le même nom que le chien de 3 h un quart, (vu de face) (OC 516).

L'on ne peut qu'échapper à cet espace infini par le retrait dans l'espace fini et construit de l'idée.

c. Labyrinthe, labyrinthe de labyrinthes.

L'idée d'une forme finie, contenant une infinitude de voies ne pouvant être perçues par l'homme simultanément, prend la forme du labyrinthe où les voies prolifèrent ainsi que pullulent les temps, tout en étant enserrés dans une structure unique. Penelope Reed Doob, dans son ouvrage consacré aux labyrinthes de l'antiquité au moyen-âge, définit ainsi cette structure :

Labyrinths are single (there is one physical structure) and double : they simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos.⁴²

Cette dualité du labyrinthe décrite par Doob est fondamentale pour la compréhension de l'usage du labyrinthe par Borges et de sa signification dans son oeuvre. Cette forme est à la fois le lieu du désordre temporel et sa préhension.

Le labyrinthe est une prolongation ou plutôt l'exploration intérieure de la bibliothèque ou de l'Aleph, par l'homme qui ne peut qu'y errer sans en percevoir les limites. Le labyrinthe est réalisé dans "Le jardin aux sentiers qui bifurquent" dans le livre d'un auteur chinois imaginaire formé de récits et donc de temps où le récit initial a plusieurs développements possibles. Chacun de ces déroulements est inclu dans le texte et donne à son tour naissance à des déroulements pluriels. Le livre est donc une excroissance exponentielle qui tend vers l'infini: "Le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs. Dans l'un d'eux, je suis votre ennemi." (508) Ce labyrinthe, plus complexe que celui pouvant être parcouru et élucidé par l'homme, se multiplie lui-même en génération spontanée :

Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et

⁴² Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1990, p.1 : "Les labyrinthes sont simples (il y a une seule structure physique) et doubles : ils incorporent à la fois l'ordre et le désordre, la clarté et la confusion, l'unité et la multiplicité, l'art et le chaos."

l'avenir et qui impliqueraient les astres en quelque sorte. (OC 502-503)

Ce labyrinthe aux ramifications infinies se rapproche du rhizome glissantien décrit plus haut. Cependant, le labyrinthe de labyrinthes borgésien est conçu par un esprit, esprit d'un dieu, d'un philosophe, d'un mathématicien ou du romancier Ts'ui Pên, créateur du livre-labyrinthe aux mille récits et des poussières qui bifurquent, se rejoignent, se repoussent et pullulent à l'infini, romancier qui lui-même s'y perd sans laisser de clés. Le labyrinthe se fait texte alors que chez Glissant, le texte fond dans le rhizome. Le labyrinthe de labyrinthes du "Jardin aux sentiers qui bifurquent" et le rhizome peuvent être comparés en tant qu'ils comportent tous deux une infinité de voies. Cette infinitude ne se manifeste pourtant pas de la même manière. Pour Borges elle est en profondeur; pour Glissant à la fois en étendue et en profondeur. Un labyrinthe, même s'il peut être parcouru d'une manière illimitée étant donné que les combinaisons de choix de chemins sont sinon infinies, du moins indéterminées, comporte cependant une frontière, des limites, alors que le rhizome, comme nous l'avons vu plus haut, est un réseau illimité en croissance permanente. Dans le cas d'un labyrinthe de labyrinthe, ou d'un labyrinthe enchâssant un labyrinthe enchâssant un labyrinthe et ceci à l'infini, l'infinitude interne est rendue encore plus profonde par la mise en abîme en son centre, mais le cadre enserrant est maintenu, ou plutôt renforcé étant donné que le

cadre de chaque labyrinthe est lui-même emprisonné dans une macro-structure.

Le personnage change également de fonction dans les deux environnements. Dans le labyrinthe, l'homme errant avec la volonté de cerner l'infini de l'espace ne peut que se perdre; dans le rhizome, l'homme n'est qu'arpenteur, déchiffreur de fragments, révélant l'espace externe que devient le paysage du texte en le parcourant, au contraire de l'homme héritier d'une forme créée par un esprit supérieur, mort avec son secret. Ces formes du labyrinthe et du rhizome motivent la forme du texte. L'oeuvre de *Fictions* est composée de récits pouvant être lus d'une quantité de façons mais limités par une structure enchâssant leurs divergences internes qui est celle de l'idéalisme; les romans de Glissant, sans début ni fin distinctes, sans voix unique les rassemblant, dont les récits se prolongent d'une oeuvre à l'autre, ressemblent quant à eux au rhizome en tant qu'ils n'ont pas de frontières.

4. Idée et matière

C'est donc dans cette contradiction entre une idée à saisir et un espace infini dont il faut se dessaisir, ou plutôt dans l'impossibilité de cette rupture, que se situe l'espace borgésien. Ainsi que le décrit le poète Ernesto Sabato, l'idée chez Borges est perméable à la matière :

Le monde platonicien est son merveilleux refuge. Il est invulnérable et lui se sent désemparé, il est propre et lui déteste sa sale réalité. Il est éternel et lui s'afflige de la fugacité du temps. Par crainte, par

répugnance, par mélancolie, il se fait platonicien. Enfermé dans sa tour, donc, il élabore ses jeux. Mais la lointaine rumeur de la réalité lui parvient.⁴³

Même si l'auteur parvenait à construire un espace purement idéal, il serait déjà marqué par l'espace extérieur et réel, mêlé à la chair, et forgeant l'idée, l'idée étant mêlée à la chair. Ce transfert de l'espace réel dans l'intériorité du poète est décrit dans "Ferveur de Buenos Aires" : "Les rues de Buenos Aires \ sont déjà passées dans ma chair" (OC 9). Les dédales du labyrinthe apparemment créé de toutes pièces pourraient aussi se lire comme les dédales des rues de la ville natale du poète. Ainsi, le paysage se révèle-t-il à l'origine même de la construction idéale de l'espace. Cependant, ce paysage est élevé à un autre niveau, devient idéal. L'idée est mouvante, charnelle, tangible; le temps est succession, passage :

And yet, and yet, nier la succession temporelle, nier le moi sont d'apparents désespoirs [...] le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'emporte, mais moi je suis ce fleuve; le temps est un tigre qui me déchiquète mais moi je suis ce tigre [...] Le monde malheureusement est réel; moi malheureusement, je suis réel. (Cité dans Sabato 178)

Ainsi, l'espace de Borges apparaît comme le don d'un dieu mort ayant d'abord créé l'ordre puis introduit le chaos; l'homme, l'auteur du texte tente désespérément de reconstruire cet ordre mais ne peut le faire qu'en se coupant de sa réalité charnelle, temporelle. L'éternité est

⁴³ Sabato, Ernesto. "Hommage" in *Jorge Luis Borges*. Paris : Editions de l'Herne, 1981. Sous la direction de Constantin Tacou, p.176.

partiellement et brièvement préhensible, l'éclair d'un conte imaginaire. Le temps se résoud dans l'alliance des philosophies épicurienne et platonicienne, dans l'encerclement de la poussière d'atomes dans la transcendance de l'idée.

* * *

Labyrinthe infini, l'espace de Borges s'oppose à celui de Glissant car cet infini tend vers la solution du tout dans l'un, l'universalisation, alors que l'infini chez l'auteur martiniquais est le terrain vague, non élucidable mais pouvant être parcouru, déchiffré.

L'espace de Perse, comme celui de Borges tend à l'universalisation, mais chez Perse, les fragments de l'espace réel sont évincés de l'idéal universel, alors que chez Borges, les fragments de l'étendue de la plaine natale, la Pampa, les labyrinthes de la ville de Buenos Aires servent de fondation à cette universalisation.

Dans la représentation de l'espace comme dans celle du temps nous retrouvons le même schéma :

- Glissant : Chaos-monde (fusion et prolifération des contraires)
- Borges : Ordre introduit dans le chaos (tentative de capturer la prolifération dans une forme idéale)
- Perse : Chaos exclu de l'ordre (fragments exclus de l'universel immobile).

Nous tenons à préciser que les parallélismes entre structures spatiales et formes temporelles ont été mis en avant non pas pour prouver que l'un découle de l'autre, ou vice-versa, mais que ces deux formes sont également motivées par les situations d'écriture exposées dans notre premier chapitre. Nous insisterons encore une fois sur la correspondance particulière de l'espace et du temps car l'espace nouveau sert de trace écrite à des auteurs sans écriture originale ou unique.

Nous tenterons, dans le chapitre à venir, de voir si ces mêmes schémas se reproduisent dans la structure familiale (en particulier dans les représentations et fonctions du père et des personnages féminins).

Chapitre 3

Temps et structures familiales : De l'apogée
à l'éclatement de la généalogie

A. INTRODUCTION.

1. Association du père et du temps : Chronos et Kronos.

L'image du père et celle du temps sont liées dans de nombreux mythes occidentaux. Nous rappellerons par exemple la représentation anthropomorphique du temps - Chronos - sous les traits de Kronos ou Saturne, dévorant ses enfants. Ce mythe met à la fois l'accent sur l'aspect créateur et l'aspect destructeur du temps, en tant que le père engendre, crée puis dévore, détruit ses enfants. Cette association s'explique par la correspondance entre le paradoxe de l'engendrement et le paradoxe du temps envisagé comme suite de cause à effet. Le père se répète et se détruit simultanément en engendrant; il donne une partie de lui-même qu'il perd et ce don est mêlé à autre chose, donc devient différent. De même chaque cause rend possible chaque effet et, comme tout moment, disparaît dès que son effet apparaît. La paternité, ainsi que le temps, est donc une perpétuelle disparition du même dans sa répétition. Le fondement mythique de la *Bible* fait lui aussi coïncider le déroulement temporel avec la filiation de père à fils par le dénombrement généalogique. Cependant, comme nous allons le démontrer, cette généalogie unilinéaire ainsi que l'autorité du père sur le fils est remise en question dans la littérature des Amériques, tout comme l'est l'histoire téléologique unilinéaire. Nous tenterons de voir comment ce

bouleversement affecte la conception et la représentation du temps dans les oeuvres étudiées.

Cette mise en cause de l'autorité n'est pas nécessairement disparition du père mais peut être une transformation de son autorité : la dépravation ou l'idéalisation de cette figure en sont des exemples.

2. La femme et le temps.

Nous nous intéresserons également à la femme qui prendra une nouvelle place en conséquence de cette transformation de l'autorité paternelle. Elle pourra être soit écartée, soit éclatée, au plus fort de l'idéalisation du père; soit dissoute dans le cas de la disparition de toute autorité. Nous entendons ici par dissoute, non pas dissolue et informe, mais plutôt disséminée en lambeaux se mêlant à ceux de l'homme. Il ne s'agit alors plus vraiment d'hommes et de femmes mais de l'entremêlement de caractères masculins et féminins tout comme mythe et histoire s'entremêlent dans le contexte américain.

Nous avons commencé notre discours par l'évocation du père et non pas de la mère car, selon la tradition occidentale, c'est lui qui lègue. C'est l'homme qui progresse alors que la femme porte. L'article de Julia Kristeva, "Women's Time", nous sera utile en tant qu'il résume la position de la femme par rapport au temps dans la société européenne (son schéma peut être appliqué à tout l'occident chrétien structuré par la téléologie d'une part et

influencé par la psychanalyse de l'autre). La femme dans cette société est en effet reléguée à l'espace alors que l'homme est associé au temps tel que nous l'illustre Kristeva par cette citation de Joyce :

"Father's Time, mother's species" as Joyce put it; and indeed, when evoking the name and destiny of women, one thinks more of the *space* generating and forming the human species than of *time*, becoming or history.¹

La distinction en question est celle qui veut que la femme soit la matrice, le lieu rond permettant de porter ses enfants, la réceptrice, en d'autres termes l'espace. Si la femme est envisagée sous une perspective temporelle, elle est associée au temps cyclique et répétitif. L'homme au contraire est celui qui marque ce support, qui inscrit, qui écrit une histoire, qui engendre, qui avance donc dans le temps, qui crée le temps en le faisant avancer. Afin d'illustrer ce propos il suffit de citer l'exemple des deux verbes anglais *to father* et *to mother* qui signifient respectivement "engendrer", "inventer", et "s'occuper de", "protéger", "procurer un espace privilégié à l'enfant" et qui répètent l'idée que l'homme provoque la succession temporelle et que la femme constitue un espace englobant.

Dans la société occidentale, chaque fois que la femme est associée au temps c'est par son aspect cyclique. Comme

¹ Kristeva, Julia. "Women's Time". *Signs* 7, 1 (1981), p.18 : "Le temps au père, l'espèce à la mère", comme le formula Joyce. Et en effet, quand on évoque le nom et le sort de la femme, on pense plus à l'espace qui forme et génère l'espèce humaine qu'au temps, devenir ou histoire."

le décrit Kristeva dans son article, les cycles dont elle est marquée, la gestation, la récurrence éternelle de ses rythmes biologiques sont conformes à ceux de la nature. Ce temps n'est pas forcément considéré comme inférieur au temps linéaire. Son adhésion est aussi à un temps extrasubjectif qui permet à la femme de participer à une dimension qui dépasse le temps historique et délimité. Cependant, cette appartenance même à une dimension au-delà de la subjectivité l'exclut de l'histoire :

female subjectivity as it gives itself up to intuition, becomes a problem with respect to a certain conception of time : time as project, teleology [...] in other words : the time of history.²

Kristeva, à la suite de cet exposé de la situation de la femme par rapport à l'histoire et par rapport au temps, reconstitue étape par étape l'histoire des femmes qui ont lutté pour conquérir l'histoire. Le premier mouvement qu'elle introduit est celui des suffragettes et d'autres féministes existentielles qui tentent de se projeter dans l'histoire en rejetant les qualités maternelles ou féminines qui jusque-là leur ont été attribuées. Elles refusent en bref tout ce qui les rattache au cycle et à leurs fonctions naturelles en adoptant dans une attitude universaliste la position de l'homme :

² "La subjectivité féminine qui se livre à l'intuition devient problématique par rapport à une certaine conception du temps : le temps comme projet ou téléologie [...] en d'autres termes : le temps de l'histoire" (p.17).

Universalist in its approach, this current in feminism *globalizes* the problems of women of different milieux, ages, civilisations [...] under the label "Universal Woman"³.

La deuxième étape de cette lutte se manifeste par le reniement de la linéarité qui pourrait se résumer par le désintérêt généralisé de la dimension politique. La femme se veut, dans ce nouvel état d'esprit, "exploded, plural, fluid" (19).

Elle décrit enfin une troisième génération de femmes qui vont au-delà de la différenciation sexuelle et pour qui la problématique de la différence est relativisée. Dans ce contexte, les blocs en présence, hommes et femmes, s'effriteraient pour devenir les réseaux de masculinité et de féminité s'entremêlant, auxquels nous venons de faire référence.

Il nous a semblé nécessaire de répéter la position de Kristeva sur le temps et les femmes, en premier lieu, parce que nous étudierons dans ce troisième chapitre la relation du temps avec la fonction et la répartition des genres. Nous utiliserons les textes de Borges et de Perse pour tenter de montrer que la femme est exclue du temps linéaire, mais que l'emprise paternaliste et téléologique est elle aussi mise à l'échec, et ceux de Glissant pour illustrer les trois stades

³ "De par son approche universalisante, ce courant du féminisme généralise les problèmes de femmes de divers milieux, âges, civilisations [...] sous l'étiquette de "femme universelle" (p.19).

de l'exposé historique de Kristeva que nous pourrions résumer ainsi :

- les personnages féminins se réapproprient l'histoire et l'aspect symbolique du langage;

- les femmes sont exclues de l'histoire en tant qu'elles la dépassent;

- les qualités de féminité et de masculinité se relativisent, se rompent et se mêlent : ce qui coïncide avec l'entremêlement du temps historique et mythique.

Nous utiliserons également ces étapes pour montrer que certaines autres tentatives marginales de création ou d'appropriation d'une identité ont un fonctionnement similaire. Nous pouvons comparer par exemple les trois stades énoncés ci-dessus à trois étapes de la construction de l'identité antillaise :

- le mouvement féministe universaliste peut être facilement comparé au mouvement de négritude, mouvement universaliste lui aussi, qui efface les différences propres à chaque groupe sous la bannière d'une seule couleur de peau. Eux aussi utilisent les valeurs universalistes de l'autre;

- le premier mouvement est nécessaire dans le combat mais dépassable. Le second sera celui du reniement de l'autre: il se manifestera par exemple par la volonté d'utilisation exclusive du créole au détriment du français ou

par le rejet d'une histoire imposée et l'enfermement dans un temps cyclique par exemple⁴

- la troisième génération est la relation de notions en lambeaux, mais ici avec un procédé, un moteur neuf. Dans ce cas de figure, il n'y a plus une langue, une identité faisant bloc en face de l'autre mais un tout composite, mouvant et incorporant sans qu'il assimile pour autant les objets qu'il s'approprie. Cette série d'étapes peut se traduire ainsi en termes temporels :

- adoption de la position de l'autre dans une volonté d'universalisme : Borges et Saint-John Perse adoptent des idées ou structures importées en reniant ou échappant à la mouvance;

- rejet de l'histoire occidentale imposée en ne considérant que le temps cyclique africain par exemple : aucune des oeuvres étudiées ne correspond complètement à cette définition. Certains aspects de l'oeuvre de Glissant manifestent cette volonté cependant, mais la dépassent;

- créolisation des temps : dans *Le Quatrième Siècle* par exemple, l'alliage de l'histoire au mythe est symbolisé par l'amitié du quimboiseur papa Longoué (rattaché aux mythes et

⁴ Les premier et deuxième mouvements ne s'excluent pas forcément l'un l'autre. Leur apparition peut être simultanée. La pensée universalisante héritée sert dans ce cas de moteur au motif : l'exclusion de l'autre. Elle pourrait se résumer par le rejet du contenu et la conservation du modèle.

légendes africaines) et du jeune chroniqueur Mathieu (voulant reconstituer une histoire écrite avec des dates).

* * *

Nous procéderons en examinant successivement les trois auteurs, cette fois-ci dans l'ordre de la mise en place de l'évolution vers une non filiation, une anti-téléologie. Il semble que seule l'oeuvre de Glissant embrasse cette évolution : père disparu, mères multiples, êtres "bi-sexués", où filons de féminité et de masculinité se rencontrent. Les oeuvres de Perse et de Borges détiennent quant à eux l'impossibilité d'une filiation unilinéaire et l'effritement des rôles paternels. La femme apparaît dans ce contexte comme une atteinte au système déjà menacé.

Nous donnerons ici une brève description des positions des trois oeuvres par rapport à l'autorité du père et par la même occasion au déroulement temporel. Dans le cas de Saint-John Perse et dans *Eloges* en particulier, la figure du père est transfigurée. Le père décrit est à la fois père de famille et maître de la plantation. Il exerce alors une double autorité, réelle et symbolique. Ce père réel ou père de famille décrit pourrait être le stéréotype de n'importe quel planteur antillais. Bien que ce fait semblerait pouvoir renforcer son autorité, il contribue au contraire à diminuer sa force, son impact. En étant à la fois tous les pères, il n'en est plus un seul, il n'en est plus un, tout comme le passé mythifié est rendu irréel. La femme face à cette

figure entière et unique est rompue en morceaux épars. Elle apparaît comme la menace d'un équilibre précaire, à la fois diffractée et diffractante.

Dans les fictions de Borges, le père est également omniprésent tout en n'étant nulle part. Son omniprésence est cependant différente de celle du père persien. Il est plutôt ici archétype ou figure élémentaire que stéréotype ou copie issue d'un moule à moulages multiples. Le père y apparaît comme structure nécessaire et enchâssante. Il est cependant une figure inaccessible et son autorité peut être remise en question à n'importe quel moment. Il peut devenir fils à son tour, tel le rêveur se croyant originel des "Ruines circulaires". La femme, tout en n'étant considérée qu'à travers un cadre, que par l'entremise de son père, échappe cependant à ce cadre et coïncide avec le grouillement inconcevable du temps.

Dans l'oeuvre de Glissant par contre, la structure désactualisée chez Perse ou menacée chez Borges est désormais inexistante comme l'est d'ailleurs l'encadrement paternel. En analysant ses textes, nous verrons non seulement comment la femme (les personnages féminins du texte) deviennent héroïnes participant à la création d'une histoire plurielle, mais aussi comment le texte se féminise à son tour, non en s'"efféminisant" et en prenant les caractères traditionnellement attribués à l'écriture féminine (sensibilité, émotion, introversion etc.) mais en rejoignant

le texte féminin au sens que lui apporte, par exemple, Hélène Cixous⁵. Les caractéristiques de cette écriture - pas de début, pas de fin, voix plurielles, débordements - coïncident avec les caractéristiques du temps antillais à plusieurs voix, plusieurs histoires et sans fondement.

Ce rapprochement ne sera pas une comparaison gratuite de deux genres à part (écriture féminine et écriture antillaise) mais un constat plus profond sur la transformation de toute une littérature au niveau mondial, ne prenant plus vie à une racine centrale, mais dans la marge, la périphérie, qu'elle soit géographique (dans le cas de la littérature antillaise par exemple) ou sexuelle (écriture féminine). Il débouchera sur un constat de l'impossibilité de toute écriture dite marginale, répondant à un schéma temporel central, unilinéaire, avec un (seul) début, un (seul) milieu et une (seule) fin, un seul objet, une seule histoire. Cette affirmation, comme il pourrait paraître, ne va pas en reniant toutes les littératures, toute la littérature centralisée (y en a-t-il vraiment jamais eu de pareille?); elle retire cependant tout sens à une (seule) lecture qui se voudrait linéaire et légitime. Elle proclame une lecture à "l'anachronisme délibéré", comme la décrit Borges à la fin du conte "Pierre Ménard, auteur du Quichotte", permettant

⁵ Dans la partie D.5. ("Femmes et marges"), nous donnerons une description détaillée de ce que Cixous entend par "texte féminin". Nous nous appuierons sur son article intitulé "Le Sexe ou la tête?" paru dans *Les Cahiers du GRIF* (13, 1976).

d'"attribuer l'*Imitation de Jésus Christ* à Louis Ferdinand Céline ou à James Joyce" (OC 475), permettant une lecture illimitée et créative de l'ensemble des réseaux textuels.

B. SAINT-JOHN PERSE : IDEALISATION ET DISSOLUTION.

1. Père : statue désarticulée.

Dans les poèmes d'*Eloges*, la figure paternelle est représentée ainsi que le temps privilégié de l'enfance comme détachée et idéalisée. Comme l'instant de l'enfance, le père est à la fois au centre de sa poétique tout en étant absence. Il occupe donc la place de ce trou sans fond, centre et absence de centre qui est aussi celui de l'histoire antillaise, où c'est une mémoire absente parce qu'arrachée qui sert de fondation. Le père absent apparaît également fragmenté comme le temps de l'enfance est éclaté dans le souvenir. Le père, tout comme le temps de l'enfance, est à la fois structure et support du texte, bien qu'il soit lui-même déstructuré comme un pantin éclaté dont les membres, la bouche, le chapeau et le fouet gravitant flottants et détachés autour de sa personne ou plutôt autour du vide, de l'absence de tronc commun et d'articulations apparentes.

Dans cette étude du père comme figuration du temps dans les premiers poèmes de Saint-John Perse, nous montrerons comment cette omniprésence et omnipotence du père évolue vers le constat de son incohérence et par là même de son inexistence. Nous suivrons pour cela le cours des poèmes d'*Eloges* tels qu'ils se succèdent. D'abord nous lirons

"Ecrit sur la porte", poème liminaire du recueil d'*Eloges*, directement suivi par les "Images à Crusoë" où le colon, idéalisé dans le premier volet, fait face à son impuissance et à l'impuissance de sa plume, de son écriture sur une terre étrangère. Dans "Pour fêter une enfance", le royaume des oncles fait place à la toute puissance du père. Nous examinerons également les poèmes succédant directement à ceux d'*Eloges*. "Récitation à l'Eloge d'une reine" et "Amitiés du Prince" où le père, ainsi que toute figure d'autorité religieuse (prêtre) ou politique (roi), est absent. Ainsi, nous décrirons l'évolution de la prétendue puissance du père à sa désintégration.

L'idéalisation du père est motivée dans le texte d'*Eloges* par deux causes, l'une sociale et l'autre symbolique. Commençons par la cause symbolique : le père, qui sert aussi d'origine est, comme le lieu natal, mis à l'écart dans une sorte d'idée révolue, digne de louange mais inaccessible. Comme nous l'avons vu auparavant, Saint-John Perse rejette son lieu de naissance réel, ainsi que tout ce qu'il a hérité de sa naissance, comme par exemple son nom. Comme Edouard Glissant l'écrit dans la préface du recueil dédié à cet auteur, *Pour Saint-John Perse* :

Ce n'est pas à l'endroit de son premier cri que Saint-John Perse engendre sa poétique, mais au lieu de ses

origines lointaines, de sa provenance idéelle. Il hausse en lui l'universel forgé d'impossibles⁶.

Tout comme il se rebaptise d'un nom forgé quand il proclame, dans *Exil*, "j'habiterai mon nom" (OC 135), il se choisit un père forgé, surplombant la plantation et ses habitants, inaccessible.

Cette explication du détachement du père est également largement motivée par la situation sociale. Le père chez Saint-John Perse est en effet, comme nous l'avons déjà souligné, le maître de la plantation. Il exerce donc une double autorité : familiale et sociale. Le père, représenté avant tout comme planteur, perd toute individualité et apparaît comme un archétype. C'est une essence plus qu'un phénomène individuel, comme l'illustre par exemple l'emploi de l'adjectif substantivé dans le vers suivant : "elle [ma fille] m'apporte [...] de l'eau pure pour rincer mes dents de silencieux" (OC 7, nous soulignons). La figure du père, ainsi que l'essence du temps de l'enfance, est statique, tableau immobile et immortel à l'intérieur du cadre figé de la mémoire.

Si le père sur son domaine occupe les postes d'autorité à tous niveaux, à l'extérieur de la plantation, à l'école par exemple, ce sont d'autres pères, ou d'autres images de pères qui prolongent son autorité : "Et l'enfant qui revient de

⁶ Pour Saint-John Perse. Textes réunis par P. Pinalie. Schoelcher : Presses Universitaires créoles / L'Harmattan, 1988, p.13.

l'école des Pères"(46). Et si le père a le don d'ubiquité, il est également permanent et universel. La description de scènes de la famille de Perse ressemblent à des illustrations d'un livre de maximes sur les valeurs familiales : "un homme est dur, sa fille est douce, qu'elle se tienne toujours à son retour sur la plus haute marche" (7).

La vision du père comme stéréotype du planteur, au lieu de renforcer l'image d'un père particulier, dilue son caractère. La réalité du père s'efface, les traits de son visage et de son caractère s'estompent pour coïncider avec ceux de la figure du colon. Ainsi le père "double emploi" devient colon-étalon à tout faire et dépourvu d'individualité tout comme l'instant décrit dans *Eloges* pourrait correspondre à n'importe quelle scène d'une enfance antillaise, comme nous l'avons démontré dans notre première partie ("Temps et situations"). Georges Desportes dans "Saint-John Perse ou l'équivoque de la suspicion" s'arrête sur la figure symbolique du père d'*Eloges*, décrite en ces termes : "J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet" (OC 37). Selon le critique, cette description n'est pas le portrait physique d'Alexis Léger mais le prototype du colon : "Un symbole total et auquel il s'identifie tout à fait." (Desportes 37)

Cette mise à l'écart qui place le père sur un piédestal symbolique est réalisée dès les premières pages d'*Eloges* ("Ecrit sur la porte") où le père est associé à la fonction la plus symbolique qui soit, celle de l'écriture. Il apparaît

à côté de formes verticales, telles que pan de murs ("le pan de mur est en face pour conjurer le cercle de ton rêve"), ou portes. L'entrée du texte est en effet barrée par une porte ("Ecrit sur la porte"). Toutes ces formes apparaissent dès le début du texte comme pour symboliser l'arrêt du temps provoqué par l'écriture. Si l'on considère l'objet où est écrit *Eloges*, c'est à dire l'objet physique du livre, la page et ses inscriptions, nous constatons que sur la face de la première page est inscrit "ECRIT SUR LA PORTE" (OC 6), et que sur son côté pile est donnée la description du père : "J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet" (OC 7). Le père apparaît alors d'emblée lié à l'écriture, comme son autre face indissociable, son envers. Comme le sceau d'une vulgaire pièce de monnaie (qu'est-ce que le tabac, sinon la monnaie des îles, depuis la perspective d'un colon?), le père apparaît comme la figure répétée à d'innombrables exemplaires, interchangeable et effacée d'une pièce dont la valeur est l'écriture. "J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet". C'est le père qui se présente, se définit, non en décrivant les particularités dues au hasard ou à l'usure de la pièce, la forme particulière d'un nez ou le trait distinctif d'une oreille mais la fonte parfaite du sceau, de l'empreinte prédéterminée et standardisée du moule. Le père est ainsi une valeur prédéterminée, conventionnelle, une monnaie d'échange. Sa peau a aussi la couleur du mulet. Or, qu'est-ce que le mulet sinon une forme abâtardie de l'étalon,

au même titre que le mulâtre en est une de l'homme⁷? Le père est donc monnaie mais monnaie dévaluée, ne pouvant rapporter d'intérêts car un mulot est toujours stérile. Le père même, réduit à une mesure de valeur, est déjà dévalué. Dans cet exemple le père est considéré comme être plus que comme étant particulier (les différences propres à son individualité sont effacées et seuls sont considérés les traits communs à ceux de son type) et par là même il devient irréel, insaisissable, comme le démontre Heidegger dans son interrogation sur l'essence de l'être :

Saisir l'être, c'est toujours comme si nous refermions la main sur le vide [...] l'être est bien proche du néant. Le mot "être" est plus alors qu'un mot vide. Il ne désigne rien d'effectif, de saisissable, de réel.⁸

Cette essence dévaluée que décrit Heidegger trouve une illustration dans le texte de Perse où le père, tout en étant décrit comme une essence universelle, apparaît sans consistance. Ainsi, cette absence est complétée par les possessions pour prendre forme. Les possessions du père apparaissent en effet comme liées vitalelement à lui et comme

⁷ Nous savons que Saint-John Perse fut particulièrement sensible en ce qui concernait la pureté de sa "race". Surnommé par ses collègues politiques "Nègre du Quai d'Orsay" lorsqu'il dirigeait les services des affaires étrangères, il proclamait ardemment ses ascendances de pure souche. L'emploi de "mulot", terme si proche étymologiquement et phonétiquement de mulâtre, prend ici une lourde connotation de bâtardisation dans la description du père et révèle toute l'ambiguïté de son attitude vis-à-vis de sa "race".

⁸ Heidegger, Martin. *Introduction à la métaphysique*. Paris : Gallimard, 1967, p.47.

ses seuls traits particuliers : son "étant" est entièrement formé d'"ayant". Dès le début du texte le père est défini par ce qu'il possède. Dressons une liste afin d'examiner la nature des attributs :

"J'ai une peau", "J'ai un chapeau", "Mon orgueil", "ma fille", "ma joie", "ma joue", "mon fouet, ma gourde et mon chapeau", "ma face ruisselante", "mes mains grasses", "ma robe de laine", "mes dents de silencieux", "ma cuvette", "mes chiens", "mon plus fin cheval", "mon chat". (OC 7)

Une première remarque soulignera l'alternance de parties du corps et d'outils, d'objets séparés mis sur le même plan. Dans cette optique, les parties du corps apparaissent comme objets détachables alors que les outils sont aussi importants à ce corps décomposé que les membres manquants. Ainsi le portrait du père pourrait être composé comme une espèce d'"Arcimboldo" prothétique, assemblé non de fruits mais d'outils faisant office de membres, à la seule différence que son portrait est éclaté et qu'à la pourriture unificatrice des fruits des portraits d'Arcimboldo succède la séparation destructrice des outils. Le portrait n'a en effet aucune unité : il n'a ni tronc, ni tête, ni coeur. Dans "Head or Heart? The Politic Use of Body Metaphors"⁹, Jacques Le Goff démontre que la tête et le coeur sont les métaphores, dans le cours de l'histoire occidentale, des fonctions d'autorité. La tête symbolise le sénat chez les Romains, le christ ou le

⁹ Le Goff, Jacques. "Head or Heart?" in *Fragments for a History of the Human Body*. New York : Zone, 1989, pp.13-27.

pape chez les catholiques. En bref, toutes les fonctions de direction sont assumées par cet organe qui contient l'âme; le coeur quant à lui est associé aux qualités de noblesse et de courage qui caractérisent le Prince. Dans cette logique, le père de Saint-John Perse, sans tronc, sans coeur et sans tête, apparaît comme une autorité désarticulée, décoiffée, détrônée, dénuée d'autorité religieuse ou politique. On remarque finalement que, dans cette liste d'attributs, l'abstrait des sentiments (ma joie, mon orgueil) se mêle également au concret des objets. Nous utilisons le mot d'"objet" car les animaux ainsi que la fille semblent être des appartenances, des prolongations du père, ou des parties de son corps à fonctions organiques.

2. Femmes : objets fragmentés.

La fille, comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent, dépend du père au même titre que ses dents. Ses tâches sont multiples. Elle n'est guère plus qu'un robot multi-fonctions; nous relevons :

Mon orgueil est que ma fille *soit* très belle quand elle *commande* aux femmes noires [...] qu'elle *découvre* un bras très blanc [...] qu'elle *n'ait point honte* de ma joue rude sous le poil [...] et d'abord je lui donne mon fouet, ma gourde et mon chapeau [...] en *souriant* elle *m'acquitte* de ma face ruisselante, et *porte à son visage* mes mains grasses [...] puis elle *m'apporte* un mouchoir de tête [...] un homme est dur, sa fille est douce, qu'elle *se tienne* toujours à son retour sur la plus haute marche de la maison blanche. (OC 7, nous soulignons)

La fille apporte, débarrasse, elle sert de relais "privilégié" entre le père et ses objets ou plus exactement

entre le père et lui-même puisqu'il est ce qu'il possède. Elle lui sert également de réconfort moral (elle l'"acquitte", lui pardonne, elle l'attend à son retour) et physique (elle pose les mains du père sur son visage et accepte de souiller sa face blanche de la graisse de ses mains). Et enfin, elle satisfait à une fonction esthétique puisque, pour le père, elle doit être belle et blanche. La fille est ainsi possédée à trois niveaux :

- elle est un objet ou organe au même titre que le fouet ou les dents;

- elle est possédée car elle n'est autre qu'une force servile commandant à son tour par héritage d'un peu d'autorité aux "femmes noires";

- nous pourrions également dire qu'elle est l'objet du désir du père, ou du moins, un objet esthétique qu'il possède.

La fille, bien que dépendante, est la seule figure féminine se distinguant des autres. Elle apparaît cependant, ainsi que son père, comme un stéréotype. La fille sur la plus haute marche de la maison blanche illustre l'image classique des plantations telles qu'on peut les voir sur des photos anciennes. Elle a droit à l'être parce qu'elle est utile au père, qu'elle représente l'une de ses fonctions. Les autres femmes se confondent dans la masse indéfinie de

mères et de servantes, dans l'optique du père.¹⁰ Les individus qui composent cette multitude ne sont jamais entiers, et comme nous l'avons souligné dans notre première partie, se réduisent à la métonymie de leurs membres : "Alors les hommes avaient une bouche plus grave, les femmes avaient des bras plus lents" (OC 23); "Nos mères vont descendre [...] leurs cous sont beaux" (48); "Grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblais" (23). Les femmes, "servantes de [sa] mère", sont, selon le même schéma, perçues non pas dans leur totalité, mais tronquées, réduites à la métonymie de leurs jambes chaudes, perçues à travers des sensations éclatées (chaleur, mouvement, brillance). Les femmes, à travers leurs membres, sont donc perçues comme des éléments de production, elles sont ainsi totalement associées à leur fonction sociale, comme l'explique Anny-Claire Jaccard dans son article intitulé "Le temps au féminin" : "[La femme] appartient au temps social [qui est une] forme altérée du temps historique, [lieu de l'] accomplissement de tâches répétitives"¹¹. Les

¹⁰ Il est intéressant de noter le chassé-croisé des relations familiales dans les poèmes d'*Eloges*. La fille, comme nous l'avons vu, est associée au père; la mère quant à elle, n'intervient que si elle est dans le champ de vision du fils (voir OC p.26 par exemple, quand le narrateur s'adresse à lui-même : "Que ta mère était belle, était pâle \ lorsque si grande et lasse [...] elle assurait ton lourd chapeau de paille ou de soleil".)

¹¹ Jaccard, Anny-Claire. "Le Temps au féminin" in *Nouvelles écritures féminines, I. La parole aux femmes*. Paris : CLEF, 1994, p.72.

femmes sont donc essentiellement associées à leur fonction de travailleuses et de procréatrices; l'homme quant à lui possède une bouche, est détenteur d'une parole apte à prononcer des ordres, et en cela, les domine.

3. L'échec de la généalogie.

Cependant, comme nous l'avons souligné auparavant, cette omniprésence du père, plutôt qu'elle ne contribue à l'intégrité provoque la désintégration d'une figure forte et stable. L'évolution de la décomposition de la figure paternelle est manifeste dans le poème d'*Eloges* qui s'ouvre d'abord sur la figure du père-maître puis évolue vers la perte de sa maîtrise. Dans "Images à Crusoë", deuxième série de poèmes du recueil d'*Eloges*, l'homme blanc arraché à son île puis déplacé dans une ville d'Europe apparaît comme l'antithèse du père possédant, colon tout puissant, décrit dans "Pour fêter une enfance". Dans ces poèmes, Robinson est décrit ainsi : "vieil homme aux mains nues remis entre les hommes." (7) Non seulement l'homme a perdu ses possessions, mais il est à son tour possédé, rendu aux hommes comme la figure d'un dieu déchu, tombé. L'écriture dont il était le sceau lui est désormais étrangère, impossible. Le poète paraît lier cette écriture malade à la stérilité de la graine : "tu regardes le deuxième cercle comme un anneau de sève morte. Et la plume malade trempe dans l'eau de fiente" (16). Cette impossibilité de l'écriture est liée à la stérilité : "la graine pourpre [...] Elle n'a point germé" (19). L'homme

dépossédé devient incapable d'écriture et impuissant, donc incapable d'engendrer et de coïncider avec le rôle paternel qui lui allouait toute son autorité. Ainsi, en étant coupé de l'espace social, de l'espace symbolique, il est arraché à la fonction de père et détaché de la succession temporelle en tant qu'il ne peut plus être au sommet d'une généalogie.

Plus avant dans l'écriture de Perse, dans le poème d'*Anabase*, les pères ainsi que toutes figures détentrices d'autorité apparaissent comme souillées, baignées dans un péché secret qui semble les entourer, tel ce prêtre imaginé à travers la vision de la lessive : "Le vent se lève. Vent de mer. Et la lessive.\ Part! Comme un prêtre mis en pièces..." (OC 95). Ce secret pourrait être celui de l'inceste qui se fait entendre, à voix couverte, dans des fragments éclatés mais pourtant persistants :

Nous enjambons la robe de la Reine, toute en dentelle,
avec deux bandes de couleur bise [...] Nous enjambons la
robe de sa fille, toute en dentelle avec deux bandes de
couleur vive (95).

et quelques lignes plus loin : "Et peut-être le jour ne s'écoule-t-il point qu'un même homme n'ait brûlé pour une femme et pour sa fille." (95)

L'allusion à l'inceste, ou à sa possibilité, va toujours dans le sens du père à sa fille, comme s'il s'agissait d'inverser le mythe oedipien. Dans ce nouveau cas de figure, c'est le père et non le fils, qui est coupable. Robert Con Davis qui étudie dans son recueil, *The Fictional Father*, la représentation des pères dans l'oeuvre de Faulkner, s'est

penché sur un problème identique. Il déclare : "Faulkner's fiction thus seems to reverse the Freudian pattern, since what it places at the origin is not the murder of the father but the father's sin."¹² Puisque la faute est attribuée au père, ce dernier perd toute autorité et le fils se retrouve seul, exclu d'une généalogie que lui-même rejette. Ainsi, selon ce schéma, la discontinuité entre père et fils apparaît et empêche toute continuité logique et temporelle. Même le soleil, symbolisant la puissance paternelle suprême, est condamné comme si le crime du père avait déteint sur toutes les autres autorités : "Va! nous nous étonnons de toi, Soleil! Tu nous as dit de tels mensonges! [...] fais éclater l'amande de mon oeil" (96). Ainsi, l'autorité du père est reniée. La déception du fils est d'autant plus forte du fait que le père coïncidait avec l'image idéalisée, glorieuse et hors du temps du planteur. A la révélation de sa bassesse, le fils s'aperçoit que son père est devenu inutile dans une société ne pouvant plus en faire usage.

Dans les vers suivants, l'étranger qui parcourt le désert n'a plus un père noble, bâtisseur ou menuisier, mais roturier, colporteur : "Et un homme s'avança à l'entrée du Désert - profession de son père : marchand de flacons" (99).

¹² "The Discourse of the Father" in *The Fictional Father. Lacanian readings of the Text*. Edited by Robert Con Davis. Amherst : University of Massachusetts Press, 1981, p.142 : "Les fictions de Faulkner semblent donc inverser le schéma freudien puisque ce qu'il place à l'origine n'est pas le meurtre du père mais son péché."

Non seulement le père est devenu marchand mais il vend des flacons. Ces bouteilles pourraient être celles de l'imposteur, du charlatan, ou alors de simples contenants vides de contenu, telle la pièce de monnaie dévaluée évoquée plus haut.

Le père légitime apparaît donc dévalué dans le poème d'*Anabase*. Dès qu'il n'est plus planteur, dès que son identité se scinde, il est incapable d'autorité et capable de tout crime. La filiation unique de père à fils est remise en cause. A sa place s'impose la multiplicité des hommes. Cette prolifération est décrite dans *Anabase* où le poète se livre à une énumération de tous les hommes de la terre, qui se déroule sur plus d'une page entière :

ha! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et leurs façons : mangeurs d'insectes, de fruits d'eau; porteurs d'emplâtres, de richesses! l'agriculteur et l'adalingue [...] homme aux faucons, homme à la flute, homme aux abeilles; celui qui tire son plaisir du timbre de sa voix, celui qui trouve son emploi dans la contemplation d'une pierre verte, celui qui fait brûler pour son plaisir un feu d'écorces sur son toit, qui se fait sur la terre un lit de feuilles odorantes [...] (112)

A la suite de cette énumération le poète conclut : "ô généalogiste sur la place! Combien d'histoires de familles et de filiations?" (113)

Ces réflexions annoncent déjà des oeuvres telles que celle d'Edouard Glissant, dans laquelle la généalogie unique est éclatée en traces infinies, à l'image de la prolifération des histoires des Antilles. Cependant, même si la profusion de ces histoires éclatées est perçue à son stade de

balbutiement dans l'oeuvre de Perse, elle est déjà accompagnée de sa contrepartie nécessaire : sa reconstruction. Comme nous le verrons dans notre développement concernant l'oeuvre de Glissant, les fragments d'histoires doivent forcément être recollés, leurs brèches colmatées, pour être réappropriés. Cette unification est déjà présente dans le poème, symbolisée par la figure du conteur qui intervient après la longue énumération :

ha! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons,
et soudain! apparu dans ses vêtements du soir et
tranchant à la ronde toutes questions de préséance, le
Conteur qui prend place au pied du térébinthe (113).

Or, c'est déjà le conteur, comme le sera dans l'oeuvre de Glissant papa Longoué, qui a pour tâche de rassembler les débris d'histoires. C'est son unité ou son intégrité qui est choisie, parmi tous les hommes, avant la figure d'un père détrôné et déchu.

Les poèmes de Perse retracent donc le parcours d'une généalogie unique et idéalisée, de l'échec de cette voie unique, puis de la multiplication des filiations qu'ils annoncent. Encore une fois, l'oeuvre persienne apparaît comme un stade préliminaire et nécessaire à la reconstruction de l'histoire antillaise, même si elle tente d'y échapper.

C. BORGES : OMNIPRESENCE D'UNE STRUCTURE ABSENTE.

Nous pouvons envisager les analogies entre le père et le temps dans l'oeuvre de Borges sous plusieurs angles. Du point de vue narratif par exemple, les jeux avec le temps semblent être reproduits dans la représentation du père.

Nous citerons par exemple la réversibilité de l'ordre répétée dans la réversibilité de l'autorité paternelle, la présence simultanée de plusieurs pères comme de plusieurs temps, et enfin la hiérarchisation à l'infini selon laquelle chaque père est coiffé par un autre, ainsi que chaque temps est contredit par un autre. Le père tout comme le temps est partout (dans la figure d'auteurs, de rois, de poètes) et nulle part parce qu'il est la répétition archétypale de l'homme détenant l'autorité. Ainsi l'homme est réduit entièrement à sa fonction comme nous l'indique cette réflexion de Tlön : "Tous les hommes au moment du coït sont le même homme. Tous les hommes qui répètent une ligne de Shakespeare sont William Shakespeare." (22). Ainsi, la coïncidence totale entre l'homme et sa fonction interdit toute particularité, donc toute marque dans l'évolution temporelle.

La femme à l'intérieur de cette structure représente l'élément perturbateur, le grouillement auquel l'auteur dans sa tour de verre, dans son ultrapaternalisme, tente d'échapper. Les seuls personnages féminins, comme nous le démontrerons, sont toujours envisagés par le biais de leur père. La mère est absente des nouvelles de Borges; si elle est citée, c'est pour mettre l'accent sur son inaccessibilité. C'est donc une vision paternaliste et linéaire que nous offre Borges dans laquelle le père - qui est aussi l'auteur, qui est aussi la structure - domine. De

cette structure transparait cependant le visage de la femme débordant du cadre.

Les nouvelles que nous avons choisies sont extraites de *Fictions*, du *Livre de sable* et de *L'Aleph*. Dans la trame de leur récit s'emmêlent les thèmes du père et de la femme. De *Fictions* nous tirons "Pierre Ménard", texte qui nous sert de point de départ et qui montre comment l'autorité suprême est appropriée et détournée par un modeste auteur; "Les Ruines circulaires" où le père croyant être le créateur originel, se voit à son tour créé; "Herbert Quain" où l'auteur est objet de la narration, et où sa fille est mise en abîme dans son oeuvre. Du *Livre de sable* nous lisons "L'Autre", conte dans lequel Borges s'auto-paternalise; "Ulrica" où l'amour pour une jeune femme est présenté dans sa finitude; "Le Miroir et le masque", histoire d'un poète et de son roi, où le roi devient mendiant et le poète se tue. "L'immortel", où Homère devient troglodyte, "Emma Zunz", où une fille, forme réduite de son père, venge sa mort, et enfin "L'Aleph", enserrant une femme kaléidoscopique, seront les contes de *L'Aleph* qui nous guideront.

1. L'écriture du père.

Nous commencerons par apporter deux détails biographiques afin de montrer comment l'écriture est liée à la généalogie en tant qu'elle est d'abord l'écriture du père. Le premier texte publié du jeune Borges est une traduction

d'une nouvelle d'Oscar Wilde effectuée à l'âge de neuf ans.
Comme le décrit l'introduction biographique de la Pléiade :

Alvaro Lafinur, son parent, trouvant cette traduction parfaite, la publie dans le journal de Buenos Aires *El País*. Mais comme elle est signée "Jorge Borges" on l'attribue tout naturellement à son père. (OC XXXIX)

Cette première prouesse littéraire est d'emblée associée au père, autorisée par le nom du père (qui est aussi le sien, son nom).

En 1938 le père meurt. Qu'en sera-t-il de la validité du texte et même de la possibilité de l'écriture? Cette inquiétude d'une possible disparition du texte suite à celle du père inquiète Borges comme il le raconte dans un essai autobiographique cité par Mary Friedman dans *The Emperor's Kites*¹³. La peur de ne plus pouvoir écrire n'est pas présentée comme la conséquence directe de la mort du père mais cependant comme sa succession directe dans le temps :

It was on Christmas Eve of 1938, the same year my father died that I had a severe accident [...] For a month, I hovered all unknowingly between life and death. [...] I decided to write a story. The result was Pierre Ménard, auteur du Quichotte.¹⁴ (Friedman 107)

Comme Mary Friedman nous le rapporte un peu plus loin, cet accident provoqua en lui la peur panique de ne plus pouvoir écrire. Cet accident - "I was running up the stairways and

¹³ Friedman, Mary. *The Emperor's Kites, a Morphology of Borges's Tales*. Durham : Duke University Press, 1987.

¹⁴ "C'était la veille de Noël de l'année 1938, année de la mort de mon père, que j'eus un grave accident [...] Pendant un mois, je flottais, sans connaissance, entre la vie et la mort. [...] Je décidai d'écrire une histoire. Le résultat fut Pierre Ménard, auteur du Quichotte."

suddenly felt something brush my scalp"¹⁵ - qui lui fait perdre un morceau de sa tête, succède directement à la perte de son père, sa tête symbolique. Nous remarquons en outre que cette première nouvelle, comme nous l'indique son titre, est la première réécriture du père, tout en étant la preuve de la séparation d'avec le père. Car de "Pierre" à "père" il n'y a qu'un pas, le petit ajout d'une lettre et le retrait d'une autre. L'altération du mot "père" dans le nom de "Pierre" pourrait symboliser la perte du père dans son intégrité et l'intégration de ce qui en reste à l'oeuvre. En d'autres termes, le premier récit de *Fictions* est l'inscription de l'oeuvre dans une lignée de descendance patrilinéaire, au père cependant altéré. Le titre de la nouvelle ainsi que son contenu évoque la détrônisation du père, Cervantes, considéré comme le père de la littérature espagnole, alors que Pierre Ménard usurpe et proclame son titre. Drôle d'auteur que ce Ménard, plus que le père d'un genre, il semble être l'usurpateur de plusieurs. Le dénombrement de son "oeuvre visible" (467) (il nous est laissé entendre qu'il y a une oeuvre invisible) est répertoriée avec la rigueur du taxinomiste. Nous résumons en nos propres mots la longue énumération des pages 468 et 469 : sonnets symbolistes, traités de poétique, philosophie comparatiste, théories sur le jeu d'échecs, traductions,

¹⁵ "Je montais les escaliers quatre à quatre quand je sentis un objet m'érafler le crâne".

versifications, etc. La nouvelle décrit l'entreprise d'un médiocre écrivain français éclectique au nom des plus communs, qui tente d'arriver au texte du *Quichotte* par ses propres expériences. Ce récit démontre par là que tout produit littéraire est déjà hérité du père, et que le fils, même s'il adopte un cheminement différent, ne pourra qu'arriver à un produit semblable. En ce qui nous concerne, c'est à dire l'impact sur le temps, le récit a une origine qui est un auteur, qui est un père (en l'occurrence Cervantes, père de la littérature espagnole). Jusque là, tout est très linéaire. Cependant, cette origine peut être inversée et peut être créée, régénérée par son point de chute, ce qui débouche à "attribuer l'imitation de Jésus Christ à Louis Ferdinand Céline ou à James Joyce" (52), comme conclut le récit. L'antériorité chronologique n'accentue pas l'autorité ni même l'originalité. Dans cette première nouvelle de *Fictions* qui est un genre de parturition, de naissance, l'auteur n'est plus cette figure quasi-mythique, plus un père transcendant mais un frère. Le narrateur parle de Ménard en ces termes : "je reconnus le style de notre ami" (471). L'auteur envisagé est donc mis sur un plan d'égalité. Le choix de *Don Quichotte* n'est pas motivé par la seule raison que c'est l'oeuvre-père de la littérature de langue espagnole. Le vrai prétexte de cette oeuvre est pour Borges celui de l'amitié :

Lo primero que cabría decir es que en el Quijote hay, por los menos, dos argumentos ostensible, es decir la

propria historia del ingenioso Hidalgo, y el otro el argumento íntimo, que yo creo que es el verdadero tema : la amistad de Don Quijote y de Sancho.¹⁶

Ainsi le texte fondamental a été choisi parce qu'il développe le thème de l'amitié fraternelle. A la hiérarchie entre père et fils est substituée la relation entre frères.

Cette relativisation de l'autorité est illustrée dans la nouvelle de "L'Immortel". Dans cette fiction, un homme à la recherche d'un fleuve conférant l'immortalité rencontre un groupe de troglodytes primitifs qui ne savent apparemment ni parler, ni écrire. Il baptise l'un de ces troglodytes, particulièrement fidèle, du nom du chien d'Ulysse, Argos. Ironiquement, cet homme s'avère être Homère lui-même :

Je lui demandai ce qu'il savait de l'*Odyssée*. L'usage du grec lui était pénible; je dus répéter ma question. "*Très peu, dit-il, moins que le dernier rhapsode. Il y a déjà mille cent ans que je l'ai inventée.*" (OC 28)

Cette nouvelle démontre à la fois que l'autorité du père peut être inversée et qu'on ne peut échapper à cette autorité, qu'elle est aussi là où on l'attend le moins. L'évolution d'Homère, l'Immortel, est aussi l'histoire d'un cycle. Le père de la littérature est dépossédé de tout don d'écriture et permet ainsi à un autre homme de le remplacer, de commencer un nouveau cycle. Le choix d'Homère est d'autant

¹⁶ Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Madrid, Buenos Aires : Editorial Debate, 1986, p.51 : "Je commencerais par dire que dans le Quichotte il y a, au moins, deux arguments ostentatoires, c'est à dire l'histoire même de l'ingénieux Hidalgo, et l'autre argument intime, que je crois être le thème véritable : l'amitié de Don Quichotte et de Sancho Pancho."

plus significatif, lorsqu'on fait la liaison, ainsi que Jordi Bonells, entre Borges et Homère. Le critique rapproche les deux auteurs qui étaient tous deux aveugles. Borges se relie lui aussi au Grec et se relit ou se réécrit à travers son expérience, comme l'illustre cet extrait de *El Hacedor*, cité par Bonells :

Quand il sut qu'il devenait aveugle, il cria [...] Des jours et des mois se sont écoulés dans le désespoir de sa chair, mais un matin il se réveilla, regarda (déjà sans étonnement) les choses floues qui l'entouraient inexplicablement, il ressentit, comme celui qui reconnaît une musique ou une voix, qu'il avait déjà vécu tout cela [...] Alors, il descendit dans sa mémoire qui lui sembla interminable, et réussit à faire jaillir de ce vertige le souvenir perdu qui brilla comme une monnaie sous la pluie, peut-être parce qu'il ne l'avait jamais regardé, sauf dans un rêve.¹⁷

Cette description qui est présentée dans l'oeuvre de l'Argentin comme l'expérience du poète grec, est évidemment partagée par Borges qui s'y place en abîme. Ainsi, il devient lui-même à la fois successeur d'Homère, régénérateur d'un cycle, et se perdant et s'effaçant dans ce même cycle, destiné lui aussi à être remplacé.

L'auteur lui-même, Borges, n'existe qu'en tant qu'il est père de quelqu'un. Pour accomplir ce fait, il s'invente un fils qui n'est autre que son jeune double. Dans la nouvelle intitulée "L'autre", le jeune Borges de Genève s'assied sur un banc aux côtés d'un homme vieilli, aveugle, posté à Cambridge, Massachussets. Ainsi va la pensée du Borges

¹⁷ Bonells, Jordi. *Jorge Luis Borges. Les références de l'ombre*. Nice : Les Belles Lettres, 1989, pp.12-13.

vieilli : "Moi, qui n'ai pas été père, j'éprouvai pour ce pauvre garçon, qui m'était plus intime que s'il eût été la chair de ma chair, un élan d'amour." (27). Cette nouvelle démontre que le processus de paternalisation peut se répéter par le dédoublement de l'être.

Le père, comme une poupée gigogne se reproduisant à l'intérieur de l'être en se divisant, s'étend également à l'extérieur en se multipliant. "L'examen de l'oeuvre d'Herbert Quain" est une illustration fructueuse de la division et de la multiplication des figures paternelles. Cette nouvelle est en effet construite d'effets de miroirs et d'échos. Un des romans d'Herbert Quain, l'auteur fictif, s'intitule "Miroir secret", ce qui rappelle toute la thématique des miroirs présente dans l'oeuvre de Borges ainsi que le titre d'une de ses nouvelles "le miracle secret". Dès les premières lignes de la nouvelle est annoncée la mort de l'auteur : "Herbert Quain est mort à Roscommon" (486). On ne commence pas par indiquer la date de naissance de l'auteur mais la date de sa disparition, comme si la mort de l'auteur était nécessaire à l'examen de son oeuvre. La mort de l'auteur semble également encourager la multiplication de figures d'écrivains dont l'oeuvre de ce monsieur Quain grouille. Parmi les auteurs évoqués, le plus significatif dans son absence même d'originalité est sans doute "celui qui s'amuse à jouer à monsieur Teste" (83). M. Teste, personnage d'un roman de Paul Valéry est un personnage auquel son auteur

prête le comportement "le moins visible, le plus banal qui soit" (83). Il semblerait que le personnage de Teste soit démultiplié, soit le penseur de toutes les nouvelles de Borges, qui dans leur individualité offrent une image du monde comme totalité envisageable mais qui chaque fois se contredisent entre elles, car elles sont l'émission de subjectivités ou de systèmes subjectifs cohérents dans la logique de chaque sujet, mais innommables dans leur totalité. Les diverses conceptions du temps en présence, par exemple, sont contradictoires entre elles et pourtant cohérentes dans leur isolement. Le personnage de M. Teste rappelle également les divers personnages anonymes d'autres nouvelles de Borges, mais ceci fera l'objet d'un développement ultérieur.

Dans la personne de l'auteur mort ou caché de la nouvelle d'"Herbert Quain", se cache aussi Borges. La description de l'oeuvre de Quain correspond à celle de Borges : "Le roman régressif ramifié, "April March" (487), dans lequel la chronologie est inversée, rappelle "l'anachronisme délibéré du "monde selon Tlön"". La succession d'un roman symbolique, surnaturel, psychologique, policier, communiste, anticomuniste, rappelle également les genres variés appropriés par l'oeuvre de Borges. De cette ressemblance découle cependant un paradoxe : de cette oeuvre qui semble être la copie de la sienne, donc secondaire puisqu'elle est incluse dans son oeuvre, Borges semble puiser comme si c'était une source originale :

Du troisième, *The Rose of Yesterday*, je commis l'ingénuité d'extraire les *Ruines circulaires*, un des récits du livre du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*.
(491)

L'oeuvre-fille seconde revêt à son tour l'autorité. Ce n'est pas un hasard si en est tirée ironiquement la nouvelle des "Ruines circulaires" car cette dernière est l'histoire d'un homme qui rêve d'en créer un autre de toutes pièces en le rêvant. Alors qu'il croit à l'originalité de son geste, il découvre, oh stupeur, être lui-même le rêve d'un autre rêveur. Ce récit est celui de l'illusion de toute paternité originelle et de toute identité intègre et particulière.

Que le rêveur soit rêvé, ou que l'écrivain soit écrit, ou le père engendré, cela revient au même résultat. Ce fait pourrait être illustré par l'exemple inconcevable de poupées russes qui seraient imbriquées l'une dans l'autre sans que l'on puisse savoir cependant laquelle est la plus grosse, la première, la plus petite pouvant à son tour contenir la plus grosse. Ce jeu se complique dans la description de l'oeuvre d'Herbert Quain où pères et auteurs s'engendrent et s'emmêlent dans la plus grande confusion. Essayons cependant d'en résumer l'intrigue : un auteur réel - par opposition à fictionnel - Borges, en crée un second, Herbert Quain; celui-ci fictif, invente à son tour un père, le général Thrale, père de Miss Thrale (sans prénom) et un auteur dramatique, amoureux de la fille du général : Wilfred Quarles, de son vrai nom, John William Quigley. Ces auteurs ou pères pourraient être conçus comme les variations d'un type

originel comme nous inciteraient à le penser leurs noms : chaque nom apparaît en effet comme une variation du précédent, par initiales ou lettres identiques : Thrall devient Quarles qui devient Quain ou Quigley. Ainsi, si l'on suit la logique d'inversion de la chronologie et de l'infinitude de ce procédé, selon une logique de cercles encerclés, en encerclant d'autres à l'infini, Borges devient à son tour un auteur fictif, ainsi que le lecteur, à son tour enserré dans le jeu.

Nous pouvons nous demander pourquoi cette omniprésence de l'auteur ou du père cohabite avec un constant effacement. Si l'auteur s'écrit dans tous ses personnages, c'est pour illustrer le paradoxe de deux faits pourtant indissociables : tout ce qui est écrit est parole d'auteur, mais toute parole d'auteur se perd dès qu'elle est écrite :

It is the other one, it is Borges that things happen to [...] He has managed to write some worthwhile pages but those pages cannot save me, perhaps because the good part no longer belongs to me but to the Spanish language [...] God, Homer, Shakespeare are immortal because they live in every one and they have died because to be every one they have renounced their identity.¹⁸

Nous retrouvons ici le paradoxe envisagé ailleurs et d'une autre perspective par Jacques Derrida dans *Signéponge*. Dans

¹⁸ Cité par Jaime Alazraqui dans *Jorge Luis Borges*. New York and London : Columbia University Press, 1971, p.29 : "C'est à l'autre, c'est à Borges que tout arrive. Il est parvenu à écrire quelques pages de valeur mais ces pages ne peuvent me sauver, peut être parce que ce qui est bon appartient désormais à la langue espagnole et plus à moi [...] Dieu, Homère, Shakespeare sont immortels parce qu'ils vivent en tous et ils sont morts parce qu'ils ont renoncé à leur identité."

cet essai, l'auteur utilise la signature de Francis Ponge, "signé-Ponge" qu'il transforme en "signe-éponge" dont il tire "l'éponge", la chose éponge et ses fonctions pour symboliser l'effet bifide de la signature :

D'une part, l'éponge éponge le nom propre, le met hors de soi, l'efface et le perd, le souille ainsi pour en faire un nom commun, le contamine au contact de l'objet le plus minable, le plus inqualifiable, fait pour retenir toutes les saletés. [...] Mais, simultanément, l'éponge peut retenir le nom, l'absorber, l'abriter en soi, le garder.¹⁹

L'éponge est à l'action dans le texte de Borges, comme dans tout texte d'ailleurs. Le nom de Borges est bien perdu dans son texte, fait nom commun, éclaté en filaments multiples puis dissous et mêlés à d'autres, adoptant la couleur des autres mais marquant cependant la langue espagnole par le fait même de sa dissolution, de son absorption de et dans cette langue.

Alors que Ponge inscrit son nom dans les noms communs de l'éponge, Borges reconnaît la marque dissolvante de son inscription et la met en abîme dans son texte, l'objectivise, tente d'y remédier ou de la compliquer encore plus par la multiplication volontaire de signataires. Il repaternalise son texte comme pour confirmer la perte de l'auteur comme sujet unique, et pour contrôler ou se donner l'illusion de contrôler la machinerie déjà enclenchée par son texte comme par tout texte. Ainsi, il nous présente son nom resigné

¹⁹ Derrida, Jacques. *Signéponge*. Paris : Seuil, 1984, pp. 54-55.

dans d'autres noms et son oeuvre déjà écrite par d'autres auteurs comme nous le prouve son usage de la citation de phrases ou de pages entières, ainsi que l'explication de son propre texte par d'autres : "Dans "Le Zahir" et "L'Aleph", je crois noter une influence du conte *The Crystal Egg* (1899) de Wells." (OC 668) Les signaux qu'envoient le père sont faibles et effacés. Comme nous l'avons déjà souligné un peu plus haut, l'un des auteurs fictifs de Borges s'amuse à jouer à Monsieur Teste ("Examen de l'oeuvre d'Herbert Quain"), personnage qui ne comporte aucun trait distinctif : c'est l'anti-archétype qui ressemble à tous les hommes sans en rappeler aucun. Cette grisaille et cette indistinction se retrouvent dans d'autres personnages de Borges, en particulier dans d'autres figures paternelles. Dans le récit des "Ruines circulaires", un homme veut créer un fils en le rêvant partie après partie. Son origine est indéfinie et son village appartient à une série infinie, donc sans fondement :

Nul ne le vit débarquer dans la nuit unanime [...] mais [...] nul n'ignorait que l'homme taciturne [...] avait pour patrie un des villages infinis qui sont en amont (OC 53).

L'homme également est impersonnel : il est associé aux adjectifs "taciturne" (morose, sombre ou triste) et "unanime" (emmêlement de voix où aucune ne transparaît). Le caractère illusoire de sa paternité est révélé à la fin du récit lorsqu'il découvre à son tour qu'il n'est lui aussi qu'une apparence rêvée par une autre apparence.

Dans le récit du *Livre de sable*, "Utopie d'un homme qui est fatigué", les destins du père et du temps se rencontrent. Dans ce récit qui est celui d'un voyage dans le futur, qui ressemble pourtant à un retour vers le passé (on est revenu au latin), le temps est lié au père :

Plus de chronologie ni d'histoire. Il n'y a plus non plus de statistiques. Tu m'as dit que tu t'appelais Eudoro; moi, je ne puis te dire comment je m'appelle, car on me nomme tout simplement quelqu'un (LS 202).

Dans cet espace sans histoire et sans noms propres, toute généalogie est impossible car tout père est indistinct, sans nom : "- Mais comment s'appelait ton père? - Il n'avait pas de nom" (202). Cet anonymat est le moyen par lequel on échappe à la chronologie, au temps qui passe et aussi au nom et à la paternité qui transmet le nom.

Le père borgésien ainsi que d'autres figures d'autorité ne sont pas intégraux et intègres mais ils traînent souvent autour d'eux l'aura d'une scission et parfois d'une souillure, d'un fait honteux. Dans l'un des monstres décrits dans *Le Livre des êtres imaginaires* nous pouvons reconnaître les attributs de plusieurs types d'autorité :

A la ceinture il porte une épée et dans les mains un livre ouvert, avec les figures d'une couronne, d'un voilier, d'une coupe, d'une tour, d'un enfant, de quelques dés, d'un bonnet avec des grelots et d'un canon. (LI 45)

Les objets énumérés représentent successivement plusieurs types de possessions, d'attributs du père, du maître, de l'auteur ou du roi : l'épée et le canon sont évidemment les métonymies de la guerre, le livre de l'écriture, le voilier

de la conquête, la couronne de la royauté, la tour de la chevalerie, la coupe de la divinité et l'enfant de la paternité. Au sein de tous ces ordres établis apparaît néanmoins le bonnet à grelots du bouffon qui installe la folie, le désordre, le chaos parmi tous les ordres hiérarchiques représentés. Cet être total et monstrueux est appelé "Baldenders (nom que nous pouvons traduire par *Soit différent* ou *Soit autre*)" (LI 45). Etre total, il est la subversion même de la compartimentalisation des espèces, d'ailleurs il les méprise, les écrase : "[Il] piétine un tas de masques qui pourraient être les représentants des différentes espèces." (45). Comme nous avons défini la structure du temps comme labyrinthe infini en son centre mais clos sur un extérieur grouillant et redoutable (Chapitre II), le Baldenders, ou figure réunie de toutes les autorités distinctes, tend à ou plutôt tente de résoudre la différence externe (ici la classification des espèces) en l'annihilant. Cependant, tout comme le labyrinthe, cette forme doit faire face à sa scission interne elle-même redoutable pour l'homme. Encore une fois Baldenders nous montre l'échec de la tentative de résolution de la successivité dans la simultanéité d'un être : "Baldenders est un monstre successif, un monstre dans le temps." (45)

Le legs du père est un produit hybride et monstrueux comme lui, comme nous l'illustre la description d'un autre personnage des *Etres imaginaires*. Celle qui suit par exemple

est en fait présentée comme un conte de Kafka, inséré dans le texte de Borges, portrait d'un animal sans nom annoncé dans le livre par la seule épithète "Un croisement" :

J'ai un animal curieux moitié chaton, moitié agneau. C'est un héritage de mon père. En ma possession il s'est entièrement développé; avant, il était plus agneau que chat; maintenant, il est moitié-moitié. Du chat il a la tête et les griffes, de l'agneau la taille et la forme; de tous deux les yeux qui sont sauvages et pétillants, la peau suave et ajustée au corps, les mouvements ensemble sautillants et furtifs. (73)

Cette idée de l'héritage du père, ou de l'auteur, comme produit maudit et impur, interdit, comme s'il était le jouet prométhéen de l'homme voulant réduire le monde en expansion à ses dimensions originelles, réapparaît dans le récit étrange du *Livre de sable*, "Le miroir et le masque". Le récit est étrange parce qu'une indicible pesanteur, un mystère lourd et honteux y plane sans qu'on puisse cependant déterminer son essence. "Le miroir et le masque" est avant tout, comme l'est le *Quichotte* d'après Borges, l'histoire d'une amitié entre deux hommes, cette fois-ci celle d'un roi souverain et de son aède - "Je serai Enée, tu seras mon Virgile." (LS 165) Ces personnages se rencontrent trois fois, avec le prétexte de trois récits, fruits de leur rencontre, écrits à la gloire du royaume. Le premier écrit est une épopée revêtant la forme d'une ode classique avec ses métaphores et ses allitérations. La deuxième oeuvre est le récit mimétique brut de la bataille, libéré de tout embellissement, de toute mise en ordre : "Ce n'était pas la description de la bataille, c'était la bataille" (169). A la

troisième lecture le poète se présente au roi sans manuscrit et récite sa nouvelle ode, avec douleur : "Le poète récita l'ode, elle consistait en une seule ligne" (173). A l'issue de cette lecture le dénouement fatal semble être amorcé : "Tous deux se regardèrent, très pâles" (173), et le poète s'exclame :

- A l'aube, dit le poète, je me suis réveillé en prononçant des mots que je n'ai d'abord pas compris. Ces mots étaient un poème. J'ai eu l'impression d'avoir commis un péché, celui peut-être, que l'esprit ne pardonne point. (174)

C'est ici d'une attaque de la divinité dont sont coupables les deux hommes. Le roi en punition, ou gratitude, lui fait don de ce dernier objet : "Il lui mit une dague dans la main droite" (175). Le poète naturellement se donne la mort et le roi devient mendiant dans les provinces de son royaume. Encore une fois l'homme est coupable de la volonté d'annihilation de la succession temporelle, de la volonté de retour à un point unique et pourtant complet et contenant tout, point cependant inconcevable pour l'esprit humain, espace impossible. Cet espace est le langage, l'écriture, le don du père.

Le résidu du père, la trace qu'il laisse derrière lui est souvent une lettre, lettre morte puisqu'elle est systématiquement détruite par ses héritiers. Emma Zunz, par exemple, déchire la lettre annonçant la mort de son père et supprime par là la seule trace de son père disparu (mais nous reviendrons sur cet épisode un peu plus loin). Le père, ou

l'autorité, se réduit lui-même à une lettre sans vie et muette de toute signification. Ailleurs, dans la description encyclopédique du monde imaginaire de Tlön, et en particulier dans le paragraphe concernant les Hrönir (objets secondaires), nous est donné le résultat de la mise à jour de certains de ces objets par les étudiants :

Les élèves exhumèrent - ou produisirent - un masque en or, une épée archaïque, deux ou trois amphores de terre et le torse verdâtre et mutilé d'un roi portant sur la poitrine une inscription qu'on n'a pas encore réussi à déchiffrer. (OC 25)

Le roi apparaît ici comme lettre morte et incompréhensible, stérile, différence incarnée. Un père quelconque, malgré son incompréhensibilité, son uniformité, est cependant présent dans la quasi-totalité des récits de *Fictions*, du *Livre de sable* et de *L'Aleph*, sous la forme de diverses figures d'autorités : chef de village, directeur d'usine, roi, etc. Ces hommes qui n'en sont en fait qu'un seul répété à l'infini sous des formes quelques peu différentes se lisent comme les réécritures de Borges lui-même.

L'autre est toujours la répétition du même, l'auteur Borges est toujours et déjà scindé en une multitude de personnages. Ceci, étant donné que l'autre paraît toujours sous les traits de l'identique, que l'autre n'est qu'un aspect dédoublé de soi-même, laisse peu de place à l'autre contigu et non pas intérieur, c'est-à-dire l'autre sexe, celui de la femme.

2. L'insaisissable mouvement de la femme.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre II, le dérèglement chaotique du temps est évité, chez Borges, dans des représentations idéalistes. La femme, de même, est exclue du texte comme si elle représentait ce grouillement inconcevable du temps. Cet écart est lisible dans la rareté de ses apparitions dans les diverses nouvelles de Borges. Quand elle est présente, elle est en outre subordonnée à une intrigue principale. Nous examinerons les apparitions féminines dans quelques fictions de Borges : "Ulrica" (brève histoire d'amour entre un vieux professeur et une jeune norvégienne), "Herbert Quain" (une femme est l'objet du désir d'un des écrivains d'un des récits fictionnels décrits), "L'Aleph" (une femme est l'objet du désir d'un homme appelé Borges) et enfin "Emma Zunz" (seule nouvelle ayant pour agent principal un personnage féminin). Ces fictions sont les seules à notre connaissance où se manifestent et apparaissent des personnages féminins et où ces femmes sont l'objet du désir, mise à part l'oeuvre poétique.²⁰ Nous tenterons de souligner des parallèles entre les trois premières histoires, de montrer leur contexte commun et le rôle perturbateur de femmes inaccessibles. Nous ferons un sort distinct à la

²⁰ Le seul récit dans lequel la femme échappe à ce rôle est celui de l'"Histoire du guerrier et de la captive" (OC 589-592), où deux personnages féminins - la grand-mère de Borges, Anglaise se disant déracinée, et une autre Anglaise ayant adopté la vie des Indiens - illustrent la singulière histoire des immigrants argentins.

nouvelle d'"Emma Zunz", où la femme, éponyme, joue un rôle particulier.

Commençons par étudier le cadre d'apparition des femmes objets de désir dans les nouvelles d'"Ulrica", de "L'Aleph" et de "L'Examen". En guise de remarque préliminaire, nous pouvons dire que la femme n'est jamais accessible d'emblée, on la découvre après maints obstacles, et quand on la découvre, elle est toujours objet (objectivée dans un cadre ou encadrée dans un récit fermé). Dans la nouvelle de l'"Examen", *Le Miracle secret*, qui est l'un des romans de l'auteur fictif Quain, Wilfred Quarles, auteur dramatique, est à son tour fait personnage et enchâssé dans le cadre d'une autre oeuvre. Cet auteur, personnage d'un auteur fictionnel lui-même personnage d'un auteur fictionnel, est épris d'une femme qu'on décrit ainsi :

Le centre invisible de la trame est Miss Ulrica Thrale, la fille aînée du général. A travers un certain dialogue nous la devinons amazone et hautaine; nous soupçonnons qu'elle n'a pas l'habitude de fréquenter la littérature [...] Elle est vénérée par un auteur dramatique, Wilfred Quarles; elle lui a accordé une fois un baiser distrait. (OC 489)

Au deuxième acte, parallèle mais légèrement divergent du premier, le vrai nom de Quarles nous est révélé être Quigley. Quarles, devenu Quigley, offre une version différente de ses rapports ou non-rapports avec Ulrica : "Miss Thrale existe; Quigley ne l'a jamais vue mais il collectionne morbidement ses portraits du *Tatler* ou du *Sketch*" (490). D'abord nous pouvons remarquer que la femme est présentée comme la fille

de quelqu'un (ce qui sera déterminant pour la suite) et que le père est une figure d'autorité (un général). Ensuite que la femme appartient à un autre royaume que celui de la littérature où le désordre est contrôlé par l'enchâssement en abîme. Elle est donc à la fois soumise à l'autorité en étant présentée comme fille d'un général et extérieure à l'autorité en tant qu'exclue de la littérature. Extérieure, elle est également inaccessible, elle n'offre que baisers furtifs et apparaît déformée sous la forme de portraits dont on ne sait même pas s'ils sont d'elles ou effectués par elle : l'ambiguïté du pronom possessif ne nous le dit pas. La femme est à la fois enchâssée par le cadre et exclue par ce même cadre.

Dans la nouvelle "L'Aleph", le narrateur, utilisant la première personne de narration et se nommant Borges, cherche éperdument la femme - "Beatriz à jamais perdue, c'est moi, c'est moi Borges" (661) - mais cette femme devient de plus en plus inaccessible. Avant sa mort, il fallait déjà passer par son père et son cousin afin de la voir : "rendre visite à son père et Carlos Argentino Daneri, son cousin germain, était un geste courtois, irréprochable, peut-être indispensable" (653). Beatriz Viterbo est morte donc inaccessible sauf par le biais de la mémoire : "morte, je pouvais me consacrer à sa mémoire, sans espoir mais aussi sans humiliation." Morte, la femme est cette vision hors du temps, prise dans le cercle de

la mémoire et neutralisée, sa mouvance ne pouvant plus blesser.

Elle est également envisagée par le biais de portraits multiples comme si son identité ne pouvait être contenue dans un seul cadre, comme dans le cas de miss Thrall :

j'étudierais de nouveau les détails de ses nombreux portraits. Beatriz Viterbo de profil, en couleur; Beatriz avec un loup, lors des fêtes de carnaval en 1921; la première communion de Beatriz; Beatriz, le jour de son mariage avec Roberto Alessandri; Beatriz, peu après le divorce à un déjeuner du club Hippique; Beatriz à Quilmes, avec Delia San Marco Porcel et Carlos Argentino; Beatriz avec le pékinois que lui avait offert Villegas Haedo; Beatriz de face et de trois quarts, souriant, la main sur le menton... (653)

Contrairement à la figure masculine stable et intemporelle, la femme est inconcevable dans sa totalité et apparaît comme une suite d'images hétéroclites, comme la succession d'événements dans le temps. Ainsi, elle échappe à toute structure, toute classification.

Exclue de toute classification, dépassant le cadre du texte littéraire tel que Borges le conçoit, la femme semble en fin de compte incapable de tout rapport avec la littérature. Le passage suivant nous révèle en effet que la jeune femme semble n'avoir jamais touché aux livres qu'elle reçut en cadeaux :

Je ne serais pas obligé [...] de justifier ma présence avec de modestes cadeaux de livres dont j'avais appris finalement à couper les pages pour ne pas constater, quelques mois plus tard, qu'ils étaient intacts. (653-654)

La femme est étrangère au livre et à l'écriture, ainsi, comme dans un geste réciproque, le livre la rejette, elle se trouve

marginalisée dans le récit. Alors qu'elle est, au début de "L'Aleph", la raison de la visite de Borges à son cousin, elle en devient, au fur et à mesure que le récit avance, le seul prétexte vite oublié. Le reste de l'histoire, après les deux premières pages d'introduction (653 et 654), délaisse l'évocation de la femme et se concentre sur un dialogue philosophico-littéraire entre Borges et le cousin. Ce dernier propose de lui montrer l'Aleph, cet objet qui contient toutes les parties de l'univers en un point limité et minuscule.²¹ Le spectacle de l'Aleph défile sous nos yeux avec toutes ses formes. Passés en revue les lieux, les hommes et les animaux, la fin de la contemplation de l'Aleph laisse voir le corps décomposé de Béatriz ("je vis les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Beatriz Viterbo", puis "je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai" (663)). La femme aimée apparaît à la fin d'un déluge logorrhique, mais apparaît pour faire souffrir, masquée par le flot.

"Ulrica" est un récit à part dans les fictions de Borges, étant le seul où l'amour d'une femme constitue l'argument central et non le prétexte au développement d'autres intrigues. C'est aussi un récit d'une banalité surprenante sous la plume de Borges. Cependant nous en tirerons quelques remarques sur la conception de l'amour

²¹ Pour une définition plus étendue de l'Aleph, voir dans le chapitre II la section "Constructions mentales: de la bibliothèque à l'Aleph".

comme limité, circonscrit, hors-durée. Tout d'abord nous pouvons remarquer que cette rencontre amoureuse prend lieu dans l'espace d'un temps limité : "Le récit couvrira l'espace d'une nuit et d'un matin." (41) Nous pouvons nous demander si cet amour circonscrit ne va pas à l'encontre de l'amour même, si l'on considère que l'amour est le don du temps. Il apparaît à l'opposé de l'amour entre Madame de Maintenon et le Roi-Soleil, décrit par Jacques Derrida dans *Donner le temps* :

au roi elle donne tout. Car à donner tout son temps, on donne tout, on donne le tout, si tout ce qu'on donne est dans le temps et qu'on donne tout son temps."²²

En dehors de toute extension temporelle, l'amour que donne Ulrica n'en est plus un, n'est pas. Tout comme l'amour qu'elle ne donne pas, son personnage devient flou, indéfini et vague. Si, au contraire des autres personnages féminins bourgeois, elle n'a pas de père apparent qui lui servirait de billet d'entrée, elle n'a pas non plus de nom de famille. Ulrica est distante même après avoir offert son amour : "- Brynhild, tu marches comme si tu voulais qu'entre nous deux il y ait une épée dans le lit" (LS 49). "Brynhild", nom de légende dont le narrateur rebaptise cette femme, contribue à l'éloigner d'autant plus, comme s'il la remplaçait dans un espace hors de tout temps et de toute durée. L'allusion à l'épée rappelant celle séparant Tristan et Yseult replace

²² Derrida, Jacques. *Donner le temps*. Paris : Galilée, 1991, p.11.

également le récit dans cette atmosphère légendaire. La femme ainsi n'est jamais possédée ni possédable. Dans cette limite temporelle, la seule chose qu'on puisse posséder n'est pas la femme mais son image : "Séculaire, dans l'ombre, l'amour déferla et je possédai pour la première et la dernière fois l'image d'Ulrica." (LS 51). Dans l'épilogue au *Livre de sable*, Borges se prononce sur le thème de l'amour dans ses oeuvres et sur l'exception d'Ulrica :

Le thème de l'amour intervient très souvent dans mes vers, mais pas dans ma prose qui ne présente d'autre exemple qu'"Ulrica". Les lecteurs remarqueront ses affinités avec "L'Autre". (LS 281)

Si l'on se souvient que "L'Autre" est le récit de la rencontre d'un Borges vieilli et de son jeune double et qu'"Ulrica" est celui de la rencontre d'un "célibataire d'un certain âge" rencontrant Ulrica, jeune fille, avec qui il partage les mêmes affinités littéraires, nous pouvons nous demander si elle n'est pas, non plus, son double inversé? Par ce commentaire qui relie "Ulrica" à "L'Autre" l'auteur semble se défaire de la femme, en se l'assimilant et par là l'annihilant. Nous notons également qu'Ulrica est la seule femme des récits de Borges qui s'intéresse à la littérature, à l'opposé de tous les autres personnages féminins qui sont exclus de la sphère littéraire. Or, cet intérêt commun sert plutôt à renforcer l'idée du dédoublement du narrateur-auteur, d'une assimilation de la figure féminine, réduction comparable au rejet de la femme comme figure étrangère et

incompréhensible que nous retrouvons dans la plupart des nouvelles.

L'autre personnage principal féminin est Emma Zunz. Cette nouvelle, qui porte ce nom pour titre, est curieuse, produit hybride à mi-chemin entre le drame psychologique et le roman policier ou d'espionnage. Résumons tout d'abord brièvement l'intrigue pour ensuite en étudier les variations, curiosités et déplacements. Emma Zunz, jeune ouvrière d'usine, reçoit un jour une lettre lui annonçant le suicide d'un père qui vit loin d'elle, avec un nom déguisé et dont personne ne sait qu'elle est la fille. Emma décide d'assassiner son patron qu'elle juge responsable de la déchéance financière et morale et du suicide de son père. Avant de passer à l'acte, elle erre dans les rues à la recherche du marin le plus répugnant qui soit afin qu'il lui prenne sa virginité (on la suppose vierge) et qu'elle puisse accuser son patron d'avoir commis cette violence et expliquer et justifier son crime, en faisant croire à un viol.

Etrange dans ses grandes lignes, le récit l'est encore plus si on l'examine de près. Les réflexions sur le nom ou plutôt les noms, puisqu'il y en a plusieurs et qu'ils se dédoublent, sont d'un intérêt particulier. Tout d'abord, nous remarquons que le nom du père est offert comme un secret qu'on dévoile doucement en savourant son effeuillage, ou plutôt son étoffage, puisqu'il grandit. D'abord la lettre le désigne par une seule initiale et un patronyme emprunté,

faux, puisqu'il n'est pas celui de la jeune fille : ce premier nom ou cette transformation ultime du nom est M. Maier. Ce nom nous est révélé dans la lettre signée par un certain "Fein" ou "Fain". Quel nom pourrait être plus approprié? "Fein" renvoie au mot "feint" en français ou *feign* en anglais qui implique la ruse, la tromperie. Le deuxième nom, ainsi que le troisième, nous sont révélés par la fille à l'issue d'une crise de larmes : "Emma pleura [...] le suicide de Manuel Maier, qui en une époque heureuse et révolue avait été Emmanuel Zunz." (OC 596) Au deuxième nom, Manuel Maier, le lien profond entre les deux noms n'apparaît encore pas. Emma et Manuel apparaissent distincts sauf pour le lecteur qui juxtaposerait les deux noms et arriverait à un prénom complet et uni d'Em-Manuel. Emmanuel est en effet le nom que nous révèle la fille en rendant à son père son intégrité. Son intégrité à elle lui sera toujours déniée et elle restera dans l'ensemble du récit la forme tronquée du père : Emma.

Les actions décrivent ci-dessus, même si elles apparaissent comme uniques, semblent être les répétitions rituelles et déplacées d'événements plus anciens. La répétition apparaît dès le moment où la fille apprend la mort de son père : "la mort de son père était la seule chose qui se soit produite au monde et qui continuerait à se reproduire éternellement" (596). Ainsi l'assassinat du patron de la jeune fille, figure d'autorité, pourrait être lu comme la

répétition de la mort du père. Au lieu de considérer ce crime comme une vengeance, on serait amené à le lire comme un assassinat par déplacement, par victime interposée. Joseph Chrzanowski dans son article "Psychological motivations in Borges" écrit qu' "Emma's relation with her father is marked with sexual overtones"²³ et déclare que le meurtre de Loewenthal n'est en fait que le déplacement du meurtre du père pour lequel la fille ressent des sentiments incestueux:

Loewenthal can be said to have displaced Maier. His being of an older generation and, as an employer, having the potential for giving and withholding rewards that correspond to the paternal role, explain his desirability as a displaceable object. As a substitute for her father, Loewenthal too has symbolically become the sexual aggressor. ²⁴

Le critique appuie son argumentation sur un détail, une image visuelle qu'Emma remarque alors qu'elle se livre au marin :

L'homme la conduisit à une porte puis à un trouble vestibule, puis à un escalier tortueux et ensuite dans une entrée (où il y avait une baie vitrée avec des losanges identiques à ceux de la maison de Lanus) et ensuite à un couloir et ensuite à une porte qui ferma. (OC 598)

²³ Chrzanowski, Joseph. "Psychological motivation in Borges' "Emma Zunz"", in *Literature and Psychology*. Teaneck New Jersey : Fairleigh Dickinson University, p.103 : "La relation entre Emma et son père est marquée d'une teinte sexuelle".

²⁴ "On peut dire que Loewenthal est le déplacement de Maier. Le fait qu'il appartienne à une autre génération et qu'il puisse, dans sa position d'employeur, accorder ou retirer des récompenses, ce qui correspond au rôle paternel, explique le fait qu'il soit désirable en tant qu'objet déplacé. En tant que substitut du père, Loewenthal lui aussi devient l'agresseur sexuel." (p.105)

Emma voit en effet lors de cette scène, des losanges similaires à ceux qui se trouvaient dans la demeure de son enfance. Ce détail paraît pourtant bien mince pour servir de preuve à l'hypothèse de l'inceste. Le seul commentaire qu'on puisse en tirer est que la jeune fille éprouve des difficultés à se détacher du cadre familial, et en particulier de son père puisque sa mère semble être oubliée: "elle évoqua (*essaya de le faire*)²⁵ sa mère" (599), en contraste avec l'autre pensée : "Elle se souvint (*elle ne l'oubliait jamais*) que son père, la dernière nuit, lui avait juré que le voleur c'était Loewenthal" (597, nous soulignons). Emma ne peut concevoir de rapports avec un homme:

Puis on parla de garçons et personne ne fut surpris qu'Emma n'intervînt pas dans la conversation. Elle devait avoir dix-neuf ans au mois d'avril, mais les hommes lui inspiraient encore une terreur presque pathologique. (597)

Lorsqu'elle choisit de se livrer à l'un deux, elle choisit le plus ignoble qu'elle puisse trouver comme si elle voulait pousser au plus loin la monstruosité qu'elle associe à l'acte:

Elle tomba enfin sur les hommes du *Nordstjärnan*. De l'un très jeune, elle craignit qu'il ne lui inspirât quelque tendresse et elle jeta son dévolu sur un autre, sans doute plus humble qu'elle et grossier [...] Elle pensa (elle ne put pas ne pas penser) que son père avait fait à sa mère cette chose horrible qu'on lui faisait à présent. (598, 599)

²⁵ La version originale - "Recordó (*trató de recordar*) a su madre." ("Elle se souvint (*tenta de se souvenir*) de sa mère") - fait plus explicitement référence à la mémoire.

Sans parler ici d'inceste, comme l'insinue Chrzanowski, nous dirons seulement que tout rapport avec un autre homme serait inconcevable dans la mesure où elle ne peut se séparer de l'image de son père, dont elle est la répétition réduite, le diminutif. Elle déchire le seul souvenir restant de son père, à savoir la lettre de Fain, tout comme l'argent que lui donne le marin en échange de ses services. Elle n'accepte pas de supplément, n'accepte pas de commerce donc pas d'héritage, ni de lien avec la société. Cet exemple d'une femme coupée de son père est atypique de l'oeuvre de Borges, mais cependant révélateur. Habituellement, la femme (fille exclusivement) des contes de Borges est l'objet du désir dépassant du cadre, incontrôlable, et pourtant toujours encadrée (par un cadre réel, par le père ou par une autre figure d'autorité). Elle est en dehors de la littérature, de l'écriture et donc de l'héritage du père même si on ne peut l'approcher qu'à travers le père. Emma Zunz qui n'a plus de père, donc plus d'encadrement, semble entraîner le déchaînement du chaos :

En cet instant hors du temps, au milieu de ce désordre perplexe de sensations atroces et sans lien, Emma Zunz pensa-t-elle une seule fois au mort qui motivait le sacrifice? (598)

La fille en l'absence d'un père structurant apparaît comme un être perdu et menaçant, incapable de pensées ordonnées, tout comme le temps incontrôlable que fuit Borges protégé par sa tour d'ivoire. La marginalité des femmes représentées dans les récits de Borges est frappante. Nous pouvons l'expliquer

par l'impossibilité à les représenter en tant qu'elles échappent à la linéarité successive de la suite père-fils et aussi par la crainte de les représenter : elles sont en effet l'outil de la reproduction, les propagatrices. De cette manière, elles peuvent être rapprochées du déchaînement temporel. La phrase suivante, tirée de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", exprime la peur et le dégoût de cette prolifération: "les miroirs et la copulation [sont] abominables, parce qu'ils multipli[ent] le nombre des hommes." (OC 452) Autre fait remarquable, la femme n'est introduite dans le texte que par rapport au père ou en rapport avec le père, ou quelque autre figure d'autorité. Elle est donc soit mise en marge du récit, soit présentée comme un élément perturbateur vivant dans le chaos, introduisant le désordre.

Le père et le fils, tout comme l'auteur engendrant d'autres auteurs, structurent un grand nombre des récits de Borges, en revanche la femme, l'inencadrable, échappe à cette structure et menace son équilibre.

3. Des structures en mouvement.

La structure formée par l'enchevêtrement des pères n'est cependant ni fermée, ni figée, mais elle répète ou précède la structure du temps que nous avons envisagée dans la première partie. L'interchangeabilité du père et du fils correspond à celle du passé et du futur : le futur peut créer le passé, le fils peut engendrer le père; l'infinitude est créée par la

mise en abîme du père tout comme par celle des récits et des temps, la bâtardisation des enfants du père équivalant à une différence interne que chacun comprend. La différence est aussi intérieure tout comme celle des sentiers et des temps qui bifurquent.

Le père peut donc être envisagé comme un labyrinthe à structure fermée : il est impossible d'échapper à son encadrement. Cependant, sa structure n'est jamais absolue et peut toujours être à son tour enchâssée, de même que l'auteur peut devenir à son tour personnage enchâssé dans ses fictions. Pierre d'Almeida, dans son essai intitulé "Borges, Chesterton et la fiction policière", arrive à la conclusion suivante après avoir lu, dans le moine bibliothécaire aveugle du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco, une réinscription de Borges : "Il était fatal que Jorge Luis Borges devînt un personnage de roman policier, fatal qu'il y fut le meurtrier et non pas l'enquêteur"²⁶. Borges devient l'objet de l'enquête, selon la logique des cercles enchaînés. De même, les ruines de l'oeuvre de Borges, ses structures ouvertes, servent de lieu d'engendrement à d'autres textes. Michel Foucault reconnaît à un texte de Borges la paternité des *Mots et des choses* :

Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée - de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie -, ébranlant toutes les surfaces ordonnées. (7)

²⁶ D'Almeida, Pierre. "Borges, Chesterton et la fiction policière" in *Borges : Fictions. Mythe et récit*. Paris : Marketing, 1988, p.74.

C'est justement cet arbitraire des structures, dépendant de systèmes de pensée donnés, que Michel Foucault remarque dans les oeuvres de Borges, là où tout est apparemment structure, là où tout semble être dominé par un père. Or, si la structure et le père sont ramenés, incessamment, dans le texte, c'est qu'ils sont fragilisés. Encore une fois, la surdétermination chez Borges dessine la trace d'une disparition.

En retraçant le temps du père chez Borges, nous avons vu s'installer des structures d'autorité qui fonctionnent grâce à la marginalisation de figures féminines. Mais en même temps, cette autorité paternelle, ou bien cette paternité d'auteur, rencontre ses propres limites dans une espèce d'effritement qui s'opère par des déformations et reformatations du nom, voire par des temporalisations (par exemple Cervantes répété par Ménard, Homère immortel) ainsi que les spatialisations (par exemple Emma-Manuel Zunz) du nom. Nous reprendrons certains effets de cet enjeu nominal dans notre discussion de la filiation chez Glissant.

D. GLISSANT : SUBVERSION DE LA FILIATION.

Il n'est filiation ô conteur
Ni du nom à la terre ni du vent
A la cendre. (*Pays* 33)

Pour l'étude des textes de Glissant, nous procéderons d'une manière quelque peu différente puisque dans son oeuvre, la représentation de la famille, des rôles paternels et maternels sont influencés par les structures des familles

antillaises. Nous transiterons par la sociologie et l'anthropologie avant d'aborder l'oeuvre et ses particularités. Nous nous concentrerons ensuite sur *La Case du commandeur*, *Mahagony*, *Le Quatrième Siècle* et *Tout-Monde* pour étudier les rôles des figures masculines et féminines, et dans un troisième temps, nous nous livrerons à un parallèle entre l'écriture féminine du temps décrite par Cixous et l'écriture de Glissant, toutes deux marginales et cependant similaires.

1. La famille-rhizome.

En guise d'introduction à la structure familiale dans les oeuvres romanesques d'Edouard Glissant, nous utiliserons deux textes ethnographique et politique concernant les structures et la dynamique de la famille antillaise. Ces descriptions préliminaires serviront de base nécessaire à une étude des analogies des romans de l'écrivain martiniquais avec leur contrepartie contextuelle. Le texte qui nous servira de point de départ est un essai de Guy Dubreuil intitulé *La Famille Martiniquaise, analyse et dynamique*²⁷, décrivant avec précision les structures familiales en présence dans le lieu décrit par les romans d'Edouard Glissant. Nous tirerons de ces descriptions brutes des premières conclusions nous permettant de relier les structures familiales aux structures temporelles décrites

²⁷ Dubreuil, Guy. *La Famille martiniquaise : analyse et dynamique*. Sainte-Marie, Martinique : Centre de recherches caraïbes, 1965.

préalablement (nous y détecterons par exemple des caractères rhizomatiques). Nous lirons ensuite le texte de Fanon, *Peau noire, masques blancs*²⁸ afin d'illustrer la non-adéquation entre système familial antillais et structures sociales imposées par le gouvernement français.

Le caractère primordial de la famille antillaise est sa fondation sur le contraste entre deux pôles : influence patrifocale et structure matrifocale. Tout comme le temps, bâti sur le contraste de la ligne et du cercle, revêt différentes formes qui sont les synthèses de ces deux représentations spatiales, les familles antillaises adoptent parfois des caractères des deux structures de base simultanément. Ce contraste est mis en évidence dans les oeuvres fictionnelles de Glissant et en particulier dans *Le Quatrième Siècle* où sont décrites les familles présentes dans la plantation. Il y a d'abord la famille des esclaves, ou plus tard dans l'histoire, des ouvriers de la plantation, où les femmes, mères, tantes, soeurs, grand-mères, marraines sont omniprésentes et où le père est cité avec parcimonie. Le père de Mathieu par exemple, n'apparaît que brièvement dans *Le Quatrième Siècle* lorsqu'il reconnaît son fils tardivement. Il y a, en juxtaposition à cette famille étendue et éclatée, la structure extrêmement patriarcale de

²⁸ Fanon, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.

la famille du planteur, telle qu'elle est décrite dans *Le Quatrième Siècle* :

De véritables castes se constituaient, courbées sous l'autorité d'un patriarche. La Roche était le plus puissant de ces chefs de dynastie [...] il épousa une héritière à qui il fit sans faiblir un enfant par an. (QS 130)

Ces deux structures ne sont cependant pas étanches l'une à l'autre. La famille matrifocale de base est soumise à l'autorité du planteur qui remplace le père absent, souvent séparé de force de sa femme et de ses enfants par le maître du temps de l'esclavage. Cette absence du père ou sa relation relâchée avec la famille se reproduit également après l'abolition de l'esclavage. Dans ce contexte, la seule autorité est celle du maître. La famille patriarcale est également déviée de sa généalogie en ligne droite car le planteur est souvent le père naturel des enfants d'esclaves lui appartenant. Ainsi, il devient lui aussi le père absent, pour sa famille illégitime, et participe de la matrifocalité. Remarques faites sur la relativité de la distinction entre ces deux formes, nous pouvons introduire la description binaire développée par Guy Dubreuil dans son essai. La société décrite par l'auteur au début des années soixante s'organise autour de trois pôles : la plantation sucrière, le bourg accueillant les activités administratives, et les quartiers dispersés dans les mornes et les fonds où de petits et moyens propriétaires de couleur cultivent la banane. Les foyers les plus aisés sont à tendance patrifocale, ce qui

implique une nucléarisation solide autour du père et de la mère, un isolement physique dans une maison privée, le leadership du père et une monogamie rigide (plus souple cependant pour les hommes que pour les femmes). Ces critères contribuent en général à favoriser la linéarité et l'unicité de la généalogie et correspondent aux caractères du temps linéaire chrétien et occidental. La paternité ainsi que le temps, dans cette configuration, sont comparables au développement de l'arbre.

Selon ce schéma bien connu, chaque tronc donne naissance à des branches donnant à leur tour naissance à d'autres ramifications, chaque père engendre des fils ayant à leur tour des fils, chaque cause entraîne des effets entraînant à leur tour d'autres effets. Et chaque cause est explicable et justifiable jusqu'à la cause originelle, chaque naissance est légitimable jusqu'à l'ancêtre originel, si l'on tient pour garant les règles de fidélité et de séparation énoncées plus haut. Or ce schéma dominant dans les sociétés occidentales - où les déviances telles que les infidélités, illégitimités ne s'établissent jamais en règle - est en juxtaposition dans les Antilles avec un autre schéma, celui de la famille matrifocale. Nous remarquerons qu'ainsi que la famille patriarcale partage les caractéristiques du temps linéaire, la famille organisée autour des femmes comporte non seulement des caractéristiques du temps circulaire tel qu'il pourrait se manifester dans les sociétés africaines, mais aussi

certains traits du temps antillais pluriel et éclaté.

Guy Dubreuil précise que bien que la société patrifocale domine les classes économiquement supérieures, la structure matrifocale gouverne la majorité des foyers. Nous envisagerons ces caractéristiques de la famille matrifocale par rapport aux caractéristiques du temps antillais décrites dans notre premier chapitre. La famille matrinucléaire est définie ainsi par l'auteur : "une femme habite avec ses filles et leurs enfants" (Dubreuil 110). En l'absence de mari ou de concubin fixe, c'est donc une ou plusieurs femmes qui exercent l'autorité. La première caractéristique décrite est l'élasticité du foyer :

[La famille] accueille souvent de nouveaux membres transitoires ou permanents (oncle, nièce, filleule, cousin). Parfois, un concubin s'y agglutine mais reste étranger au groupe. (111)

La famille, parallèlement au temps antillais, est d'une part toujours en mouvement : des membres peuvent s'y greffer ou s'en détacher sans en mettre en jeu l'existence; d'autre part hétéroclite : l'élément étranger n'y est pas assimilé dans un processus de fusion, mais est incorporé tout en gardant sa différence intacte, son opacité reconnue, tel le concubin qui reste toujours étranger au groupe même s'il peut y être temporairement associé. Similairement, la projection linéaire et téléologique peut être utilisée à un moment de la construction de l'histoire antillaise ou des histoires antillaises pour être ensuite dépassée.

La maison, la case, peut être également comparable à la structure perméable, poreuse et toujours ouverte qui sert de contenant au temps antillais. Comme nous avons noté l'échec de la tentative d'enfermement du temps antillais, nous constatons, avec Dubreuil, l'ouverture du logis familial :

Ainsi... une maisonnée de ce type prend de temps à autre des proportions auxquelles répond mal la dimension de la case. [Le foyer est] rarement une entité fermée, contrairement au foyer simple à famille nucléaire. (111)

L'autorité d'un père de famille étant absente et celle des femmes étant souvent répartie, la disponibilité sexuelle des adultes encourageant leur mobilité, le regroupement autour d'un noyau unique et fixe est rendu impossible : "Le foyer est en état de *modulation constante*" (111). Ainsi, la famille matrifocale, construite non pas autour d'une mère unique mais autour de l'ensemble des femmes de la maisonnée, est comparable au temps antillais où nulle histoire, nul récit n'est central, nulle racine unique. La famille pourrait elle aussi être qualifiée de rhizomatique ou de chaotique. Dans cette structure en effet, ou dans cette anti-structure, on ne peut distinguer ni marge ni centre, ni cause ni effet, on ne peut prévoir aucun dénouement, chaque nouvelle configuration étant en effet imprévisible et basculant sans cesse vers une nouvelle forme. Cette famille antillaise proliférante est exemplifiée ainsi dans *Le Discours antillais* :

Médésir, qui est le neveu de Madame Ada dont la mère madame Fifine avait deux autres descendants avec monsieur Philémon et le premier des deux avait donné

deux fils à la cousine de Félicité Macali qui était la filleule par adoption de madame Ada qui... (DA 148)

Elle est présentée comme une "perversion de la *filiation originelle*." (DA 148)

La famille décrite par Guy Dubreuil et apparaissant dans les textes romanesques d'Edouard Glissant partage avec le chaos l'imprévisibilité, l'incalculabilité. Même si elle comporte un invariant, décrit par l'ethnographe comme "l'élément stable et universel du modèle [...] la cellule matrinucléaire" (Dubreuil 112), cet invariant est lui-même composé d'éléments variables : les mères, grand-mères, soeurs ou marraines aux fonctions interchangeables.

La famille matrifocale pourrait ainsi servir de représentation du temps antillais, pluriel, ouvert et imprévisible. La famille patriarcale fait cependant elle aussi partie de la réalité antillaise. Elle y est présente soit directement, parmi les populations aisées, soit indirectement, dans le discours importé du colonialisme ou du post-colonialisme. Son intégration peut être réussie dans certains cas, c'est à dire qu'elle peut être invitée à participer à la construction d'une identité familiale composite pour être ensuite dépassée. Cependant dans la plupart des cas, la présence ou l'influence de cette structure pose problème. Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*, analyse cette non-adéquation des structures de parenté antillaises avec les notions importées par la nation colonisatrice et les effets de cet écart sur la

formation de l'identité et sur la perception du temps par l'individu antillais. Il affirme qu'"en Europe [...] la structure familiale et la structure nationale entretiennent des rapports étroits" (115). Il perçoit dans les diverses structures, l'armée par exemple, auquel participera l'individu européen, la continuation, "la recrudescence de l'autorité paternelle" (116). Ainsi, le Français perçoit chaque situation nouvelle comme répétition d'une situation passée, dans une fluidité parfaite. Le jeune Antillais, Martiniquais ou Guadeloupéen, devra lui aussi faire son service militaire en France mais au lieu de la continuité vécue par son conscrit métropolitain, il ne verra que discontinuité et rupture d'avec son propre passé. Cette discontinuité rappelle la faille déjà inscrite dans le passé de l'Antillais : celle d'une histoire et d'un passé arrachés. L'être antillais est donc dans le temps en proie à la nouvelle rupture d'une histoire imposée. Ces failles confirment le caractère discontinu du temps antillais évoqué dans notre première partie. Cette faille, entre nation française et famille antillaise est souvent infranchissable comme l'explique Fanon :

Or la famille antillaise n'entretient pratiquement aucun rapport avec la structure nationale française. L'Antillais doit alors choisir entre sa famille et la société européenne [...] L'individu qui "monte" vers la société [...] tend à rejeter la famille [...] sur le plan de l'imaginaire. (Fanon 121)

Cet individu ne fait pas que renier sa propre famille, son propre passé, en adoptant un autre, mais il se place en

situation d'infériorité par rapport à cet autre choisi : "Le Martiniquais ne se compare pas au Blanc considéré comme le père, le chef, Dieu, mais se compare à son semblable sous le patronnage du Blanc." (174) Fanon établit ensuite une adéquation entre temporalité, passé, histoire, héritage, Blanc (183). L'Antillais de la situation coloniale refuse de voir son propre passé, qui est aussi celui du maître, en adoptant celui de l'autre. Son attitude vis-à-vis de la temporalité est donc tout entière malsaine, puisqu'il n'y voit qu'un passé étranger auquel il se soumet. L'alternative à cette situation d'aliénation est de se désengager du passé et d'orienter ses actions vers le futur : "Seront désaliénés les Nègres et Blancs qui auront refusé de se laisser enfermer dans la Tour substantialisée du passé" (183). Or cette désaliénation ne peut se faire que si au système familial antillais matrifocal est subordonné le système patriarcal familial et social importé de métropole. Dans cet état des choses, l'histoire monumentale, servant selon Nietzsche à transcender le présent en cherchant des signes dans le passé²⁹, est un leurre, étant donné que l'histoire passée

²⁹ Contrairement à l'"histoire antiquaire", que Nietzsche définit comme le domaine des hommes voulant perpétuer la routine du passé, l'histoire monumentale est réservée à quelques élus qui utilisent les hauts faits du passé pour s'en inspirer et les répéter : "Quand l'homme qui a besoin de créer quelque chose de grand a besoin de prendre conseil du passé, il s'empare de celui-ci au moyen de l'histoire monumentale." (231) (Pour une description des deux histoires, se reporter à *Considérations inactuelles*, II, 2, Nietzsche, Friedrich. *Oeuvres I*. Paris : Robert Laffont, 1993, pp.226-231).

légitime (l'une des histoires) a été arrachée. Les histoires ou lambeaux d'histoires en présence, au présent, sont les seules données interprétables. Le père légitime étant absent, ses différents substituts en présence sont les nouveaux garants de cette histoire plurielle et imprévisible.

2. Pères pluriels, illégitimes et incertains.

I accept the archipelago of the Americas. I say to the ancestor who sold me and to the ancestor who brought me I have no father, although I can understand you black ghost, white ghost, when you both whisper history.³⁰

Ainsi que le décrit Derek Walcott dans la citation donnée en exergue, il n'y a pas de pensée possible d'un père ou d'une origine unique aux Antilles. Dans son cas, les termes de "spectre blanc" ("white ghost") ou de "spectre noir" ("black ghost") renvoient aux aïeux imaginés de l'individu. Les deux ancêtres sont séparés car ils appartiennent à deux mondes, deux continents différents, que Derek Walcott rassemble cependant dans le même murmure. Le rattachement à un espace originel unique et défini est donc impossible. Ils sont également tous deux mis à l'écart, reniés pour leur esclavagisme : l'un pour avoir vendu, l'autre pour avoir acheté. Ainsi, si les pères sont reniés, l'histoire qu'ils racontent est, elle aussi, incertaine.

³⁰ Derek Walcott. *The Muse of History*, p.27 : "J'accepte l'archipel des Amériques. Je dis à l'ancêtre qui m'a vendu et à celui qui m'a emmené que je n'ai pas de père, bien que je vous comprenne spectre noir, spectre blanc, quand tous deux vous murmurez "histoire"."

Dans l'oeuvre de Glissant et en particulier dans *Le Quatrième Siècle*, cette origine double (si ce n'est triple ou quadruple) est évidente. La "Datation" (289-290) venant s'inscrire après le récit pour retracer l'histoire datée des deux familles semble mettre de l'ordre dans le récit à la chronologie brisée et interrompue.³¹ Cependant, au lieu de trouver une chronologie unique, le lecteur en découvre deux face à face :

" LONGOUE

BELUSE

1788. Le premier débarque
vendu sur la plantation
l'Acajou. Marronne

1788. Le premier débarque
vendu sur la propriété
Senglis. Entre dans le
personnel de la maison
Senglis "

L'origine est ainsi scindée en deux groupes, celui des esclaves soumis et celui des négateurs, des Béluse et des Longoué. Ce choix d'une origine double remplace la dialectique historique de père à fils par celle des frères ennemis et donne jour à une conception de l'histoire simultanée, synchronique et non plus diachronique (le rapport étudié n'étant plus hiérarchique et successif).

Cependant les deux colonnes ne sont pas si clairement séparées. Elles se rejoignent, à la fin, par le mariage de Mathieu Béluse et de Mycéa, descendante des Longoué. Papa Longoué ajoute dès la première page du roman en parlant de Mathieu : "C'est un Béluse mais c'est comme un Longoué" (QS

³¹ Ce procédé de clarification est emprunté à Faulkner qui donne lui aussi une chronologie éclairant l'emmêlement du récit à la fin de *Absalom, Absalom!*

11). Les deux lignées placées l'une contre l'autre sont ainsi subverties. Les deux colonnes se répondent également par des effets de miroir : du côté des Béluse et de celui des Longoué un fils part à la guerre. Elles ne sont pas non plus exclusives et dans l'espace entre les deux s'insèrent à plusieurs reprises des remarques sur une troisième famille, celle des Targin. Le dénombrement des descendants est lui aussi quelque peu brouillé par les noms attribués aux enfants. Il y a Mathieu le père et Mathieu le fils, il y a aussi Liberté le fils et Liberté la fille, et Anne le père. L'attribution de noms habituellement masculins à des femmes, ou vice-versa, ainsi que la réutilisation de ces noms, va à l'encontre de toute reconstruction chronologique claire et retire au père le privilège d'un nom exclusif. Rappelons également l'effet de trouble introduit dans *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner par l'emploi du nom Quentin pour l'oncle et pour la nièce. Cette chronologie en fin de texte apparaît comme pour leurrer le lecteur en quête de clarté qui n'y trouve, s'il y regarde de près, qu'emmêlement. L'impossibilité d'une clarification chronologique est soulignée dans *Le Discours antillais* :

Il est possible de réduire notre chronologie à un squelette de "faits", n'importe lequel [...] Une fois ce tableau chronologique dressé tout reste à débrouiller de l'histoire martiniquaise.

Tout reste à découvrir de l'histoire antillaise de la Martinique. (DA 27)

Ainsi que toute histoire pouvant se résumer par des faits, toute idée d'origine unique est reniée. La primauté des

Béluse et des Longoué, présentés dans *Le Quatrième Siècle* comme les premiers ancêtres, est contredite dans *La Case du commandeur* où Odonno est considéré comme le premier esclave arrivé sur cette terre et se l'étant appropriée en marronnant. Odonno, ou plutôt "Odonno, Odonno", car son nom est toujours prononcé deux fois³² comme pour annoncer sa scission, est l'ancêtre présumé des négateurs. Il est présenté non seulement comme le père du premier Longoué mais aussi comme un autre négateur inconnu et lointain : "De sorte que quand on criait Odonno, Odonno, on ne devinait pas auquel des deux le nom s'adressait." (CC 125) La forme des lettres est elle-même symbolique de la signification du nom. La lettre "o", cercle, composant le nom soi-disant originaire renie l'existence de cette même origine. Le cercle, contrairement au point qui pourrait signifier l'origine, inscrit déjà la répétition cyclique, le retour à une origine déjà existante, ou comme l'énonce un narrateur de *La Case du commandeur*, "le passé comme l'avenir étaient tout entiers dans ce rond comme un cachot" (CC 125). L'origine contenue dans le cercle est donc à la fois répétition du passé et annonce du futur. La répétition de la lettre "o" dans le nom réinscrit à son tour ce retour cyclique. Il n'y a pas d'ancêtre unique et premier mais chacun des hommes portant le

³² Le nom propre est répété quand il désigne l'ancêtre (ou les ancêtres) ayant porté ce nom. Le fils de Mycéa s'appelle simplement Odonno ou Donou, même si après la mort de ce dernier le fils et l'ancêtre sont confondus dans la mémoire de Mycéa.

nom d'Odonno peut servir d'ancêtre, rappeler l'ancêtre à n'importe quel point donné dans le temps. Odonno, comme nous l'avons écrit plus haut est le nom de l'ancêtre des Longoués, celui de tous les marrons, mais c'est aussi le nom que donne Mycéa à son fils et au fils de Mathieu. Même si cet enfant mourra sans descendance, il rappellera lui aussi l'ancêtre par son nom. La mère qui crie le nom du fils après sa mort crie aussi celui de l'aïeul :

As-tu vu Odonno? - nous étions quelques-uns à deviner qu'elle ne cherchait pas là son dernier-né, mais le premier d'une lignée sans déroulement, venu tout adulte depuis combien de temps dans le pays, et dont la trace s'était perdue hormis pour quelques tourmentés, dont elle était. (CC 224)

Comme nous l'indique cette citation, le passé, l'origine n'est compréhensible que par "quelques tourmentés". Nous reviendrons sur cette idée dans la dernière partie de ce chapitre concernant le délire verbal.

A côté de cette recherche d'un ancêtre légitime et légitimant, toujours scindé, cette recherche du "spectre noir" ainsi que le nomme Walcott, se dresse l'évidence du "spectre blanc", restant lui aussi dans l'ombre car tapi dans l'illégitimité. Nous ne prendrons, parmi tous les exemples de paternités cachées, que l'exemple de Louise, esclave enlevée par le premier Longoué. La Roche, maître de la plantation insinue qu'il est son père sans vraiment le reconnaître en jouant sur la polysémie du verbe "connaître":

voyez Louise, elle ne connaît pas ceux qui l'ont engendrée [...] Mais si je vous dis qu'une des femmes surveille chaque jour du côté d'ici, vous comprendrez

que je connais sa mère, moi [...] Je l'appelle Louise, je ne sais pourquoi. Mon bon plaisir. (QS 51)

Louise elle-même n'est pas dupe de ce secret puisqu'elle affirme : "moi, Louise la seule parente de monsieur La Roche, car je suis sa seule parente, je le sais" (QS 91). Louise entraînera cet héritage vers les hauteurs du morne puisque c'est elle qui sera choisie et enlevée par le premier Longoué et elle qui deviendra la mère de ses enfants. Ainsi, dans *Le Quatrième Siècle*, même la descendance des négateurs aura un ancêtre blanc et illégitime.

L'illégitimité est parfois doublée d'inceste comme le décrit un narrateur de *La Case du commandeur* :

N'importe quel colon engrosse une esclave, attend treize ans que la mulâtresse produite soit à même d'enfanter à son tour; alors, il l'engrosse pour son plaisir. (CC 145)

Dans ce cas, l'inceste implique l'illégitimité et l'horreur d'un père criminel d'un point de vue personnel; du point de vue des structures familiales, il rend impossible toute représentation de la famille sous la forme d'un arbre puisque une branche donnant naissance à une autre vient se rattacher à cette branche à laquelle il avait donné naissance pour en engendrer une nouvelle. Dans ce cas de figure, il n'y a donc plus de descendance linéaire possible.

Des réflexions qui précèdent nous tirerons quelques adjectifs pour définir le père naturel : "incertain", "pluriel", "illégitime". La suite de notre discussion portera sur les implications de ces caractéristiques sur la

perception du père parmi les personnages des textes de Glissant, la relation aux noms propres et enfin la place et l'identité de l'auteur dans ses textes.

L'incertitude, la pluralité ainsi que l'illégitimité de la paternité poussent l'individu à se passer de père ou de fils et à élire des individus hors du cercle familial pour remplacer ces figures absentes. Ainsi, Papa Longoué ayant perdu son fils à la guerre en retrouve un autre dans la personne de Mathieu, appartenant pourtant à la famille ennemie des Béluse :

Son fils était mort, bon [...] et papa Longoué avait engendré la mort subite. Mais ce n'était pas tant la mort. C'était qu'il fallait disposer d'un descendant choisi, élu. (QS 16)

Dans *La Case du commandeur* c'est une enfant trouvée qui part à la recherche de ses origines et qui trouvera un père en cherchant un nom. Cette enfant qui n'a pas de parents connus n'a pas de nom. Celui qu'on lui attribue n'est pas différencié entre prénom et patronyme : "et on la recensa Cinna Chimène sans préciser lequel de ces noms répondrait à son nom de famille" (CC 61). Au moment de la communion, de l'unité d'avec la religion, Cinna Chimène disparaît et s'enfuit vers la forêt, vers son origine sans nom et son nom d'origine :

Elle plongeait (comme par un appel des fonds et des tressaillements de la mer où un poisson-chambre pour elle naviguait toujours çà et là) au ventre inviolé de la forêt où son premier nom l'avait désignée pour tracer des clairières (CC 72).

Après avoir été effrayée par un mouton sauvage, elle tombe sur le vieux quimboiseur de la forêt : "la fille vit devant elle [...] l'homme à qui elle donna pour la première fois ce nom. Papa, chanta-t-elle. Papa Longoué, dit l'homme." (CC 75). La fille reconnaît un père qui n'est pas biologique, qui n'est pas exclusif mais qui est le père de toute une communauté, pour qui le nom "papa" est un prénom; contrairement au père adoptif de Cinna Chimène, Ozonzo, à qui l'enfant ne reconnaît même pas de nom propre : "ils se parlèrent [...] disant elle que son nom était Cinna Chimène qu'elle avait un Ozonzo qui avait un mulet sans marques." (CC 76). Le nom de "père", ou de "papa", est dénié. Ozonzo, prénom aux allures de sobriquet est transformé en nom commun par l'emploi de l'article indéfini. Le verbe avoir, appliqué à "l'Ozonzo" ainsi qu'au mulet les installe sur le même plan de dépendance.

L'homme élu par Cinna lui tient lieu à la fois de père et de mère, il enfante les mots au lieu de les engendrer comme nous montre cette phrase :

Les mots commençaient d'apparaître. Elle rit doucement car elle comprit que c'était papa Longoué [...] qui les enfantait et les poussait vers elle comme des bouillons de rivière. (CC 78-79)

Au lieu de l'introduire dans le règne de l'écriture, c'est vers une zone féminine du langage, éparses, épaisses et turbulentes, fleuve à plusieurs courants et dépassant son lit, que l'homme entraîne l'enfant.

Le choix de Longoué pour père par Cinna et par d'autres enfants comme le jeune Mathieu est révélateur de cette volonté d'oublier le père naturel et d'en élire un autre qui remplisse également d'autres fonctions sociales : leur père doit être, comme nous venons de le dire, le père de toute une communauté. Dans son essai intitulé *Caraïbales*, Jacques André insiste sur le fait que dans la mythologie africaine, l'ancêtre est plus important que le géniteur. Ici, c'est le vieux quimboiseur (ou le marron) qui joue le rôle de l'ancêtre et remplace le géniteur. Dans ce cas, il est significatif qu'un marron, initiateur du devenir historique en tant que ses ancêtres ont créé une histoire indépendante, se charge de remplacer le père dans ses fonctions symboliques. Il faut également ajouter que dans le cas de papa Longoué la fonction de quimboiseur est exercée par un marron, ce qui fait écrire à Jacques André : "La confusion du marron et du quimboiseur en un même personnage accrédite l'illusoire continuité de ces deux narrations, le mythe et l'histoire."³³

Le père dans les romans de Glissant, pluriel, illégitime, interchangeable, considéré en rapport avec son frère plutôt qu'avec son propre père ressemble au temps antillais composé d'histoires et de mythes entremêlés, parfois illégitimes, parfois réappropriés. Le nom à son

³³ André, Jacques. *Caraïbales*. Paris : Editions Caribéennes, 1981, p.154.

tour, puisque c'est le père qui nomme habituellement, est dans ce nouveau cas de figure à son tour arraché, appliqué de force, réapproprié, pluriel. Donnons quelques exemples de l'emploi et des fonctionnements des noms dans les textes étudiés.

3. La danse des noms.

Les branchages de noms ne sont pas de généalogie, ils font brousse dans le tout-monde. (*Tout-monde* 513)

Ainsi que les filaments d'histoires emmêlés, arrachés, réappropriés, pluriels et interchangeable, les noms forment une danse chaotique. Dans le cas de la Martinique, les noms étaient souvent attribués de force par le planteur ou par sa femme ou alors par une autorité autre, telle que l'Etat français. Or, nous verrons que, tout comme l'histoire imposée, le nom attribué par l'autre est réapproprié par sa subversion secrète.

Dans *Le Quatrième Siècle* (Chapitre 10, p.174), une scène décrit avec une précision ethnographique l'attribution des noms aux anciens esclaves par deux commis du gouvernement républicain de 1848 après l'abolition de l'esclavage. La scène se présente comme la parodie des deux employés qui épuisent leur pauvre imagination à trouver des noms pour toutes les familles à nommer. La scène est cependant révélatrice de la remotivation des noms imposés, de la réinscription d'une histoire en raccourci à l'intérieur de ces noms. Le choix des noms par les commis peut être motivé par le nombre des membres de la famille ("Famille Détroi (un

homme, une femme, trois enfants)", "Famille Tousseul" ("moi tout seul)"), influencés par le nom de célébrités de l'antiquité ("Cicéron, Caton, Léthé", "Scipion, c'est à mourir! ...écoutez ça!..."), des phénomènes naturels ("Zéphir", "Alizé"), le nom de voisins de France ("Clarac", "Lemesles"), des inversions ou des altérations linguistiques du nom du maître ("Senglis : Glissant"; "La Roche : Roché, Rachu, Ruchot"). Cependant, ce qui semble être une farce épaisse aux yeux des commis est en fait une scène historique de haute importance : celle de la réinscription en raccourci de tout un passé de l'histoire occidentale qui sera approprié et transformé dans le nouveau lieu antillais. Dans la dérivation de noms tels que "Roché, Rochu, Ruchot" du nom originel de "La Roche", qui auraient pu être les évolutions de ce nom selon une progression linguistique naturelle, les commis réinscrivent la possibilité d'une évolution linguistique, d'une durée qui n'a pas eu le temps d'avoir lieu aux Antilles. C'est donc l'illusion d'une durée historique qu'implique le choix de ces noms. Dans le choix de noms de personnages de l'antiquité grecque ou latine, cette histoire occidentale même est subvertie, tournée en dérision par son déplacement dans un cadre étranger. S'il est clair que l'imposition d'une origine (grecque ou latine) met en évidence l'oblitération de mythe fondateur propre aux sociétés antillaises, le déplacement par les commis de leurs propres mythes met également en évidence le ridicule même de

ces mythes. En faisant reflleurir le nom de leurs voisins aux Antilles, les deux commis subvertissent leur propre histoire et remettent en question l'héritage français ou breton alors qu'ils semblent tourner au ridicule le peuple qu'ils baptisent. L'importance de ces noms dans la recreation d'une histoire et d'un temps propres ou du moins réappropriés est confirmée dans la citation suivante :

Que les noms ainsi balancés au hasard de la parodie ou du ricanement, se couvrent de la poussière de terre, de la patine honorable du temps, jusqu'à déterminer les nommés à d'insoupçonnées prétentions. (QS 180)

A cette nomination extérieure imposée et cependant réappropriée s'ajoutent les noms délibérément choisis. Les marrons, qui ont choisi leur histoire en niant celle qu'on voulait leur imposer, proclament également leur propre nom : "[Les marrons] annoncèrent d'eux-mêmes leur nom et celui de leurs proches" (QS 177); ou encore : "Ceux des hauteurs choisirent leurs noms [...] On ne les appelait pas Tel ou Tel [...] ils disaient à la ronde : "Voilà, c'est Tel mon nom"" (167). Même si le nom choisi par les marrons est emprunté au vocabulaire des commis, même si le pronom "tel" n'est pas un nom propre, n'est même pas un nom, il est réapproprié dans les deux sens du terme : récupéré et fait nom propre. Cette réappropriation n'est pas à interpréter comme un signe de faiblesse mais de détournement de la réalité aliénante.

Cette réappropriation du nom est mise en parallèle dans le texte avec celle de l'histoire :

Celui qui porte un nom est comme celui qui apprend à lire; s'il n'oublie pas le nom, l'histoire réelle du nom et s'il ne désapprend pas de lire, il se hausse. Il se met à connaître une mère, un père, des enfants [...] Il quitte le trou béant des jours et des nuits, il entre dans le temps qui lui réfléchit un passé, le force vers un futur. (QS 180)

Dans cette citation les valeurs occidentales de l'écriture, de la famille, du temps téléologique (force des événements passés orientés vers un futur) sont associées au nom et à sa signification. Un nom devrait rattacher l'individu à un passé et un futur déterminés ainsi qu'à une famille aux structures définies. Ce commentaire semble aller à l'encontre de ce que nous avons dit plus haut sur le temps-rhizome et sur la famille éclatée et cette acceptation de l'histoire de l'autre semble être la soumission à son joug. N'oublions pas cependant que dans les textes de Glissant (cf. "Temps et situations") l'appropriation du discours de l'autre est un stade nécessaire mais à dépasser - et c'est ce dépassement même qui importe - dans la construction de l'identité antillaise.

Les noms imposés, tout comme l'histoire imposée, prennent place à côté d'une histoire et de noms délibérément choisis. C'est ainsi qu'ils sont dépassables. Nous nous attacherons ici à décrire le fonctionnement de quelques nominations indépendantes. Une des caractéristiques des noms attribués librement est que leur choix est toujours motivé de l'extérieur. La signification du nom réfère toujours à un

événement s'étant produit autour de la naissance. Papa Longoué décrit ainsi la nomination de ses ancêtres marrons :

Et papa Longoué riait doucement, car il pensait à ces Longoué depuis le premier qui avaient tous laissé des noms par quoi ils se distingueraient entre eux. Par exemple, Liberté le second fils de l'ancêtre, ainsi prénommé parce que son père avait refusé de croupir en esclavage sur la propriété l'Acajou [...] il y avait toujours une explication aux noms [...] excepté, oui excepté pour l'ancêtre dont on ne connaît pas la nomination, puisqu'il s'était enfui vers les bois. (QS 17)

Le nom du géniteur originel est le seul nom inconnu. Puisque c'est l'ancêtre originel qui légitime la présence d'un peuple sur une terre, le fait que son nom soit inconnu empêche toute espèce de légitimation par l'origine, toute nomination de l'origine donc toute origine certaine. Comme par un effet d'écho, le nom du dernier de la lignée, papa Longoué, est également remis en question :

excepté donc ce premier sarment qui avait été le Longoué par excellence et - bêtise, bêtise - papa Longoué lui même le dernier de la série qu'on n'avait jamais nommé autrement que par ces deux mots : papa Longoué. Il y avait comme une ironie dans le fait de réunir de telles paroles : papa qui signifie la tendresse et la bonté, Longoué qui est la rage et la violence. Le dernier Longoué rejoignait ainsi le premier dans l'anonymat du nom de famille. (QS 17)

Tout comme le commencement, la fin est innommable, l'innommabilité de ces deux points se rejoignant dans la clôture d'un cercle. Il est également significatif que le nom de clôture s'ouvre sur une contradiction : la bonté et la rage, la force et la douceur, comme si les caractéristiques appliquées aux familles ennemies, les Longoué et les Béluse, se réunissaient dans la seule personne du quimboiseur pour

illustrer la rencontre de deux branches d'histoires dans un nom. Nom qui n'en est pas un puisqu'il est une fonction : "papa", remplaçant l'individualité d'un prénom, annonçant le futur du "nous" communautaire et composé de l'identité antillaise exprimée par Glissant dans *Le Discours antillais*: "La question à poser à un Martiniquais ne sera [...] pas : "Qui suis-je?" [...] mais "Qui sommes-nous?" (DA 153).

L'exemple suivant de nomination, tiré de *La Case du commandeur*, nous amènera à démontrer deux caractéristiques de l'attribution du nom : elle est souterraine et secrète, tout comme certains contes racontés durant la veillée, à l'insu du maître; elle est étoilée, tout comme les mythes et histoires qui composent l'identité antillaise. Hernancia, mère d'un nouveau-né dont le père, esclave lui aussi, est réputé pour sa fertilité remarquable auprès de toutes les femmes de la plantation, décide de nommer son fils d'un nom qui rappelle le père tout en paraissant risible et incompréhensible à la maîtresse de plantation :

Elle [la mère] décida que le nouveau-né s'appellerait ceci [...] Elle [la maîtresse] n'aurait pas pu concevoir qu'Hernancia marquait ainsi et proclamait son privilège caché; qu'elle avait fait la liaison entre "par-ci par-là" et "ceci cela", l'un pour signaler où était Anatolie, l'autre pour suggérer ce qu'il faisait. (CC 116-117)

A la suite de ce geste de nomination, le nom choisi est réapproprié par le père :

à la suite de ce geste le père choisit son nom "Celat" [...] On peut pourtant dire qu'il fut le premier à être baptisé par son descendant et à tenir son nom de celui qui en hériterait. (CC 117)

Cette inversion du sens de l'héritage du nom correspond au retournement de l'autorité paternelle et à celui de la généalogie occidentale, du flux temporel. Le même phénomène de "paternalisation" du père par le fils, d'antécédence du fils sur son géniteur, est décrit par Wole Soyinka comme une conséquence de la conception cyclique du temps parmi les Yoruba :

The expression "the child is father of the man" becomes, within the context of this time-structure [...] a proverb of human continuity which is not uni-directional. Neither "child", nor "father" is a closed chronological concept. (Soyinka 10)³⁴

Le père rebaptisé par son fils, toutes les femmes ayant eu des enfants du dénommé Celat reprennent à leur compte son nouveau patronyme, comme si la légitimation de l'individu par le nom entraînait la légitimation de toutes ses relations chaotiques et précaires :

Le plus logique fut qu'à ce moment-là une volée de femmes, vieilles et jeunes, Artémise, Fulvia, Célestine, et peut-être même Sosthénie -, choisirent après lui de s'appeler Celat. (CC 117)

Il est intéressant de noter que "Celat" est dérivé du pronom "cela", déictique prenant sens dans une situation d'énonciation particulière et donc mobile. Le déictique dépendant de l'énonciateur est réapproprié par l'ajout d'un "t" le faisant nom propre. Si le nom "Celat" évoque la

³⁴ "L'expression "l'enfant est le père de l'homme" devient, dans le contexte de cette structure temporelle, un proverbe de la continuité humaine qui n'est pas à sens unique. Ni "enfant", ni "père" ne constitue un concept chronologique clos."

mobilité du nom, il laisse également entendre que le nom, plutôt qu'il ne désigne, masque et voile la personne qui le porte (le nom rappelle le verbe *celer* : "cacher", "dissimuler").

Cette réappropriation du nom peut être considérée en parallèle avec d'une part celle du temps et d'autre part celle de la sexualité, comme le démontre Edouard Glissant dans *Le Discours antillais*. Il explique que les relations sexuelles qui ne sont pas planifiées par le maître sont des vols du temps du maître, arraché au temps de production. La réappropriation de la femme est ainsi une atteinte à la puissance du maître : "Ainsi, le vol de la puissance du maître est conjoint au viol de la femme" (DA 295). Cette triple réappropriation est de ce fait limitée dans le temps, fragmentaire et disjointe et ne peut être inscrite dans un mouvement linéaire et continu. Ainsi, le nom va à l'encontre de toutes les règles de la linéarité : le flux passé-présent est inversé là où c'est un fils qui nomme son père et la ligne de transmission du nom est démultipliée.

La nomination, comme nous l'avons vu, est réappropriée par l'ancien esclave ou par le marron. Même si elle revêt, dans ce nouveau contexte, des règles qui lui sont propres (attribution de prénoms masculins à des femmes ou vice-versa, récupération de pronoms en guise de nom propre, nomination du père par son fils, etc.), elle fonctionne comme la machine à nommer imposée par le gouvernement français. Elle situe et

classe l'individu dans une catégorie (celle de la famille par exemple) ou le rattache à un caractère particulier qu'il évoque (le premier Longoué fut nommé ainsi parce qu'il poussa un long cri), fonctions que décrit Claude Levi-Strauss :

Nous sommes donc en présence de deux types extrêmes de noms propres [...] Dans un cas, le nom est une marque d'identification [...] dans l'autre cas le nom est une libre création de l'individu *qui nomme* et qui exprime [...] un état transitoire de sa propre subjectivité. [...] mais peut-on dire que, dans l'un ou l'autre cas on nomme véritablement? [...] on ne nomme donc jamais, on classe l'autre.³⁵

Cette fonction classifiante de la nomination implique que chaque nom attribué à un individu ne lui est pas propre, n'est pas propre, puisqu'il l'installe dans un système de différences par rapport à d'autres noms. L'emploi du nom comme moyen de classification est d'autant plus problématique dans les textes d'Edouard Glissant, où, comme nous l'avons vu, chaque individualité n'a de sens qu'en tant qu'elle participe de la communauté. Ainsi, dans ses textes, la place de l'individu à un moment donné et en relation avec d'autres éléments sera plus significative que son essence individuelle et détachée, comme le démontre, par exemple, l'utilisation du nom "Celat" évoquée plus haut. De cette manière, il est fréquent que l'individu change de nom suivant la situation donnée (Marie Celat devient Mycéa, Odonno, Donou), ou qu'un nom propre devienne commun et que les individus qui le portent se confondent dans leur communauté de nom : Odonno, ou

³⁵ Cité par Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p.160.

Donou, fils de Mycéa, redevient, dans les cris que pousse Mycéa après sa mort, l'ancêtre originel Odonno-Odonno :

"As-tu vu Odonno? - nous étions quelques-uns à deviner qu'elle ne cherchait pas là son dernier né, mais le premier d'une lignée sans déroulement, venu tout adulte depuis combien de temps dans le pays et dont la trace s'était perdue" (CC 224).

Dans ce contexte, la pensée de Derrida, selon laquelle un nom propre ne peut désigner un individu concret et sans ambiguïté parce qu'il le désigne toujours en relation avec d'autres noms, "parce que le nom propre n'a jamais été possible que par son fonctionnement [...] dans un système de différences" (*Grammatologie* 159), est redoublée, étalée dans les textes de Glissant où l'ambiguïté et la relativité de l'individu est le fondement même de la construction de l'identité non singulière mais communautaire des Antilles.

Dans ce contexte de remise en question du père, de l'autorité et du nom, il nous reste à nous demander ce qu'il advient de l'auteur du texte, de son nom. Peut-il encore y avoir un organisateur, un créateur dans ce texte qui se veut chaos?

4. Et l'auteur?

La relation entre auteur(s), narrateur(s) et personnages dans les textes narratifs d'Edouard Glissant n'est pas une relation hiérarchique où un auteur unique et omniscient mettrait en scène un narrateur aux côtés de personnages. La distinction entre l'auteur et les figures d'auteurs représentées dans le livre, appelés "chroniqueur" ou

"déparleur" n'est pas nette. La distinction entre l'auteur et ses personnages est également floue. Nous ne prétendons pas étudier ici les fonctionnements des voix narratives dans les romans de Glissant, ce qui ferait l'objet d'une autre thèse, mais nous donnerons quelques exemples de cette indistinction, de cette dissémination de l'auteur dans les figures de narrateur ou de personnages prenant place dans son oeuvre.

La complexité de l'auteur et des personnages ainsi que leur interchangeabilité est exprimée dans le titre d'un chapitre de *Tout-monde* qui proclame : "Mycéa, c'est moi" (TM 194). Ce titre semble être, étant donné le contenu du chapitre, une citation de Marie Celat qui dans ce passage vient rencontrer l'auteur. Cette scène est une transgression de la situation d'écriture de fiction où il est sous-entendu que l'auteur reste à l'extérieur de son texte ou du moins enchâsse les diverses voix des narrateurs ou des personnages qui parlent le récit. Or ici, la situation est inversée, l'auteur est mis en abîme dans son propre texte, évalué et jugé par son propre personnage. La question ne se pose pas de savoir si Mycéa existe en dehors du texte ou pas, car cette transgression faite, les barrières traditionnelles entre extérieur et intérieur du récit perdent leur sens. Cependant, si l'on voulait savoir si Mycéa existait avant, on écouterait Edouard Glissant qui explique dans une émission de "France Culture" :

Mycéa est un personnage créé mais qui s'est imposé à moi. Quand j'ai créé ce personnage je ne savais pas qu'il allait m'entraîner dans les méandres de l'inconscient antillais. C'est Mycéa qui m'entraîne le plus loin dans ce paysage.³⁶

Les frontières entre intérieur et extérieur s'écroulent, ainsi que celles entre réalité et récit, oralité et écriture, comme l'affirme Mycéa : "Quand j'ai lu votre livre j'ai crié. Parce que vous avez écrit la même chose que je voulais [...] parce que, écrit ou parlé, Mycéa c'est moi" (TM 195). Cette affirmation indique que le fait que le personnage naisse sans ou avec l'écriture ne change rien à la réalité des choses. L'autorité de l'auteur est également relativisée :

Oui c'est vrai, c'est vous qui l'avez connue, c'est vous qui racontez son histoire, mais moi je suis allée là où elle est allée, mes yeux ont vu ce qu'elle a vu [...] Mais il y a des vérités que vous ne pouvez même pas deviner, c'est impossible. (202)

Cette remise en question de l'omniscience de l'auteur, remise en question de toute omniscience, de toute histoire unique, est la reconnaissance de l'opacité de l'autre, de la face de son histoire illisible.

Le titre "Mycéa c'est moi", bien qu'il indique la relativisation du pouvoir de l'auteur, est en même temps la reconnaissance de sa pluralité : "Monsieur, je sais que vous avez essayé de comprendre. Mais qui parmi vous peut comprendre?" (TM 196, nous soulignons) L'auteur est un auditoire à lui seul, la représentation de tout un auditoire,

³⁶ Emission de "France Culture" consacrée à Edouard Glissant, 14 mars 1994.

de toute une communauté ainsi que l'indique "parmi vous". De cette manière l'auteur peut être Mycéa non pas parce qu'il la perçoit entière mais parce qu'il sont tous deux parlés par la même voix commune, la même expérience. Dans le chapitre en question est donnée en exergue une citation, tirée du *Traité du tout-monde*, livre imaginaire ou du moins non encore paru, écrit par Mathieu Béluse, inséré dans *Tout-monde*, livre qu'il commente. Cette longue citation concerne la mangle, la mangrove, espace de jeu de l'enfant Mathieu. "La mangle, la mangrove. [...] Nous étions contents d'y vagabonder." (194). Quelques pages plus loin la citation trouve écho dans le discours de Mycéa : "Depuis toujours, j'aime courir la mangle. Je suis contente avec les mantous, je trafique les crabes, je prends les sangsues sur ma peau" (196). Ces deux expériences similaires racontées par Mathieu, le personnage devenu auteur du *Traité du tout-monde* et par Mycéa, personnage ressurgi dans l'espace et le temps de l'auteur, prouvent que chaque expérience est réécriture de l'autre. Le parcours de l'écriture n'est pas de recréer à postériori, mais de "reparcourir". Revenons à la citation donnée en exergue qui compare, tout en les mêlant, la mangle et la mangrove. Selon l'auteur Mathieu, la mangle serait l'espace parcouru par l'enfant, sans qu'il y ait de compréhension à distance de cet espace; la mangrove serait toujours la mangle, mais reparcourue, établie en relation. Ainsi, la mangle pourrait correspondre au parcours de Mycéa, à la

vision de ses yeux; la mangrove pourrait constituer à la fois le parcours vu par Mathieu, par Mycéa, mais considéré dans sa relation (relatée dans un récit et reliée entre ses attributs disparates). Cette différence entre les mots "mangrove" et "mangle" exprimerait cet écart :

La mangrove, c'est cette mangle, mais alors que nous nous sommes séparés d'elle, nous en emparant [...] Mais nous sillonnons la mangrove, nous la traçons de chemins et de routes. Nous la fouillons d'excavations, nous la remblayons. Nous tâchons à en atteindre les profondeurs. (TM 194)

L'écriture serait alors non la recreation d'un paysage mais son parcours à l'écart. A cette différence entre parcours de la mangle et parcours de la mangrove correspond la différence entre le parcours de Mycéa qui voit ("mes yeux ont vu ce qu'elle a vu") et le parcours de l'auteur qui revoit, trace, bouche et relie.

Une expérience similaire, une voix et une pensée communes est ce qui rapproche le titre d'un chapitre de *Tout-monde* de l'expression de Flaubert : "Madame Bovary c'est moi." Cependant, si dans le cas de l'auteur réaliste, le personnage ne peut être créé que s'il coïncide avec une partie de l'auteur, que s'il est un miroir d'une partie de son être, il s'agit dans l'oeuvre de Glissant d'une opération plus complexe que celle de l'écriture mimétique. Dans l'écriture réaliste, les personnages sont créés par ce qu'est ou ce que perçoit l'auteur; dans la conception glissantienne, la réalité ou les personnages décrits peuvent à leur tour

créer la réalité en l'influençant. Ainsi l'auteur ne peut écrire seul le livre des histoires.

Il est d'ailleurs impossible d'employer le nom d'auteur au singulier. Face à l'unicité de l'oeuvre romanesque de Glissant qui constitue un ensemble où les personnages réapparaissent, les récits se complètent, se dresse l'énigme d'un auteur pluriel se cachant sous des appellations multiples. Le nom qu'on croit sa signature n'est toujours qu'un leurre, mais où se cache-t-il vraiment? Où se cachent-ils?

L'auteur est-il à chercher dans le personnage de Mathieu, le chroniqueur avec qui Glissant partage de nombreux points communs biographiques? Apparemment non puisque Mathieu dépend lui-même d'un auteur : "Ce qui suit ne saurait être que commentaire de mon auteur. Je lui laisse la place, je lui laisse" (M 227). L'"auteur" de Mathieu, désigné sous la périphrase de "celui qui commente" intervient pour commenter l'ambiguïté de la place de Mathieu entre auteur et personnage :

En sorte que la course du personnage que fut Mathieu à l'homme d'écart qu'il devint, à l'auteur lui-même gagné en vitesse par cela qui lui était opposé, n'a cessé de s'écheveler. (M 228)

Mathieu est tour à tour dés-autorisé, car il se paternalise et relativise son rôle, puis repaternalisé et ré-autorisé, nommé auteur par celui qu'il nomme auteur et qui se nomme lui-même commentateur. Encore une fois, toute relation claire de hiérarchie se brise et toute identité précise de

l'auteur se brouille. A la fin de *Tout-monde*, dans une note sur les noms, l'énigme concernant l'identité de l'auteur est relancée : "le déparleur, le poète, le chroniqueur, le romancier, ne gagez pas que c'est l'auteur du livre, vous vous tromperiez à coup sûr." (TM 513) Cet avertissement nous met cependant sur la voie. L'auteur doit se cacher quelque part si on nous dit de ne pas le chercher. Si nous regardons un peu plus loin dans cette note sur les noms, on peut peut-être en trouver la trace : "Pour Godbi ou Godby, ce n'est pas qu'il se cache mais ils ne sont plus beaucoup à l'appeler comme ça." (514) Rappelons que le nom de la mère de Glissant était "Godard"³⁷, nom qui est cité, dans le même *Tout-monde* par Mathieu à la recherche de sa famille : "Est-ce que vous pouvez m'indiquer la maison de madame Marie-Euphémie Godard" (504). Glissant nous avoua également dans ce séminaire avoir porté ce nom et avoir été surnommé Godby par ses camarades d'enfance jusqu'à ce que son père le reconnaisse seulement après qu'il eut obtenu son certificat d'études. Comme le dit Mathieu : "Quoiqu'il portât le nom de Béluse, son père l'ayant reconnu, Mathieu ne dépendait en tout que de sa mère." (QS 251). Pourtant, si l'on considère que Godby est l'auteur, Glissant, nous sommes à nouveau détrompés dans un passage autobiographique de *Tout-monde* - "Tenez, nous étions dans cet avion, le poète Godbi, Sylvie, le petit Mathieu et

³⁷ Edouard Glissant nous le raconta dans un de ses séminaires à Louisiana State University.

moi, et nous volions vers Miami." (463) - où l'auteur supposé est assis aux côtés du narrateur, désigné par le pronom "moi". Ainsi mis côte à côte, le narrateur et l'auteur perdent toute relation de subordination. De cet imbroglio nous pouvons tirer certaines conclusions.

Nous pouvons d'abord affirmer que l'auteur n'est pas Glissant ou n'est pas exclusivement Glissant puisque d'autres personnages, comme nous l'avons vu, peuvent à leur tour enchâsser l'auteur. Ceci nous ramène bien sûr à la différenciation effectuée par Genette dans *Figures III* entre auteur et narrateur : "lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction [...] le narrateur a lui-même un rôle fictif; fût-il directement assumé par l'auteur" (226). Cependant, à la différence de la structuration nette que propose Genette, les textes de Glissant dépassent toute fixité du rôle de l'auteur, du scripteur, des narrateurs. Nous pourrions expliquer ceci d'une part par le fait, déjà souligné, que les voix individuelles mêlées sont toutes déjà communautaires et s'allient et se résolvent dans le "nous" permettant la reconstruction d'une voix proprement antillaise; d'autre part par le fait, qui découle du premier, qu'il n'y a plus d'autorité possible dans un lieu fixe et permanent. Ainsi, l'auteur, sans coïncider avec aucune des voix marquant ses récits, peut les revêtir toutes : il se glisse sous la peau des personnages, narrateurs et autres scripteurs et inscripteurs tels que le déparleur, le poète, le chroniqueur,

le romancier, etc. Ce fonctionnement semble obéir à la définition du rôle de l'auteur par les narratologues pour lesquels l'auteur, indicible, ineffable, est le régisseur de tous les récits. Cependant dans les textes fictionnels de Glissant, l'auteur, le nom de l'auteur, le nom d'"auteur" est réintroduit dans le texte même pour y introduire le désordre, réduire la hiérarchie entre les diverses autorités narratives, semer la confusion entre des figures d'autorité qui se révèlent plurielles et qui sont sans cesse remises en question. L'auteur est au même titre que le narrateur, fictif, mis en abîme dans le récit.

Ceci nous amènera à affirmer que l'auteur est glissant. Il se glisse d'un personnage à l'autre sans jamais se fixer, voit sous d'innombrables yeux sans jamais se limiter à un seul regard, tout en les habitant tous. Ainsi, l'auteur est plus une caractéristique qu'une essence, un nom commun qu'un nom propre; propre à aucun mais commun à tous, s'épanchant vers la totalité rêvée d'un "nous" communautaire.

En disparaissant, l'auteur se fait polymorphe et se dissout ainsi que le père. Il devient la création de ses créatures tel que Melchior qui croit naître de son propre fils : "Une naissance dans ces bois comme s'il était le fils venu de son nouveau fils Melchior." (QS 111) Cette inversion de la chronologie qui fait naître le père du fils rappelle celle pratiquée par Borges dans la nouvelle des "Ruines circulaires" par exemple. Cependant, cette mise en abîme

simple chez l'auteur argentin est redoublée d'une dispersion des figures paternelles dans l'ensemble du texte de Glissant. A une structure en abîme est ajoutée une dispersion rhizomatique.

La signature unique est d'ailleurs impossible. Comment un auteur avec tant de noms peut-il donc signer? Quelle est la bonne signature? Se cache-t-elle sous le nom de Senglis, nom du maître de la Plantation dont le nom de Glissant découla par renversement, nom doublement imposé par le père qui le reconnaît après coup seulement et déjà imposé au père par les commis à la république voulant faire une bonne farce? Non, il n'est pas vraiment ce nom-là, inversion du colon bossu, creux. Où alors est-ce "Glissant" remotivé, réapproprié par le sens du nom en français? Oui et non. Oui parce que glissant d'une peau à l'autre, mais non parce que ne restant pas à la surface. Ou alors Godbout de Godard le nom de sa mère? Que nul ne connaît plus et qui se cache. Ou alors est-ce l'absence même de nom propre? Signe-t-il sous couvert du nom commun, devant être si commun, s'appliquer à tant de choses qu'il éclate en noms communs tels que "déparleur", "poète", "chroniqueur"? Ou alors plus de nom du tout, car aucun ne convient et leur totalité ne suffirait pas à couvrir la réalité du tout-auteur qui s'y cache? Si la signature est déjà plurielle et disséminée il n'y a donc plus

de déconstruction possible ou nécessaire car tout est déjà déconstruit, étalé sur la couverture.³⁸

Au stade nécessaire de déconstruction du nom déjà opérée dans le texte succède celui de reconstruction, de rafistolage des parties éclatées dans un "nous" communautaire qui les comprendrait tous. Cette totalité généreusement citée par Glissant est à distinguer de l'idée occidentale de totalité totalitaire. La totalité glissantienne est totale en tant qu'elle comprend tous les "nous", mais elle s'éloigne de l'idée totalitaire car son contenu est mouvant (les relations entre les individus du groupes sont dynamiques) et ouvert (chacun des éléments et le tout composé par ces éléments est aussi en relation avec d'autres cercles ouverts. Son mouvement et son ouverture empêchent donc une unité figée :

Nous avons avancé que la Relation est totalité ouverte, en mouvement sur elle-même. C'est dire que ce que nous soustrayons de cette idée, telle qu'elle s'est ainsi forgée, c'est le principe d'unité. Le tout n'y est pas la finalité des parties : car la multiplicité dans la totalité est totalement une diversité. Redisons-le, opaquement : L'idée seule de totalité est un obstacle à la totalité. (PR 206)

La totalité glissantienne se différencie d'une totalité assimilatrice car elle ne réduit pas ses composantes à un modèle unique, elle ne réduit pas la densité de l'autre à la

³⁸ Il faut ici encore citer Jacques Derrida qui ramasse dans *Signéponge* les débris du nom de l'auteur Francis Ponge disséminés dans des choses : "Franges: étymologie inconnue [...] Ce dernier mot, de généalogie dite inconnue, est celui qui ressemble le plus au prénom du signataire" (38) - et qui voit dans ces noms communs, ces choses, la signature étalée de l'auteur : "quand elle s'abîme et fait événement, c'est l'autre, la chose comme autre qui signe." (48)

transparence d'une compréhension totale. C'est ce que Glissant nomme "le droit à l'opacité" (PR 208-209).

Face à la prépondérance de ce communautaire sur le particulier, notre discussion du nom de l'auteur en particulier, nos questionnements sur les correspondances glissantes entre noms et identités semblent se dissoudre puisque le nom de l'auteur n'importe que s'il est perdu parmi d'autres comme Glissant l'exprime dans *Le Discours antillais*:

Le nom pour nous est d'abord collectif, n'est pas le signe d'un Je mais d'un Nous. Il peut être indifférencié (X), sa force vient d'être choisi et non pas imposé. Ce n'est pas le nom parental, c'est le nom conquis. Peu importe que je m'appelle X ou Glissant : l'important est que je ne subisse pas mon nom, que je l'assume avec et dans ma communauté. (DA 285)

Ce "nous" communautaire est personnifié dans la personne d'Ozongo de *La Case du commandeur* reproduisant en abîme cette structure composite et ouverte :

C'est un nègre rafistolé [...] ou un nègre composé de tant d'éléments qui s'étaient jadis éparpillés sur l'océan avant d'être à nouveau soudés sur la terre d'ici. (CC 53)

Le "rafistolage" du sujet adopte une démarche parallèle à celle de la reconstruction du temps antillais. Ce caractère collectif de la littérature antillaise est aussi l'une des caractéristiques que Gilles Deleuze et Félix Guattari attribuent aux littératures mineures. Ils expliquent cette prépondérance du collectif sur l'individuel par le fait que dans une situation de domination, les voix individuelles ne parviennent pas à se faire entendre :

Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective [...] les conditions ne sont pas données d'une *énonciation* individualisée, qui serait celle de tel ou tel "maître", et pourrait être séparé de l'*énonciation* collective.³⁹

Ainsi, chaque voix est reliée à la communauté, dépasse les intérêts individuels et revêt une dimension politique.

5. Femmes et marges.

"The poet no longer considers the mythopoetic gift divinely sent but rather realized and propagated through a female demon; the demon of imagination or [...] "The Muse of History" or the memory of imagination in Literature."⁴⁰

Cette déstructuration et de l'histoire et du père et du nom propre, bref, de toutes les autorités centrales, permet le développement des marges ou plus exactement la marginalisation de tout centre. Ainsi, la figure des femmes ou leur expression n'est pas mise à l'écart comme elle l'est dans les nouvelles de Borges. Nous tenterons même de prouver que dans ce contexte on ne peut plus parler d'écriture féminine puisque son fonctionnement, décrit par Hélène Cixous par exemple, rejoint celui de l'écriture antillaise et celui d'autres écritures marginales; ou plutôt que l'écriture féminine, au même titre que l'écriture antillaise, est une

³⁹ Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975, p.31.

⁴⁰ "Derek Walcott, "The Muse of History, an essay." in *Is Massa Day Dead? Black Moods in the Caribbean*. Ed. Orde Coombs. New York : Anchor Press/Double Day-Garden City, 1974, p.2 : "Le poète ne conçoit plus le don mythopoétique comme un don de Dieu mais comme la réalisation et la propagation d'un démon féminin : le démon de l'imagination ou [...] "la muse de l'Histoire", ou la mémoire de l'imagination en littérature."

sous-catégorie d'un genre plus vaste : l'écriture en dehors d'une autorité stable et unique, d'une structure fermée et d'une loi concentrique. Si l'on pense à l'intérieur de la logique de cette écriture, on ne peut plus vraiment parler d'écriture marginale puisque cette écriture fonctionne dans un contexte sans centre propre, unique et stable. C'est ce que nous tenterons de définir dans la partie à venir : l'écriture de ce contexte temporel et le rôle déterminant qu'y jouent la femme et la féminité.

Nous pouvons tirer de la citation de Walcott donnée en exergue plusieurs observations essentielles à notre propos. D'une part, le mythe et l'histoire y apparaissent associés. D'autre part, la fin d'une histoire dépendant d'une autorité unique et certaine, en l'occurrence celle de la divinité, que nous pourrions comparer à l'autorité du maître ou à l'autorité paternelle, est annoncée. Dans ce nouveau contexte, c'est une force féminine, diffuse et profuse, qui porte et qui sème l'histoire et le mythe mêlés. C'est aussi cette force qui remplace le mouvement linéaire d'un don divin par l'essence englobante de notions diffuses et qui par là même transporte les courants désormais changeants et disparates du flux temporel et qui permet le parcours de la mémoire de l'imagination ou de la projection du futur dans le passé. Elle décrit l'effritement de l'autorité paternelle et la négation du déroulement téléologique de l'Histoire évoqués plus haut et le développement de figures féminines

plurielles. Les femmes dans ce contexte, débordent le contour des définitions de Nature, périphérie, et circularité qui traditionnellement les contiennent. Bonnie Barthold, à ce propos, décrit dans *Black Time : Fiction of Africa, the Caribbean and the United States*, le rôle associé aux femmes dans les contextes européen et africain. Dans les deux cultures, les femmes ne peuvent faire avancer l'histoire. En Europe car "women who exist in time represent a regression, a movement backward, a fall"⁴¹, et en Afrique car, toujours selon Bonnie Barthold, le rôle de la femme est associé totalement à des fonctions cycliques telles que la procréation et la répétition des mêmes gestes quotidiens.

Nous commencerons par illustrer avec quelques exemples ce rôle historique de projection vers l'avant de la femme et sa participation à la reconstruction de l'histoire antillaise. Puis nous envisagerons la femme en tant qu'elle apparaît comme symbole de cette projection dans l'oeuvre de Glissant. Enfin, nous verrons comment son langage devient la forme d'expression privilégiée en comparant le "délire verbal" de Mycéa dans *La Case du commandeur* (qui, précisons-le dès maintenant n'est pas exclusivement féminin) avec l'écriture féminine décrite par Cixous. Nous verrons que ces deux écritures, qui sont en fait plusieurs formes d'une même

⁴¹ Barthold, Bonnie. *Black Time. Fiction of Africa, the Caribbean and the United States*. New Haven and London : Yale University Press, 1981, p.15 : "Les femmes existant dans le temps représentent une régression, un mouvement vers l'arrière, une chute."

écriture, nient l'impérialisme chronologique pour devenir l'expression des configurations du temps résidant dans l'oeuvre de Glissant.

a. La projection linéaire de la femme.

L'image traditionnelle de la femme-mère, épousant le déroulement cyclique naturel et obéissant à la prédestination du nom et de la pression sociale est présente dans l'oeuvre de Glissant, ne nous y trompons pas. Man-Louise par exemple épouse, dans l'enfantement, un destin prédéterminé : "Après la naissance de son deuxième fils, elle commença à grossir, devenue petit à petit celle que les voisins avaient surnommée Man-Louise." (QS 104). Au nom de la femme, Louise, est ajouté le préfixe de "Man", "maman", comme si sa fonction familiale prévalait sur son individualité. Cependant, la mère dans l'oeuvre de Glissant n'est ni dans l'imaginaire, ni dans la réalité un lieu ou une figure idéale. Dans l'imaginaire antillais, la mère ne peut être associée à une terre originelle, car, comme nous le savons, l'histoire antillaise commence par l'arrachement à un lieu et le déplacement qui s'ensuit. La matrice de l'être antillais prend lieu dans le remous du bateau esclavagiste où des histoires diverses sont mêlées dans l'oubli : "Cette barque est ta matrice, un moule qui t'expulse pourtant, enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis." (PR 18). Cette matrice est redoublée dans la vision de l'île de Gorée que Glissant décrit dans le glossaire du *Discours antillais* :

GOREE : Ile du Sénégal, d'où on embarquait les esclaves raflés sur le continent. Nous rêvons tous de Gorée, comme on rêve de la matrice d'où l'on a été exclu : sans le savoir vraiment. (DA 498)

La terre, plutôt que la métaphore du lieu de naissance entourant, accueillant et fertile, devient matière mortifère. Les femmes des sociétés esclavagistes, ne voulant pas faire prospérer l'habitation économiquement, mettent fin à leur grossesse en avalant de la terre :

La famille en Martinique a d'abord été une "anti-famille". Accouplement d'une femme et d'un homme pour le profit d'un maître. C'est la femme qui a murmuré ou crié : "Manjé tè, pa fè yich pou lesclavaj"⁴²; la terre pour être stérile, la terre pour mourir. (DA 97)

La mère ainsi devient criminelle mais par nécessité. Pareillement à la terre, elle est ambiguë, plurielle et rejetante; comme la terre elle est toujours déjà violée et violente.

La femme qui refuse ses fonctions de génitrice, refuse également de rester dans le cycle biologique, dans le temps circulaire qui lui est imposé.⁴³ Ainsi, elle entre elle aussi dans le temps linéaire permettant à l'esclave de se projeter hors de sa situation. Les femmes sont virilisées, soit par la force de leur caractère - "car Cinna Chimène était pour lors une négresse matador" (CC 20-21) - ou par

⁴² "Mangez de la terre, ne faites pas d'enfants pour l'esclavage."

⁴³ Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, "Temps et situations", la construction du temps antillais passe par la réappropriation du temps linéaire occidental. Ainsi, la femme passe elle aussi par ce chemin de réappropriation et s'engage dans un chemin historique.

leur participation à la reconstruction historique. Dans *La Lézarde*, Mycéa est engagée politiquement et tournée vers l'avenir et du côté de l'action, comme ses camarades masculins : "Et Mycéa est cette droiture, lancée dans la nuit comme un fil inflexible sans détour ni retour" (L 55). Louise, dans *Le Quatrième Siècle*, échappe au passé par son espoir dans le futur :

Elle attendrait le lendemain, toujours en elle fleurissait le jour d'après : parce que l'habitait l'invincible espérance que cette attente lui serait confirmée (QS 90).

C'est d'ailleurs elle qui tente de pousser le premier Longoué à l'action : "Elle lui enseigne inutilement son grand projet. *Pourquoi toujours fuir vers l'intérieur?*" (QS 92).

La femme paraît également être plus active que l'homme dans le monde du travail. Dans *Mahagony* nous est contée l'histoire d'Émérante qui travaille à la place de son concubin : "Émérante est seule dans les champs. Son concubin a marronné, dit-on [...] Émérante attend le bras coupé [...] elle a pris la place de son concubin" (M 52). La phrase précédente est quelque peu ambiguë. De quel bras coupé s'agit-il? Si l'on pose la question "elle attend qui?", "Le bras coupé" désignerait l'homme à un bras. L'homme serait alors réduit à la métonymie du bras manquant le désignant tout entier. L'homme est donc réduit à une absence, un manque. On peut aussi se demander : "elle attend comment?". Dans ce cas là, "le bras coupé" symbolise le manque qu'elle

a de son concubin. Le texte semble cependant résoudre l'ambiguïté du bras coupé un peu plus loin :

Je ne vais pas pour m'occuper d'un homme avec un seul bras. Moi, Emérante, maître coupeur. Un nègre ne peut pas mêler une femme-matador avec un seul bras. Je sens dans mon dos la presse du bras coupé. (M 52)

L'homme est alors diminué, impuissant à couper, la femme est maître du travail, mais pas complètement, puisque le manque du membre absent de l'homme lui manque et se fait lourd : "Je sens dans mon dos la presse du bras coupé." Alors, la femme est elle aussi diminuée par la perte de l'homme diminué. Dans *Le Discours antillais*, Edouard Glissant commente sur ces structures familiales éclatées et en particulier sur les conséquences du rôle plus actif de la femme que de l'homme dans le travail. Ce fait contribue selon lui à déstructurer la société :

Nous sommes en présence d'un corps social qui ne se structure pas selon des "règles" ataviquement consenties mais qui est tiraillé par des courants contradictoires, fruits du désordre colonialiste. (DA 97)

Par ces courants contradictoires, il entend l'héritage de la famille africaine matriarcale, étendue, et l'imposition de la structure familiale européenne, s'organisant en triangle autour du père, de la mère et de l'enfant.

La femme représente elle aussi symboliquement la projection linéaire de l'Histoire. Sans cesse est souligné son élan. Citons ici quelques exemples de cette verticalité : "Venue, elle (...) tout allongée sitôt sortie du ventre de sa mère et qui pousserait plus vite qu'un filao" (QS 157); "Elle

naissait abrupte de sa propre lumière" (QS 158); ou encore : "Mycéa en statue regardait droit vers Pythagore [...] alors elle se dressait dans ce mouvement mécanique" (QS 50-51); "[...] depuis longtemps la fille avait cessé de remuer [...] comme si c'eût été une longue aiguille [...]" (QS 86). Les femmes représentées verticales sont un autre exemple de l'appropriation du mouvement en flèche de l'histoire comme un stade nécessaire mais à dépasser. L'issue nécessaire de cette projection est l'éclat de la flèche en d'innombrables fragments d'histoires individuelles, à l'image de l'ombre de "la fille au couteau noir" (QS 84), d'abord comparée à une aiguille ("comme si c'eût été une longue aiguille qui eût chauffé sur le sol" (QS 86)), puis à une figure qui éclate au contact de l'ombre de l'acajou : "Soudain, au moment où elle se réintégrait ainsi [...] elle s'illumina de rouge et s'étoila, exactement comme si elle éclatait (d'être trop mûrie) dans la chaleur persistante de l'avant-nuit." (QS 86) L'ombre de l'acajou pourrait figurer l'opacité des histoires mêlées, exclues de la projection représentée par la femme. La femme la rencontre et éclate comme si c'était l'issue complémentaire de son parcours vertical.

La femme, si elle représente symboliquement la course de l'histoire, est également celle qui tient les rênes du langage. Contrairement à la femme exclue du discours des contes de Borges, elle est dans les romans de Glissant à l'origine même du langage : "ce discours ouvrait sur une

figure d'enfant [...] Elle fleurissait donc au commencement du discours" (QS 62-63); ou encore : "Ainsi l'avait-il connue, Valérie, au milieu des mots" (L 38). Milieu, la langue est aussi pour elles une arme qui les érige en objet d'admiration :

Elle [Mycéa] injuriait sauvage les garçons, jaloux de ses succès qui ne concevaient pas comment elle alliait un tel abattage du créole et une si rèche exactitude du français. (CC 46)

La femme, par la diversité des formes qu'elle revêt dans l'oeuvre étudiée, reflète avec aisance la multiplicité de la réalité antillaise tout comme elle assimile la complexité des langues en présence. C'est par sa maîtrise de la langue et en particulier par sa connaissance de l'écriture qu'elle inverse les relations d'autorité et de traditions du schéma familial. Ainsi, par un retournement ironique de l'auteur, une petite fille, de réceptrice passive de l'histoire en devient l'initiatrice, alors que sa grand-mère retombe dans l'enfance du conte : "la voix ténue et brisée, peut-être d'avoir lu trop d'histoires pour sa grand'mère." (QS 63)

Dans *La Case du commandeur*, Mycéa pallie le manque d'éducateur, remplit le rôle de l'institution en apprenant l'alphabet à son père Pythagore :

"Odonno, Odonno. Venez et s'il-vous-plaît. Je vais t'apprendre abcd." Pythagore, qui à cette époque avait trente-six ans bien tombés, s'asseyait devant la page blanche, la tête en feu, les yeux écarquillés. (CC 52)

Pythagore, philosophe étranger à la lettre écrite selon la légende, ne peut désormais plus y échapper. Sa pensée

circulaire ne peut qu'être close, à l'image de l'enflure exagérée de ses globes oculaires.

b. Vers un enliement des marges.

Les gouttes s'enroulaient comme de vraies lianes, autour des lianes. (QS 143)

Telles les histoires et les légendes placées côte à côte comme des fragments séparés, l'homme et la femme apparaissent dans les romans de Glissant comme des fragments irréconciliables. Ce fait est illustré dans les rapports de Pythagore et de Mycéa, sa fille : "Ainsi accumulèrent-ils entre eux, l'enfant opiniâtre et l'homme analphabète - parce qu'ils étaient la même nature disloquée en deux corps irréconciliables" (CC 49). Le projet de l'oeuvre est cependant de réconcilier ces fragments, de colmater la différence qui les sépare et ceci dans le but de reconstruire un ensemble où l'hétérogénéité respecterait l'opacité des notions en présence. Cependant, les blocs en présence : histoires et légendes, hommes et femmes, doivent, sans s'assimiler l'un l'autre, unir leurs liens ou recoller leurs fragments dans une totalité. Ce projet est illustré dans *Mahagony* à travers la naissance de Gani :

un soir, bête longue se glissa entre la femme l'homme, elle s'installe entre la femme rejeton. [...] L'homme [...] a pris la peau de la bête, il l'enroule avec le placenta [...] il plante le mahogani avec les deux peaux bien enlacées. Tout homme-femme a son plant mêlé avec son placenta. (M 51)

Le serpent, d'abord séparateur d'un corps originellement scindé - la femme et son foetus mâle - les sépare pour donner

ensuite naissance à une nouvelle unité femme-homme qui se traduit par la fusion grammaticale : "tout homme-femme". L'union de la peau du serpent, du placenta et de la plante de l'arbre, symbolise cet emmêlement des racines, nécessaire à toute identité antillaise. Les frontières entre genres dans ce cas de figure s'effacent, tout être devient un homme-femme. Cette alliance de fragments éclatés et hétéroclites dans un ensemble unique nous ramène à la reconstruction par la "Relation", développée par Glissant⁴⁴. Ainsi que toute culture particulière, tout genre - masculin ou féminin - apparaît composite et déjà éclaté en lui, ce qui constitue sa relation interne; ainsi que chaque culture, chaque genre n'existe que s'il est en relation avec l'autre. C'est ici que le sens de la Relation telle que Glissant la développe pourrait fournir une nouvelle perspective vis-à-vis de l'essentialisme qui semble hanter tout débat sur la différence sexuelle, voire sur toute identité qui soit. Or, comme Glissant le reconnaît, cette définition de la culture ou du genre comme unicité éclatée en son sein faisant unité avec d'autres, pourrait elle-même être taxée d'essentialisme en tant qu'elle tente d'embrasser l'ensemble des phénomènes constituant une notion sous une même appellation. Glissant lui-même rapproche la relation externe de l'approche essentialiste : "le parcours du second [le rapport externe]

⁴⁴ Voir notre introduction et dans notre premier chapitre la partie "L'inévitable Relation ou l'antillanité du texte."

équivaldrait à une approche de l'être" (PR 184). Cependant, il dépasse cette supposition en affirmant que tout être est déjà et encore Relation, en d'autres termes que la Relation est impensable en termes d'être puisqu'elle est illimitée et toujours en oeuvre :

Il nous faut plutôt abandonner cette apposition de l'être et de l'étant : renoncer à la maxime féconde selon laquelle l'être est relation, pour considérer que la Relation seule est relation. (PR 184)

Ainsi, la relation regroupe à la fois l'être et l'étant, le volatile et le massif, le total et le particulier. Le temps dans l'oeuvre de Glissant est perçu selon la même perspective, rappelons-le : il est à la fois relation interne, alliage de temps linéaire et de temps circulaire, de durée et d'instantané; et relation externe, pouvant changer au contact d'autres temps. Il n'a donc ni essence stable ni étant particulier.

A cette configuration composée du temps et des êtres doit nécessairement correspondre une nouvelle forme de langage, elle-même composée, sans début et sans fin clairs. Nous tenterons dans cette dernière discussion de définir le langage composé et hybride qui parle le temps antillais. Pour ce faire, nous emprunterons encore une fois le chemin d'une autre marge, celle de la définition de l'écriture féminine par Hélène Cixous. En lisant l'article intitulé "Le Sexe ou la tête?", nous avons été frappée par les similitudes entre l'écriture féminine décrite par Cixous et l'écriture antillaise pratiquée par Glissant. Est-ce alors que Glissant

écrit comme une femme? Non. D'abord, l'écriture féminine décrite par Cixous n'est pas exclusivement réservée aux femmes de même qu'une femme ne produit pas nécessairement une écriture féminine :

ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que c'est une écriture féminine. Ça peut très bien être une écriture masculine et inversement, ce n'est pas parce que c'est signé par un nom d'homme que la féminité serait exclue.⁴⁵

Nous considérerons plutôt écritures masculine et féminine comme des lambeaux qui s'emmêlent, ou ne s'emmêlent pas, suivant le texte. Si l'écriture de Glissant partage tant de caractéristiques avec celle que présente Cixous, cela signifierait-il que l'écriture de Glissant entre dans la catégorie d'écriture féminine qu'elle décrit? Non. Nous pensons plutôt, et c'est ce que nous tenterons de démontrer, que toute écriture décentrée, exclue par une loi centrale, écartée d'une histoire unifiante et édifiante, fonctionne comme d'autres écritures marginales exclues ou résistant à la loi du père.

Mais tentons d'abord d'envisager l'écriture féminine et ses échos dans l'oeuvre romanesque de Glissant en examinant point par point les caractéristiques attribuées au corps textuel féminin par Cixous.

Le texte féminin n'a ni début, ni fin : "c'est toujours sans fin (f-i-n) - c'est sans bout, ça ne se termine pas"

⁴⁵ Cixous, Hélène. "Le Sexe ou la tête?" in *Les Cahiers du GRIF* 13 (1976), p.12.

(Cixous 14) - ce qui trouve écho dans la dernière phrase du *Quatrième Siècle* :

C'est la fièvre c'est un monde le monde et la parole enfonce la voix grossit la voix brûle dans le feu fixe et il tourne dans la tête emportant balayant mûrissant - et qui n'a ni fin ho, ni commencement. (QS 287)

Selon cette conception, là où le volume s'arrête, l'écriture continue : "Eh bien ça ne finit pas, un texte féminin, ça se poursuit et à un certain moment le volume se clôt mais l'écriture continue et pour le lecteur, ça signifie le lancer à l'abîme" (Cixous 14). L'inachèvement des romans de Glissant où tout récit trouve sa continuation ou son origine dans d'autres romans correspond également à cette définition. Pour connaître Mathieu ou Mycéa, leur(s) fin(s), leur(s) commencement(s), leur(s) déroulement(s), il faut avoir lu et *La Case du commandeur*, et *Le Quatrième Siècle*, et *La Lézarde* et *Tout-monde*. Cette liste n'est pas exclusive. D'autres romans, essais ou poèmes peuvent toujours venir la compléter. De plus les versions se contredisent parfois. Il n'y a pas une histoire mais des histoires toujours greffables à d'autres histoires. Cixous explique cette absence d'origine par le fait que le mythe de l'origine est un mythe masculin :

L'origine c'est le mythe masculin, c'est : je veux savoir d'où je viens [...] Le rapport à l'origine, qui est illustré par OEdipe, n'est pas un rapport qui hante un inconscient féminin. Par contre, le commencement, ou plutôt les commencements [...] ça, c'est de l'inscription féminine. Un texte féminin commence de tous les côtés à la fois, ça commence vingt fois, trente fois. (Cixous 14)

Cette pluralité des commencements s'explique, dans le cas de Glissant, par le fait que le mythe de l'origine est un mythe occidental. Comme nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, le mythe fondateur n'existe pas dans le contexte américain puisque la terre natale n'est pas la terre d'origine et puisqu'il n'y a pas de mythe originel unique. C'est ainsi que dans les deux écritures, féminine et antillaise, toute hiérarchie entre début et fin disparaît puisque il n'y a plus d'impérialisme chronologique, de justification par l'origine.

L'écriture féminine est vagabonde, a la "capacité de lâcher prise et de se laisser aller" (Cixous 14) et imprévisible, "s'écrit dans la non-anticipation" (14) : ces caractéristiques vont de pair avec un texte aux commencements multiples. Les textes de Glissant sont également imprévisibles et vont même au-delà de l'imprévisibilité. Ils sont parfois invisibles, non pas par leur transparence mais par leur opacité. Toujours difficiles ou impossibles à déchiffrer de par la multiplicité des voix, la complexité et la profondeur des personnages.

Les textes "féminins" sont plus sensibles qu'intellectuels, ils "sont très près de la chair de la langue [...] peut-être parce qu'on ne se précipite pas vers le vouloir-dire mais qu'on est d'abord au niveau du vouloir-sentir" (14). Bien que le projet intellectuel soit toujours présent chez Glissant, il se nourrit de - est charrié par -

la parole charnelle, tangible dans le texte des voix multiples qui le composent. Notons par exemple les répétitions, les exclamations propres à la parole vive des personnages. Prenons au hasard ce passage du *Quatrième Siècle* où est incorporé la parole du premier Longoué :

pays et si loin au loin et rien moi rien rien pour finir
tomber l'eau salée salée salée sur le dos et poisson et
sang et manger ô pays le pays (QS 35).

Les textes de Glissant, même s'ils recherchent la (les) signification(s), la (les) recherchent non comme une visée mais comme une expérience, une remise à vie du passé.

Le corps textuel féminin selon Cixous déborde de ses routes plurielles : "Le mouvement, le mouvement de ce texte qui n'est donc pas le chemin tracé droit... je le vois entre l'épanchement" (Cixous 14). Ainsi et comme nous l'avons observé, les récits de Glissant prennent des chemins égarés et parfois en débordent en traçant eux-mêmes leurs voies. En d'autres termes, les récits se développent indépendamment de toute main créatrice : c'est là que réside toute pensée de la trace. Cette écriture de la trace débordant la trace est illustrée dans un passage du *Discours antillais* : "Il avait suivi la trace des ravines quand les autres le cherchaient sur toutes les crêtes [...] Il avait tracé un chemin, de cache en cache, et tournait en rond" (DA 159). Ce débordement est attribué par Cixous à l'impossibilité chez la femme de réaliser le travail de deuil, d'intérioriser la douleur pour l'oublier comme le feraient les hommes qui

s'approprient la perte en l'intériorisant, en la faisant leur. Les femmes au contraire extériorisent, se débarrassent de cet objet perdu dans une extériorisation, un vomissement :

L'homme ne peut pas vivre sans faire son deuil [...] je crois que la femme ne fait pas son deuil, et c'est ça aussi qui fait sa douleur! [...] Ça donne dans l'écriture un corps qui est dans l'épanchement, le dégorgement, le vomissement au contraire de l'engloutissement masculin. (Cixous 15)

L'écriture glissantienne déborde elle aussi de voix, de douleurs. Ce fait a sans doute quelque chose à voir avec la souffrance qu'on ne peut intérioriser et oublier. C'est là le cri qui correspond au débordement cixousien. Ce débordement selon Cixous est aussi exprimé dans le rire. Or nous retrouvons l'échappé évoqué plus haut riant, comme si le déferlement et l'épanchement du rire était la seule expression possible de toute sa souffrance :

Il rit sans se retenir. Il allait de cache en cache sur une trace qui tournait sans fin [...] Il rit sans se retenir. Il ne savait pas pourquoi il riait. Maintenant, il était un assassin traqué. (DA 160)

L'écriture féminine ignore enfin la distinction entre le dehors et le dedans ("Elle n'est jamais ni dehors, ni dedans" (Cixous 15)). Le caractère "glissant" que nous avons relevé ci-dessus dans les textes de l'auteur antillais contribue également à dépasser l'opposition intérieur-extérieur. En ce qui concerne les personnages, nous avons vu que l'oeil du narrateur coïncide parfois avec le regard même du personnage pour passer à l'extérieur du personnage sans transition, que les voix de l'auteur ou plutôt des auteurs, des narrateurs et

des personnages participent tous de cette voix communautaire composite. Un exemple nous en est donné dans *Le Quatrième Siècle*, où un commentateur parle de la voix des personnages observés comme d'un seul flux :

Or ils n'étaient toujours qu'une seule voix uniforme, allez trouver lequel parle et lequel écoute, ils étaient à eux trois la voix du fils Targin, de même qu'il y eut celle du père, celle si rare de la mère, et celle de la fille (partagée aussi en trois branches), sans compter le son de la voix encore plus riche de l'ainée Edmée (QS 204).

Conséquence de la suppression de toute hiérarchisation, nul récit ne peut être dépendant d'un autre, enchâssé dans un autre. L'auteur, comme nous l'avons vu, considéré dans une fiction traditionnelle comme l'autorité, est intériorisé dans le texte, considéré lui aussi comme objet du texte. Puisqu'il n'y a pas de frontière close entre les différents textes de Glissant, un récit ne se clôt jamais et peut toujours être complété. Il n'y a donc, de ce fait, aucune séparation entre son intérieur et son extérieur.

Si nous nous étendons sur l'écriture, c'est qu'elle a un rapport avec le temps, c'est qu'elle est, tout comme Ricoeur nous le suggérerait, son support. Ainsi, il est clair que les caractéristiques de l'écriture énoncées ci-dessus correspondent à celle du temps dans l'oeuvre de Glissant : sans origine propre et unique, imprévisible, pluriel, débordant. Si l'écriture glissantienne semble être la réalisation de la description de l'écriture par Cixous, c'est parce que les deux prennent naissance dans un contexte hors

de l'histoire téléologique, hors de l'emprise généalogique, hors de l'autorité unique d'un père qui serait répétée à l'infini dans toutes les structures politiques, économiques, religieuses, etc., dans les figures du maître, du chef, du professeur, du prêtre, de Dieu, et ainsi de suite.

Dans un texte intitulé, *W/righting His/tory*, Clarisse Zimra se penche sur le discours de Mycéa et le décrit comme celui de l'hystérique échappant à la loi du symbolique définie par Lacan :

the power of the male through words, what Lacanians would call the law of the phallogentric father, is the cause of Woman's silence. To speak through his words would subvert her own discourse [...] to recover her own voice [...] she must plunge into willed insanity.⁴⁶

Jugeons à présent de la justesse de l'affirmation précédente en la contrastant avec le discours de Mycéa. Comme nous l'avons vu plus haut, Mycéa, à l'école, est celle qui manie, parmi ses camarades masculins, le créole et le français avec la plus grande exactitude, c'est aussi elle qui obtient des bourses pour pouvoir faire des études secondaires. Jusque là, elle obéit à ce que certains pourraient appeler "la loi du père phallogentric". Elle plonge ensuite, il est vrai,

⁴⁶ Zimra, Clarisse. "W/Righting His/tory : Versions of things past in Contemporary Caribbean Women Writers". In *Explorations. Essays in Comparative Literature*. Dir. de la publ. : Ueda, Lanham. New York, London : University Press of America, 1986, p.245 : "Le pouvoir de l'homme à travers les mots, ce que les lacaniens appelleraient la loi du père phallogentric, est à l'origine du silence de la femme. Si elle utilisait ses mots à lui, la femme subvertirait son propre discours [...] afin de retrouver sa propre voix [...] elle doit se livrer volontairement à la folie".

dans la folie et se met à ne parler que par "délire verbal". Jusqu'ici, l'observation de Zimra est tout à fait juste mais avant d'aller plus loin il est nécessaire de préciser la signification de ce "délire verbal". Tournons-nous vers *Le Discours antillais* qui s'y arrête longuement. L'auteur décrit quelques modalités du délire verbal qui correspond aux qualités de l'écriture féminine décrite plus haut, par son caractère débordant, tels "le procédé accumulatif", les formules débouchant sur des conclusions incongrues ou la consécution d'exposés.

Il se trouve que Marie Celat, ou Mycéa, est le personnage auquel est associé le plus directement le délire verbal, en particulier dans *La Case du commandeur*. Dans ce roman, elle parvient à un lieu en dehors de toute symbolisation et retrouve tout son passé ainsi que toutes les voix qui le composaient :

Marie Celat sentit [...] l'endroit où la route plongeait (montant cependant) aux vertiges sans fond de la forêt. C'est la trace du temps d'avant [...] et Marie Celat, retrouvant son enfance l'écouta et s'en emplit avec intensité, s'étonnant de ne pas l'avoir entendue plus souvent, bercée au criquètement infini des milliers de voix qui là dehors s'entrelaçaient. (CC 230)

Cet état de fusion et d'entremêlement de voix pourrait être comparé à la notion de *chora*, que Kristeva emprunte au *Timée* de Platon pour illustrer la féminité. Pour le philosophe, la *chora* est le lieu de mélange d'éléments indiscernés et sans identité, comme le résume Kristeva :

Rappelons brièvement que dans l'acception de Platon, la *chora* désigne un réceptacle mobile de mélange, de

contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l'intervention téléologique de Dieu, et correspondant à la mère : la chora est une matrice ou une nourrice dans laquelle les éléments sont sans identité et sans raison.⁴⁷

La définition que Platon donne de la *chora* est cependant décevante et incomplète pour Kristeva qui ne voit en elle que le rattachement de la femme à l'espace. Elle tente de réinscrire dans cette matrice toute spatiale une dimension temporelle :

Dans notre acception du terme il s'agit, comme - nous l'espérons - on le verra, de tracer ce lieu - une certaine disposition - en lui redonnant la voix et les gestes rythmés qui le composent. (Kristeva 46)

C'est ainsi, en accordant un lieu et un rythme à la myriade de voix composant la totalité communautaire recherchée par Glissant, illustrée par la découverte de Marie Celat énoncée plus haut, que la temporalité peut être réinscrite dans un espace englobant et pluriel, les voix étant entendues distinctement dans une sorte de succession spatiale. C'est ainsi que le temps glissantien est présent dans l'étendue de l'espace et que la féminité, ordinairement associée à l'étendue spatiale, fait corps avec la masculinité reliée à la projection temporelle.

Ainsi, la capture des voix de l'enfance par Mycéa ou la chora décrite par Kristeva n'apparaissent pas comme des stades antérieurs à franchir, mais comme des aboutissements.

⁴⁷ Kristeva, Julia. "Le sujet en procès" in *Colloque de Cerisy-la-Salle* consacré à Antonin Artaud. Paris : Union Générale d'Éditions, 1972, pp.45-46.

La collectivité qu'ils constituent, relation de fragments auparavant divisés, sont simultanés à la reconstruction de l'identité et de l'histoire, contrairement à l'"être océanique" ou à "l'homme-lette", évoqués respectivement par Freud et par Lacan, comme le résume Kaja Silverman :

For a time after its birth, the child does not differentiate between itself and the mother [...] or the blanket whose warmth it enjoys [...] Its libidinal flow is directed towards the complete assimilation of every thing [...] and there are no recognized boundaries. At this point the infant has the status of what Freud describes as an "oceanic self," or what Lacan punningly refers to as "L'homme-lette" (a human omelette which spreads in all directions).⁴⁸

Dans cet ordre des choses, Mycéa, comme toute femme, ne peut plus être taxée de déviance en tant qu'elle participe de cette histoire devenue océanique.⁴⁹ De cette manière, dans

⁴⁸ Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1983, p.155 : "Pendant quelques temps après la naissance, l'enfant ne peut faire la différence entre lui et sa mère [...] ou le plaisir de la chaleur de la couverture. Son flux libidinal est orienté vers l'assimilation complète de toute chose [...] et il ne reconnaît pas de frontières. A ce stade, l'enfant coïncide avec le statut que Freud nomme "être océanique", ou avec ce que Lacan désigne par le jeu de mot de l'"homme-lette" (une omelette humaine qui part dans toutes les directions)."

⁴⁹ Nous donnons ici à l'adjectif "océanique" un sens particulier, déviant de l'acception que lui donne la psychanalyse, de lieu sans limites, aux composantes floues et indéterminées. Nous percevons distinctement au contraire dans l'océan et dans sa fluidité, les courants divers qui les composent. Rappelons ici quelques citations données au cours de notre réflexion (dans le chapitre II consacré au paysage) qui illustrent cette idée : "The black stream, catching on a sunken rock flung backward on itself in one white wave and the white water rode the black forever not gaining, but not losing" ("Le courant noir, entravé par un roc submergé, revira sur sa propre course en un blanc courant et l'eau blanche chevaucha l'eau noire éternellement, sans gagner ni

le contexte de l'oeuvre de Glissant, la folie n'est pas une chute mais un élargissement, plus un isolement mais le rattachement à une communauté.

Dans *Le Discours antillais*, l'auteur distingue en effet deux formes de délire verbal : "le délire dit pathologique" et "le délire coutumier". La première forme est le délire de l'hystérique, de la femme comme déviance décrite par Freud ou Lacan; la seconde correspond à la situation martiniquaise de délire verbal. La distinction entre ces deux formes est ici fondamentale. La première est solitaire ("solitaire dans sa tension") et l'autre est collective ("collectif dans sa pulsion"), la première est réclusion ("se substituant à tout discours possible"), la seconde est inclusion de tout discours en tant que c'est elle qui le forme ("codifiant un discours")⁵⁰. Ainsi, dans ce contexte, Mycéa ou son discours n'est plus déviance, mais projet réalisé d'une voix collective. Ce délire coutumier est présenté dans *Le Discours antillais* comme trace de la vérité :

sans perdre." Frost, Robert. *Complete Poems*, pp. 327-328.) ou encore : "et le nageur \ a une jambe en eau tiède mais l'autre pèse \ dans un courant frais" de Saint-John Perse (OC 49), qui illustre la rencontre entre les courants doux de la mer des Caraïbes et les courants froids de l'Océan. Ainsi, la fluidité de l'océan n'est pas une perte, un manque, comme l'est l'état indéterminé décrit par Freud et Lacan, mais un gain : celui de la différence manifeste mais réunie. En outre, l'océan dont il s'agit ici ne serait plus la mer Méditerranée ni l'Atlantique, mais les eaux discontinues de l'archipel antillais.

⁵⁰ Toutes les citations qui précèdent, concernant le délire verbal, sont tirées de la page 361 du *Discours antillais*.

Nous faisons semblant de les ignorer [les errants délirants] : nous ne savons pas que nous parlons le même langage qu'eux : le même impossible lancinement d'une production vraie. (DA 362)

Dans *La Case du commandeur*, le "nous" du narrateur collectif s'emmêle au délire de Mycéa, confirmant cette alliance rêvée:

Nous, qui avec tant d'impatience rassemblons ces moi disjoints; dans les retournements turbulents à grands bras, piochant aussi le temps qui tombe et monte sans répit; acharnés à contenir la partie inquiète de chaque corps dans cette obscurité difficile de nous. (CC 239)

Les "moi disjoints" font ici allusion à toutes les voix composant Mycéa mais aussi à celles qui composent la collectivité, toutes ces voix se décomposant en de multiples lambeaux, chacun de ces lambeaux entourant l'autre et entouré par l'autre, tels cet enliement des gouttes aux lianes, des gouttes devenant lianes à leur tour entourées, composant le temps chaotique, montant et descendant du déluge de voix masculines ou féminines ou réversibles : "Les gouttes s'enroulaient comme de vraies lianes autour des lianes. Il n'y avait rien à faire dans un tel déluge." (QS 143). Cette conscience collective empêche l'expression d'un temps circonscrit à une personne ou à un instant. Le temps ne peut s'établir que dans la durée, l'étendue des voix en relations, à la fois synchroniquement (toutes les voix en présence de la communauté et d'ailleurs participent de cette durée) et diachroniquement (chaque personnage est parlé par la myriade de voix des ancêtres). L'étendue est donc à la fois relation spatiale et temporelle.

Dans cette dernière partie, nous avons vu comment les subversions de la filiation trouvent écho dans les structures du texte et dans l'inscription du temps dans le texte : à la négation d'un père unique répond l'absence d'un fil narratif unique, à la paternalisation du père par le fils correspond les inversions du sens de la narration. Cette échappée de la loi du père comme principe structurant peut expliquer les similitudes entre l'écriture de Glissant et celle décrite par Cixous. Nous avons enfin conclu que c'est une femme, Mycéa, qui détient la parole permettant de retrouver les voix composites du passé. Nous tenons à préciser que cela ne fait pas de Glissant un auteur "féministe". Les personnages masculins, comme Mathieu ou papa Longoué, jouent un rôle aussi important dans la construction de l'identité et du texte antillais que les personnages féminins. Cependant nous avons observé, à travers divers exemples que l'auteur est parvenu à dépasser les frontières entre les genres. Les femmes, dans ses textes, peuvent posséder des traits de masculinité ainsi que les hommes de féminité. Les genres ne forment plus deux blocs opposés mais se dispersent en filaments s'entremêlant non seulement par une relation externe mais aussi interne, tout comme les temps s'emmêlent, l'un autour de l'autre, l'un dans l'autre, dans le tissu croissant du texte.

CONCLUSION.

Cette conclusion nous permettra de résumer nos cheminements et les découvertes effectuées lors de notre travail. Nous tenons à répéter, comme nous l'avons dit au début de notre introduction, que le sujet que nous avons abordé est complexe en tant qu'il envisage les oeuvres de trois auteurs, comportant chacune des conceptions et des représentations élaborées du temps dans l'espace fragmenté, interrompu, pluriel et mobile des Amériques. L'objectif de cet essai fut d'envisager le temps par rapport au récit et par rapport à la situation de chaque auteur. Nous avons défini cette approche par le terme de relation. La relation est d'abord un contraste, une comparaison entre deux termes, deux objets. Selon cette perspective, nous pensons que le temps littéraire est motivé par le contexte où l'oeuvre naît, ce que nous avons étudié dans notre premier chapitre. La relation est aussi le récit, l'inscription dans le texte littéraire. Rappelons l'avis de Paul Ricoeur qui établit une triple interdépendance entre temps, texte et expérience humaine. Pour reprendre la description de la relation exprimée par Glissant dans *Poétique de la Relation* (183 et sq.), elle comprend à la fois un rapport externe et un rapport interne. Ainsi, dans notre thèse avons-nous considéré, respectivement, le temps par rapport à l'espace et aux structures familiales, et le fonctionnement du temps dans les structures textuelles chez les trois auteurs. Cependant,

le rapport interne peut participer du rapport externe : les structures internes au temps (telles que le labyrinthe, le rhizome) peuvent servir de moyen de comparaison avec des faits externes. Pour cela, nous avons choisi, disons plutôt que se sont imposés à nous, quelques chronotopes ou unités spatio-temporelles permettant d'analyser la nature des configurations du temps. Dans notre premier chapitre, nous avons étudié l'origine contextuelle de ces formes, dans le second, le chronotope à proprement parler (dans les relations de l'espace et du temps), puis dans le troisième nous avons envisagé ces mêmes paramètres pour parler de la réalité familiale. Cette coupe identique nous a permis de mettre en évidence les correspondances structurelles entre les soi-disant "intérieur" et "extérieur" du texte. Les formes majeures que nous avons utilisées sont celles du daguerréotype, du labyrinthe et du rhizome : la première illustre le mouvement figé dans un passé lointain et jauni de Perse, la seconde l'infinité et le mouvement interne pris dans un cadre fermé de Borges et la dernière les structures pluri-radicielles, pluri-directionnelles, disjointes, reliées, ouvertes de Glissant. D'autres figures comme celles de l'aleph (infini du temps et de l'espace contenu dans un point sans extension), de la barrique (contenant indéfinissable au contenu émiétté) ou comme les composantes du paysage (végétation étagée des îles martiniquaise et guadeloupéenne, plaine sans fin de la Pampa, bateaux-matrices

de mort ou mères-patries) nous ont permis de mettre en valeur, ou du moins d'expliquer par leur illustration spatiale, des mouvements et états temporels. Donnons maintenant un compte rendu de ce que nous avons souligné dans chacune des parties.

Dans le premier chapitre intitulé "Temps et situations" nous avons observé comment l'histoire et la culture perçues par chacun des auteurs a influencé le temps, ou comment chaque auteur a tenté de manipuler, de transcrire la réalité qui s'offrait à lui. Dans le cas de Saint-John Perse, nous avons vu comment l'attitude de recul ou même de fuite associée à l'idéalisation du passé engendrait une perception d'un temps coupé de toute progression, de toute projection ou continuation. Nous avons cependant remarqué que les fragments du temps antillais étaient présents sous une forme déguisée et dans leur éclatement, comme si l'oeuvre de Saint-John Perse se faisait sismographe involontaire des mouvements irréguliers et interrompus de l'histoire antillaise. Pour résumer, nous avons perçu dans son oeuvre l'enregistrement brut d'une réalité divisée et ambiguë, préparant l'entreprise de reconstruction de ces histoires étoilées tentée par Glissant. L'oeuvre de Glissant apparaît, ultérieurement, comme l'entreprise de colmatage de tous les fragments éclatés de temps, de tous les alluvions de cultures diverses. Par conséquent cette reconstruction n'adopte pas la forme d'une architecture entière mais d'une totalité ouverte : celle du

rhizome. Cette forme, comme nous l'avons souligné, s'oppose à la racine unique poussant dans un seul sens. Le rhizome est formé de pousses multiples pouvant croître aussi bien verticalement qu'horizontalement, pouvant fusionner avec d'autres et ceci dans un réseau illimité. Son image permet ainsi d'illustrer une identité plurielle où les apports des histoires caraïbes, coloniales, africaines ou antillaises peuvent former un tout sans qu'aucune ne soit assimilée à l'autre, sans qu'aucune ne prévale sur l'autre, chaque histoire restant ouverte à tout autre apport. Dans le cas de l'oeuvre de Borges, les alluvions de cultures entraînent une tout autre configuration : leur diversité est neutralisée dans une entité idéalisée. Cependant, cet ensemble fermé comporte d'infinies bifurcations internes, créant ainsi une structure qui peut être illustrée par la forme du labyrinthe. Ce premier chapitre nous a donc permis de considérer le contexte historique et culturel comme élément déterminant de la représentation temporelle.

Dans le chapitre II, intitulé "Les Relations de l'espace et du temps", nous avons examiné, à travers le paysage chez Glissant et Perse ou la quasi-absence de paysage chez Borges, comment le temps est transcrit en espace. Dans le cas des deux auteurs antillais, le paysage peut être considéré comme personnage, comme actant. Il n'est là ni à des fins esthétiques, ni pour soutenir le réalisme, mais il sert d'écriture au paysage, de trace à l'histoire, comme si, en

l'absence d'une tradition de textes écrits, ses contrastes et sa prolifération devaient servir d'inscription au temps. Nous avons d'abord insisté sur les contrastes et la fragmentation du paysage antillais comme échos de la diversité et du morcellement du temps. Nous nous sommes ensuite interrogée sur les significations des divers éléments composant le paysage, comme par exemple, l'eau, la terre, le feu et l'air et leur signification nouvelle dans le contexte antillais. L'eau, telle qu'elle apparaît dans la littérature française, décrite par Bachelard comme élément de rêverie, devient un des éléments de fondation de l'histoire antillaise, par exemple du fait de contenir les corps d'une multitude d'esclaves. Dans le texte de Borges au contraire, le paysage est écarté au profit de l'espace livresque. Comme nous l'avons vu, la pampa que voit un des narrateurs des fictions de Borges semble être la copie de la plaine décrite dans l'oeuvre de Gutierrez. Le livre, ainsi que toutes les formes intellectuelles telles que le labyrinthe ou l'"Aleph", sont les seuls lieux possibles d'encadrement d'une réalité mouvante. La préhension de Borges va à l'inverse de l'espace sans limite décrit par Glissant.

Dans notre dernier chapitre, "Temps et structures familiales", nous partons de l'idée que Chronos, le temps, est associé à Kronos le père dévorant ses enfants. Le père, non seulement dévore ses enfants, mais chaque naissance est pour le père, chaque texte est pour l'auteur, chaque seconde

est pour chaque seconde qui l'entraîne perte et autodestruction. Chacun donne en effet une partie de lui-même, perd et se perd dans l'engendrement ou dans la succession chronologique. Le concept biblique du dénombrement fait également coïncider le temps avec une filiation patrilinéaire. Nous montrons, dans ce dernier chapitre, comment chacune des oeuvres est à sa manière une déviation ou une perversion de ce schéma. Dans le cas de Saint-John Perse, le père est d'abord idéalisé, placé sur un piédestal, puis son autorité est rejetée et sa figure éclate en des fragments irréconciliables. Ce mouvement coïncide avec celui du temps d'abord passé intouchable et figé, ensuite éclat de fragments d'instantanés accumulés dans la plus grande hétérogénéité. Dans le cas de Borges, l'omniprésence du père ou de l'auteur et de sa structure encadrante correspond également à la structure du temps : la prolifération des pères ou des auteurs répond à sa division interne. Dans le cas de Glissant enfin, l'absence de père correspond à l'absence de principe structurant du temps. En étudiant le rôle des femmes dans son texte, nous avons vu que le temps est plutôt propagé par les femmes que contrôlé par l'homme. Nous avons également noté que les caractères de masculinité et de féminité s'emmêlent ainsi que les lambeaux de temps. Nous sommes arrivée à la conclusion que la littérature marginale qui dévie du principe structurant d'un père ou d'une loi centralisante, comporte les mêmes traitements du

temps, tels que les répétitions et les inachèvements, qu'elle est également imprévisible, vagabonde, plus proche du rire en épanchement que de la percée du cri, aux distinctions floues entre intérieur et extérieur, et enfin que le caractère collectif de la narration permet toutes les conceptions du temps en relation.

Par notre étude, nous espérons avoir mis en valeur certaines idées importantes pour la compréhension du temps dans l'oeuvre de fiction. L'étude du temps et de ses dépendances (chronologie, linéarité, circularité, mémoire, histoire, mythe) nous a permis d'envisager la littérature des Amériques sous plusieurs angles, tenant compte à la fois des structures du texte et de l'influence culturelle et contextuelle. Par l'étude de Borges, Glissant et Saint-John Perse, nous espérons avoir mis en valeur la variabilité de temps issus du contact entre linéarité et circularité, histoire et histoires, histoires et mythes. Ces oeuvres offrent toutes un traitement particulier de ces binarités dans des opérations de détournement, de synthèse, de subordination, de relation non-synthétique, d'entrechoc. Le caractère hétéroclite du choix : un Argentin de l'Euro-Amérique, deux Antillais de l'Amérique des plantations - l'un descendant de maîtres, l'autre descendant d'esclaves - nous a semblé problématique à plusieurs moments de notre travail. Cependant, au fur et à mesure de notre avancée, la complémentarité des trois auteurs choisis s'est confirmée.

Nous sommes parvenue tant à les opposer symétriquement qu'à les imbriquer comme pour prouver que le temps des Amériques est lui-même un puzzle rhizomatique incluant plusieurs formes, où chaque idée trouve sa projection inversée. Quand Perse ne pouvait offrir de contrepartie à Glissant c'était Borges qui le faisait, dans une joute où chacun des participants pouvait servir soit de partenaire, soit d'adversaire à l'un des deux autres, et ceci inversement : Perse et Glissant contre Borges dans l'opposition paysage-non-paysage, Borges et Glissant contre Perse pour une perception mouvante et plurielle du temps face à une vision figée, et enfin Perse et Borges contre Glissant dans le maintien de la généalogie contre la dissolution du père. Les oeuvres des trois auteurs se sont avérées très bien fonctionner pour la démonstration de la pluralité et de la versatilité, de la mouvance de ces temps en présence.

Encore une fois, nous tenons à répéter que ces auteurs ne sont que trois exemples de cette Amérique plurielle. Nous aurions pu en étudier d'autres ayant les mêmes perspectives (Carpentier et Faulkner sont comparables à Glissant à plusieurs égards) ou une approche différente (juxtaposition du cercle et de la ligne au lieu de la spirale dans *Gouverneurs de la Rosée* de Jacques Roumain, récit linéaire de l'éducation d'un jeune garçon dans *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel). Mais de tels développements, qui dépassent les limites que nous nous sommes données ici, pourront

devenir le sujet des recherches futures. Nous tenons aussi à rappeler que le temps composite que nous avons décrit n'est pas limité à l'espace des Amériques et que tout auteur confronté à la pluralité et l'adoptant peut rentrer dans ce cas de figure. Les rapports complexes que nous avons développés à partir de la temporalité chez nos trois auteurs ont pour nous, en fin de compte, la figure de la culture et de la langue des Amériques : celle de la créolisation. Plus qu'un métissage - synthèse, effacement par double affirmation, fonctions qui ont elles aussi leur place dans le temps des Amériques - c'est l'entrechoc des conceptions dans leurs différences, la cohabitation de maintes relations (synthèse, exclusion, domination, subversion, ignorance et ainsi de suite), qui décrit mieux ce qui se passe, comme le temps, chez eux. Nous comparerons ce fonctionnement à celui de créolisation décrit par Glissant dans *Poétique de la Relation* :

Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore. (PR 46)

Cette créolisation n'est ni réservée à un lieu (elle peut apparaître là où réside tout entrechoc de langues, d'histoires, de cultures) ni exclusive d'un temps. Pour qu'une créolisation soit, il faut qu'elle soit en mouvement, une créolisation est donc toujours une naissance. Dès que le

mouvement se fige, la créolisation cesse. Grâce à leur mouvance, les figures du temps des Amériques peuvent se résumer dans cette idée d'une naissance. C'est donc une naissance que nous espérons avoir observée et non pas arrêtée; une naissance, qui, comme la créolisation dans les termes de Chamoiseau et Confiant (204), est "un mélange mouvant, toujours mouvant"...

BIBLIOGRAPHIE

1\ Sources primaires

Borges, Jorge Luis. *Conférences*. Paris : Gallimard, "Folio essais", 1980.

- - -. *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires : Emecé, 1953.

- - -. *Le Livre des êtres imaginaires*. Paris : Gallimard, 1987.

- - -. *Le Livre de sable*. Paris : Gallimard, "Folio bilingue", 1990.

- - -. *Obras completas*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1974.

- - -. *Oeuvres complètes 1*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993.

Glissant, Edouard. *La Case du commandeur*. Paris : Seuil, 1981.

- - -. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.

- - -. *Les Indes*. Paris : Seuil, 1965.

- - -. *L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1969.

- - -. *La Lézarde*. Paris : Seuil, "Points roman", 1958.

- - -. *Mahagony*. Paris : Seuil, 1987.

- - -. *Pays rêvé, pays réel*. Paris : Seuil, 1985.

- - -. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

- - -. *Le Quatrième Siècle*. Paris : Gallimard, 1964.

- - -. *Le Sel noir*. Paris : Gallimard, "Poésie", 1983.

- - -. *Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1993.

Saint-John Perse. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1982.

2\ Sources secondaires

Alazraki, Jaime. *Jorge Luis Borges*. New York and London : Columbia University Press, 1971.

- - -. *Versiones, inversiones, reversiones*. Madrid : Editorial Gredos, 1972.

Albert, Christiane. "Temps, histoire et récit dans *La Case du Commandeur*". In *Horizons d'Edouard Glissant*. Actes du Colloque international. Dir. de la publ. : Jacques-Alain Favre. Pau, Porto : J.D. éditions, 1990, pp.329-340.

Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Madrid : Editorial Debate, 1985.

André, Jacques. *Caraïbales*. Paris : Editions caribéennes, 1981.

- - -. *L'inceste focal dans la famille noire antillaise*. Paris : PUF, 1987.

- - -. "Le renversement de Senglis. Histoire et filiations". In *CARE*, 10 (1983), pp.32-51.

- - -. "L'identité ou le retour du même". *Les Temps modernes*, 441-442 (1983), pp.2026-2037.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris : Corti, 1947.

- - -. *L'Air et les songes*. Paris : Corti, 1959.

- - -. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1958.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin : University of Texas Press, 1981.

Balderston, Daniel. *Out of Context : Historical reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham and London : Duke University Press, 1993.

Barnet, Miguel. *Esclave à Cuba. Biographie d'un "cimarron" du colonialisme à l'indépendance*. Traduit par Claude Couffon. Paris : Gallimard, 1967.

Barrenechea, Ana María. *Borges, The Labyrinth Maker*. New York : New York University Press, 1965.

- - -. *La Expression de la Irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Paidós, 1967.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

- - -. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984.

Barthold, Bonnie. *Black Time. Fiction of Africa, the Caribbean and the United States*. New Haven and London : Yale University Press, 1981.

Baudot, Alain. *Bibliographie annotée d'Edouard Glissant*. Toronto : Editions du GREF, 1993.

Beaudoux-Kovats, Edith et Jean Benoist. "Les Blancs créoles de la Martinique". In *L'Archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises*. Dir. de la publ. : Jean Benoist. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1972, pp.112-114.

Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island : The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Traduit par James Maraniss. Durham and London : Duke University Press, 1992.

Benoit, Claude. "La symbolique de l'espace dans *La Lézarde*". In *Horizons d'Edouard Glissant*. Actes du Colloque international. Dir. de la publ. : Jacques-Alain Favre. Pau, Porto : J.D. éditions, 1990, pp.367-378.

Benoist, Jean. (Dir. de la publ.) *L'Archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1972.

Bennington, Geoffrey et Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Paris : Seuil, 1991.

Bergé, Pierre, Monique Dubois-Gance et Yves Pomeau. *Des Rythmes au chaos*. Paris : Odile Jacob, 1994.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant : *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1989.

Bhabha, Homi K. "DissemiNation : time, narrative, and the margins of modern nation". In *Nation and Narration*. Dir. de la publ. : Homi K. Bhabha. London et New York : Routledge, 1990, pp.291-322.

- - -. "'Race', Time and the Revision of Modernity". *The Oxford Literary Review*, 13, 1-2 (1991), pp.193-219.

Birbalsingh, Frank. *Passion and Exile. Essays in Caribbean Literature*. London : Hansib, 1988.

Bonells, Jordi. *Les références de l'ombre*. Paris : Les Belles-lettres, 1985.

Borges : *Fictions. Mythe et récit*. Ouvrage collectif sous la direction de François-Luc Charmont. Paris : Marketing, 1988.

Brathwaite, Edward Kamau. "Caribbean Man in Space and Time". *Savacou*, 11-12 (1975), pp.1-11.

- - -. *Contradictory Omens. Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Mona, Kingston, Jamaica : Savacou Publications, 1974.

- - -. *Roots*. La Havana : Casa de las Americas, 1986.

Breton, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964.

- - -. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, "Folio essais", 1985.

Burton, Richard. "Comment peut-on être Martiniquais? : The Recent work of Edouard Glissant". *The Modern Language Review*, 79, 2 (1984), pp.301-312.

- - -. "Saint-John Perse et l'expérience antillaise". "Espace créole". *Revue du GERECE*, 3 (1978), pp.69-83.

Caduc, Evelyne. *Saint-John Perse. Connaissance et création*. Paris : José Corti, 1977.

- - -. "Pays rêvé, pays réel : le texte paysage chez Saint-John Perse et Edouard Glissant". In *Horizons d'Edouard Glissant*. Actes du Colloque international. Dir. de la publ.: Jacques-Alain Favre. Pau, Porto : J.D. éditions, 1990, pp.484-495.

Cailler, Bernadette. *Conquérants de la nuit nue : Edouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1988.

- - -. "Mycéa ou le tracé des maux (Reflexions sur quelques poèmes d'Edouard Glissant)". *Revue Francophone de Louisiane*, 3, 1 (1988), pp.33-37.

- - -. "Saint-John Perse devant la critique antillaise". In *Stanford French Review*, 2,2 (1978), pp.285-299.

Camus, Albert. *Le Premier Homme*. Paris : Gallimard, 1994.

Carpentier, Alejo. *Chroniques*. Paris : Gallimard, 1983.

- - -. *Le siècle des Lumières*. Paris, Gallimard, 1962.

Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant. *Lettres créoles*. Paris : Hatier, 1991.

Césaire, Aimé. *Une Tempête*. Paris : Seuil, 1969.

- - -. *Cahier d'un retour au pays natal*. In *Oeuvres complètes*, Vol.1. Paris : Désormeaux, 1976.

Christ, Ronald. "Borges at NYU". In *Prose for Borges*. Dir. de la publ. : C.Newman et M.Kinzie. Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 1972, pp.396-411.

Chrzanowski, Joseph. "Psychological Motivation in Borges' "Emma Zunz"". *Literature and Psychology*, 28 (1978), pp.100-104.

Church, Margaret. *Time and Reality, Studies in Contemporary Fiction*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1962.

Cixous, Hélène. "Le Sexe ou la tête?". *Les Cahiers du GRIF*, 13 (1976), pp.5-15.

Clarke, Edith. *My Mother Who Fathered Me : A Study of the Family in Three Selected Communities in Jamaica*. London : Ruskin House, 1966.

Claverie, André. "Le paradigme antillais" In *Pour Saint-John Perse*. Dir. de la publ. : P. Pinalie. Schoelcher : Presses Universitaires créoles \ L'Harmattan, 1988, pp.101-124.

Con Davis, Robert. "The Discourse of the Father". In *The Fictional Father. Lacanian Readings of the Text*. Dir. de la publ. : Robert Con Davis. Amherst : The University of Massachusetts Press, 1981, pp.1-26.

Confiant, Raphaël. *Ravines du devant-jour*. Paris : Gallimard, "Haute enfance", 1993.

Contes de vie et de mort aux Antilles. Traduit et édité par Joël Laurent et Ina Césaire. Paris : Nubia, 1976.

Corzani, Jacques. "Eloges : La forme d'un entour". In *Pour Saint-John Perse*. Dir. de la publ. : P. Pinalie. Schoelcher : Presses Universitaires créoles \ L'Harmattan, 1988, pp.45-52.

Crosta, Suzanne. *Le marronnage créateur*. Québec : GRELCA, 1991.

Dash, Michael. *Edouard Glissant*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

- - -. "Introduction". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 1, "Hispanic and Francophone Regions, Dir. de la publ. : Arnold A. James. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins, 1994, pp.309-314.

Degras, Priska. "Edouard Glissant : Les traces du temps d'avant". *Revue francophone de Louisiane*, 3, 1 (1988), pp.38-444.

Deleuze, Gilles et Felix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.

- - -. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.

- - -. *Donner le temps*. 1. *La fausse monnaie*. Paris : Galilée, 1991.

- - -. *Signéponge*. Paris : Seuil, 1986.

Desportes, Georges. *Saint-John Perse ou l'équivoque de la suspicion*. Fort-de France, Martinique : ô Madiana éditions, 1990.

- - -. "Saint-John Perse, poète créole ou l'insulaire révolté?" in "Hommage à Saint-John Perse". *N.R.F.*, 78 (1976), pp.49-57.

Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1990.

Dubreuil, Guy. *La famille martiniquaise : analyse et dynamique*. Sainte-Marie, Martinique : Centre de recherches caraïbes, 1965.

Ducornet, Guy. "Edouard Glissant and the problem of Time; Prolegomena to a study of his poetry". *Black Images*, 2, 3-4 (1973), pp.13-16.

Du Tertre (Révérend Père). *Histoire Générale des Antilles*. Facsimile du livre original, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1980.

Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Fanon, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, "Points", 1952.

Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* New York : Random House, 1986.

- - -. *As I Lay Dying*. New York : Random House, 1964.

- - -. *The Sound and the Fury*. New York : Random House, 1984.

Feher, Michel, Ramona Nadaff et Nadia Tazi. *Fragments for a History of the Human Body*. New York : Zone, 1989.

Firmat, Gustavo Pérez. (Dir. de la publ.). *Do the Americas Have a Common Literature?* Durham and London : Duke University Press, 1990.

Fitz, Earl E. *Rediscovering the New World. Inter-American Literature in a Comparative Context*. Iowa City : University of Iowa Press, 1991.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Gallimard : Paris, 1966.

- - -. "What is an Author?" In *Language, Counter-Memory, Practice*. Dir. de la publ : Donald Bouchard. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1977, pp.113-138.

Frédéric, Madeleine. *La répétition et ses structures dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse*. Paris : Gallimard, 1984.

Frost, Robert. *Complete Poems*. New York, Chicago, San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, 1962.

Genette, Gérard. *Figures III. "Discours du récit"*. Paris: Seuil, 1972.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. Cambridge : Harvard University Press, 1993.

Gleizal, Christian (Dir. de la publ.). *Martinique*. Paris : Gallimard, "Guide", 1994.

Glissant, Edouard. "Saint-John Perse et les Antillais." "Hommage à Saint-John Perse". *N.R.F.*, 78 (1976), pp.68-74.

Guardi, Mario Bernardo. *L'Io plurale (Borges e Borges)*. Milano : Società editrice Il Falco, 1979.

Hayles, Katherine. *The Cosmic Web*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1984.

Hearn, Lafcadio. *Gombo Zhebes*. New York : Will H. Coleman, 1885.

Hegel, Georg. *The Philosophy of History*. Traduit par J. Sibree. New York : Dover Publications, 1956.

Heidegger, Martin. *Concepts fondamentaux*. Paris : Gallimard, 1985.

- - -. *Introduction à la métaphysique*. Paris : Gallimard, 1967.

L'Herne. Jorge Luis Borges. Dir. de la Publ. : Constantin Tacou. Paris : Editions de l'Herne, 1981.

Hezekiah, Randolph. Martinique and Guadeloupe : Time and Space". In *A History of Literature in the Caribbean*. Vol 1, "Hispanic and Francophone Regions. Dir. de la publ. : Arnold A. James. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins, 1994, pp. 379-387.

Holloway James. "Borges' Early, Conscious Mythization of Buenos Aires". *Symposium*, 42,1 (1988), pp.17-35.

Irwin, John. *Doubling and Incest / Repetition and Revenge: A speculative reading of Faulkner*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1975.

Jaccard, Anny-Claire. "Le temps au féminin". *Nouvelles écritures féminines* 1 : "La parole aux femmes" (1994), pp.72-79.

Jacquart, Alain. L'Ile dans l'oeuvre d'Edouard Glissant". In *Horizons d'Edouard Glissant*. Actes du Colloque international. Dir. de la publ. : Jacques-Alain Favre. Pau, Porto : J.D. éditions, 1990, pp.229-244.

Kort, Wesley. *Modern Fiction and Human Time*. Tampa : University of South Florida, 1985.

Kristeva, Julia. "Women's Time". *Signs* 7, 1 (1981), pp.13-35.

- - -. "Le sujet en procès". In *Colloque de Cerisy-la-Salle consacré à Antonin Artaud*. Paris : Union Générale d'Editions, Groupe Tel Quel, 1972, pp.45-46.

Lacan, Jacques. "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du "Je". In *Ecrits I*. Paris : Seuil, 1966, pp.89-97.

Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris : Seuil, 1990.

Laplante, André. "L'Univers Marie-galantais". In *L'Archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises*. Dir. de la publ. : Jean Benoist. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1972, pp.205-232.

Le Clezio, Jean-Marie Gustave. *Les Prophéties du Chilam Balam*. Paris : Gallimard, 1976.

Leiris, Michel. *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*. Paris : UNESCO, Gallimard, 1955.

Levi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 1955.

- - -. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris : Presses universitaires de France, 1948.

Levillain, Henriette. *Le Rituel poétique de Saint-John Perse*. Paris : Gallimard, 1977.

Little, Roger. *Etudes sur Saint-John Perse*. Paris : Klincksieck, 1984.

- - -. "Saint-John Perse et le parler créole". *Revue des sciences humaines*, 139 (1970), pp.467-471.

Loreau, Max. "Habiter la gorge d'un Dieu". In *Cahiers Saint-John Perse*. Dir. de la publ. : Jean-Louis Lalanne. Paris : Gallimard, 1982, pp.11-27.

Löwith, Karl. *Nietzsche : philosophie de l'éternel retour du même*. Paris : Calmann-Lévy, 1991.

Ludwig, Ralph. (Dir. de la publ.) *Ecrire la "parole de nuit". La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard, "Folio Essais", 1994.

Lynen, John F. *The Design of the Present in American Literature*. New Haven and London : Yale University Press, 1969.

Marquez, Gabriel Garcia. *Cent ans de solitude*. Paris : Seuil, 1980.

- Mbiti, J.S. *African Religions and Philosophy*. Oxford : Heineman, 2d. edition, 1990.
- Mendilow, A.A. *Time and the Novel*. New York : New York Humanities Press, 1972.
- Merrell, Floyd. *Unthinking the Thinking : Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 1991.
- Meyerhoff, Hans. *Time in Literature*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1955.
- Molas, Pedro Ramírez. *Tiempo y Narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortazar y García Marquez*. Madrid : Gredos, 1978.
- Mosca, Stefania. *Jorge Luis Borges : Utopía y realidad*. Caracas, Venezuela : Monte Avila Editores, 1983.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York : Alfred A. Knopf, 1987.
- - -. *The Bluest Eye*. New York : Washington Square Press, 1972.
- - -. *Song of Solomon*. New York : New American Library, 1977.
- Nietzsche, Friedrich. *Oeuvres*. Tomes I et II. Paris : Robert Laffont, 1993.
- Ormerod, Beverley. *An Introduction to the French Caribbean Novel*. London : Heinemann, 1985.
- Pérez, Alberto. *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges*. Miami : Ediciones Universal, 1971.
- Platon, *Le Timée*. Traduit par A.M. Cousin. Paris : Ladrangé, 1841.
- Le Popol Vuh*. Dir. de la Publ. : Georges Raynaud. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980.
- Poulet, Georges. *Etudes sur le temps humain*. 4 volumes. Paris : Plon, 1949, 1952, 1964, 1963.
- Proust, Marcel. *A la Recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954.
- Racine, Daniel. "The Antilleanity of Edouard Glissant". *World Literature Today*, 63, 4 (1989), pp.620-625.

- Rey, A. et Rey-Debove, J. *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. 3 volumes. Paris : Seuil, 1983.
- Rosello, Mireille. *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris : Karthala, 1992.
- Roumain, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*. Paris : Temps actuels, 1946.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations I : "La temporalité chez Faulkner"*. Paris : Gallimard, 1957.
- Savolainen, Matti. *The Element of Stasis in William Faulkner*. Tampere, Finland : University of Tampere, 1987.
- Silenieks, Juris. "The Martinican Chronotope in Edouard Glissant's Oeuvre". *World Literature Today*, 63, 4 (1989), pp.632-636.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Borges*. Buenos Aires : Casa Pardo, 1973.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge : Cambridge University Press, 1976.
- Tison-Braun, Marie. *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*. Paris : Nizet, 1980.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris : Seuil, 1982.
- Toumson, Roger. "Les écrivains afro-antillais et la littérature." *Europe*, 612 (1980), pp.115-127.
- Valéry, Paul. *Monsieur Teste*. Paris : Gallimard, 1932.
- Van Rutten, Pierre. "Les images et les îles". In *Pour Saint-John Perse*. Dir. de la publ. : P. Pinalie. Schoelcher: Presses Universitaires créoles \ L'Harmattan, 1988, pp.33-44.
- Vattimo, Gianni. *Introduction à Heidegger*. Paris : La Nuit surveillée, Cerf, 1985.
- - -. *Introduction à Nietzsche*. Bruxelles : De Boeck Université, 1991.

Von Hagen, Victor. *En Busca de los Mayas. La Historia de Stephens y Catherwood*. Mexico : Diana, 1979.

Walcott, Derek. "The Antilles, Fragments of Epic Memory : The 1992 Nobel Lecture". *World Literature Today*, 67, 2 (1993), pp.260-267.

- - -. "The Muse of History, an essay". In *Is Massa Day Dead? Black Moods in the Caribbean*. Dir. de la publ. : Orde Coombs. New York : Anchor Press/Double Day-Garden City, 1974, pp.1-27.

Webb, Barbara. *Myth and History in Caribbean Fiction*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1992.

Weinrich, Harald. *Le Temps, "le récit et le commentaire"*. Seuil, Paris : 1973.

Wing, Nathaniel. "Ecriture et Relation dans les romans d'Edouard Glissant". In *Horizons d'Edouard Glissant*. Actes du Colloque international. Dir. de la publ. : Jacques-Alain Favre. Pau, Porto : J.D. éditions, 1990, pp.295-302.

Zimra, Clarisse. "W/Righting His/tory : Versions of things past in Contemporary Caribbean Women Writers". In *Explorations. Essays in Comparative Literature*. Dir. de la publ. : Lanham Ueda. New York, London : University Press of America, 1986, pp.227-252.

VITA

Valérie Loichot was born in 1968 in Montbéliard (France) where she completed her primary and secondary education. She graduated in French (Licence and Maîtrise) from the University of Franche-Comté in 1990. Later, she came to Louisiana State University where she received her Doctorate in French with a minor in Comparative Literature in May 1996 under the supervision of Dr. David Wills. During her studies in the Department of French and Italian at L.S.U., she taught an extensive range of French classes and helped in the supervision of lower-level language courses. She has published an article on Saint-John Perse and has delivered papers on Raphaël Confiant, Edouard Glissant and Saint-John Perse. In the near future, she plans to continue her research and to teach French literature and language.


DOCTORAL EXAMINATION AND DISSERTATION REPORT

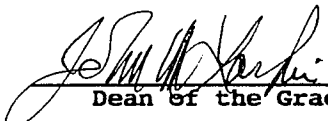
Candidate: Valerie Loichot

Major Field: French


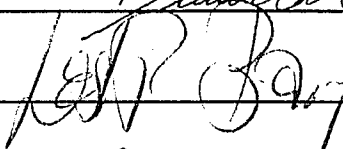
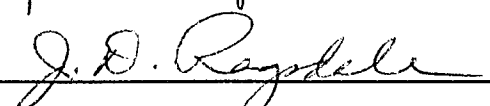
Title of Dissertation: Le temps dans les oeuvres de Jorge Luis Borges,
Edouard Glissant et Saint-John Perse

Approved:


Major Professor and Chairman


Dean of the Graduate School

EXAMINING COMMITTEE:



A. Wing
Amie Dehner.


Date of Examination:

March 22, 1996