

Le marronnage rhétorique d'Édouard Glissant ou l'abolition des frontières génériques artistiques dans son œuvre romanesque

Mohamed Lamine Rhimi

Member of Semiotic Pole and Discourse Analysis, Intersign Laboratories,
University of Tunis

Abstract The present article seeks to analyse Edouard Glissant's intellectual marronnage, which is closely linked to his rebellious rhetoric, by which the Martinican writer tries to use a patent suit to tackle imperialist systems, which cultivate monolithic and unidirectional western rhetoric. For this reason, he transcends generic boundaries by abolishing the artistic and cultural barriers. In this perspective, he needs to experience his new dynamics of *trans-rhetorical*, which is based on the implementation of the intermixing between oratorical genres (judicial impetus, epideictic eloquence and deliberative aim) in his novels. Correlatively, the West Indian novelist, ethnographer and philosopher makes use of his trans-generic aesthetics, which is coextensive with the *trans-rhetorical*, in order to incorporate not only historiography, ethnography, poetry and theatre in his romantic fiction, but also music, painting, sculpture and arts of photography and film-making. This is how he places his new geopoetics under the label of intermixing between different human imaginations.

Keywords Edouard Glissant. Intermixing between oratorical genres. Rhetorical marronnage. Romantic fiction. Trans-generic aesthetics.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Le marronnage rhétorique. – 3 La transgénéricité oratoire. – 4 La transgénéricisation artistique. – 5 Conclusion.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-07-15
Accepted	2021-09-06
Published	2021-12-20

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Rhimi, M.L. (2021). "Le marronnage rhétorique d'Édouard Glissant ou l'abolition des frontières génériques artistiques dans son œuvre romanesque". *Il Tolomeo*, 23, 169-186.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/024

1 Introduction

Pour comprendre le marronnage rhétorique dans la poétique romanesque d'Édouard Glissant, il faut préciser que le Nègre marron se désolidarise de la conscience du troupeau, c'est-à-dire du panurgisme, et s'inscrit en faux contre les esclaves qui ont accepté leur sort. Dans *Le Quatrième siècle* (1964), le premier Nègre marron, Longoué, dès son arrivée au Nouveau Monde après le dur voyage de transbord, livre bataille à Béluse, qui, lui, incarne la soumission aux esclavagistes, comme le précise l'auteur dans *La Case du commandeur* (1981) : « Tout Nègre marron figurait pour elle un effaré, un perdu, la bête qui a quitté le troupeau et qui s'égaré devant-derrrière sans savoir où est la piste et où le commencement du repos » (1997a, 65). S'agissant du repos du Nègre marron, il siège dans la négation catégorique et irrévocable de l'asservissement et de la colonisation. Ainsi peut-on lire dans *La Lézarde* (1958) : « Être montagnard, dans ces pays de toute montagne qu'allèche toujours et de partout la tentation de la mer, suppose une suprême vocation du refus » (12).

Pourtant, l'écrivain martiniquais, embrassant la rhétorique révoltée du marronnage, ne peut souscrire à une rhétorique imposée par les pensées des systèmes colonialistes ou par les systèmes de la propagande impérialiste, comme le précise Glissant dans *L'imaginaire des langues* :

Parce que la rhétorique de la langue française nous a été imposée et parce qu'on nous a appris la langue française de manière parfaite, excessive et figée. Et cette rhétorique de la langue française qu'on nous a enseignée est un élément négatif supplémentaire ; il a fallu réagir contre. (2010, 24)

Plus précisément, il s'agira pour notre auteur d'une systématique anti-générique, d'une systématique de « contre-genre » (Macé 2004, 87) ou, mieux, d'une antisystématique générique qui se départit de tout cloisonnement générique rhétorique, littéraire et artistique. Cette dynamique à la fois anti-générique et asystématique, qui va à l'encontre de toute codification formelle systématisée, se réclame de la mixité des genres littéraires, du brassage des expressions artistiques, voire de l'échange, sans frontières, entre les imaginaires culturels de la totalité-monde. S'agissant des aboutissants de cette dynamique d'échanges et de brassages, ils sont, à en croire Glissant, incalculables et imprédictibles. De ce fait, l'art, toujours selon Glissant, ne peut se concevoir que dans une optique « composite » (Glissant 2006, 134) reflétant l'emmêlement et cultivant le brassage, et ce, loin de toute stase affectant des formes génériques cloisonnées et fixes. De la sorte, l'art épique romanesque glissantien sera en mesure de participer à l'épanouissement de la culture archipélique caribéenne.

Signalons ici que l'on ne parle pas exclusivement de Glissant, en tant que romancier, poète, dramaturge ou historien, mais plutôt d'un artiste ouvert à toutes les notions et à toutes les techniques esthétiques qui pratiquent le brassage et l'hybridation, participant de fait à la réactivation de tous les genres littéraires et formes artistiques autant que de toutes les modalités de la connaissance et des expressions humaines, comme le confirme Glissant dans *Le Discours antillais* :

La parole de l'artiste antillais ne provient donc pas de l'obsession de chanter son être intime ; cet intime est inséparable du devenir de la communauté. Mais cela que l'artiste exprime, révèle et soutient, dans son œuvre, les peuples n'ont pas cessé de le vivre dans le réel. Le problème est que cette vie collective a été contrainte dans la prise de conscience ; l'artiste devient un réactif. C'est pourquoi il est à lui-même un ethnologue, un historien, un linguiste, un peintre de fresques, un architecte. L'art ne connaît pas ici la division des genres. Ce travail volontaire prépare aux floraisons communes. S'il est approximatif, il permet la réflexion critique ; s'il réussit, il inspire (1981, 439)

En quel sens donc la contre-épopée¹ romanesque glissantienne épouse-t-elle le marronnage rhétorique en vue de saper les fondements de toute codification artistique, s'inscrire dans un confluent transgénérique et se placer dans une mouvance esthétique interactionnelle ?

2 Le marronnage rhétorique

« Être marron » signifie « être perdant dans une affaire ».² L'adjectif « marron » désigne aussi celui qui « se livre à l'exercice illégal d'une profession ou à des pratiques illicites », il est ainsi synonyme de « clandestin » et de « véreux ».³ Quant à son origine, cette expression s'agrément de deux sens. Premièrement, « le terme marron s'appliquait aux esclaves, référence à la couleur de leur peau, qui n'avaient aucune chance de s'enfuir sans se faire reprendre ». Deu-

1 Il ne s'agit pas dans le répertoire glissantien d'une parodie de l'épopée occidentale qui célèbre souvent la poussée coloniale. Il est question d'une épopée romanesque qui se démarque de la tradition folklorique pour chanter la digénèse, le surgissement et la résistance des peuples composites. Ainsi, la modernité glissantienne a redonné vie à l'épopée qui ne se définit pas uniquement comme œuvre, mais aussi comme registre et surtout comme action sociétale. La contre-épopée insulaire s'assigne également l'objectif de transformer l'échec et les douleurs en réussite et en bonheur.

2 <https://www.expressions-francaises.fr/>.

3 *Le Petit Robert*, édition 2017, 1543.

xièmement, « la fuite d'un esclave était lourdement punie. Une personne qui est marron est donc considérée comme criminelle ». ⁴ En fait, « être fait marron », « être marron de (à) quelque chose », « être paumé marron », « être pris marron », « être servi marron », « paumer marron », « prendre marron », « se faire faire marron » et « servir marron » sont toutes des expressions - des variantes d'« être marron » - à connotations dépréciatives qui dénotent, en somme, tour à tour, le délit, la déception, la perte et le fait d'être berné. Le romancier antillais, pour sa part, procède autrement : il se met à vider, où mieux, à purger le verbe « marronner » de tous ces lexèmes péjoratifs pour lui injecter, pour le moins, une connotation méliorative qui ne fait que rompre radicalement avec tout ce qui taxe celui qui marronne, l'esclave marron, de bêtise, de maladresse, de malveillance ou de transgression des lois. Cette nouvelle connotation s'attache d'autant plus au courage, à la clairvoyance du Nègre marron et au défi qu'il décide de lancer au pouvoir en place ; il s'agit de l'asservissement dans l'univers des plantations. Et Glissant de se prononcer, dans *Faulkner Mississippi*, sur la question : « *Marronner*. S'enfuir dans les bois ou sur les montagnes, pour les esclaves qui refusaient le travail servile. D'où l'expression : nègre marron » (1996, 350).

Ainsi, le marronnage n'est autre qu'une attitude de refus catégorique [de la part des transbordés] de la servitude, de l'exploitation et de la néantisation de leur identité. Dès lors, le marronnage verse pleinement dans la rhétorique révoltée de Glissant, en cela qu'il se rattache foncièrement à l'impulsion judiciaire, l'une des pièces maîtresses de l'art oratoire qui travaille l'écriture de notre auteur. Sous cet angle, le marronnage rhétorique, pour ainsi dire, ou le marronnage judiciaire s'inscrit en faux contre les systèmes chosificateurs des esclavagistes. Bref, le Nègre marron refuse d'un refus catégorique d'être un sujet instrumentalisé dans l'univers suffocant et anéantissant des plantations. Il se livre ouvertement et inconditionnellement à la quête de son identité, de sa liberté, loin de cette instrumentalisation, loin dans le lacis inextricable de la forêt et des mornes.

Cela revient à dire que le marronnage constitue, en quelque manière, le giron au sein duquel s'est opérée la gestation de la rhétorique révoltée de l'orateur antillais, dans le sens où c'est la figure du Nègre marron, du Nègre révolté, qui lui a, sans doute, inspiré l'idée de dire « non » aux forces hégémoniques et aux systèmes de pensée colonialistes, car la « rhétorique naît de la contestation » (2011, 14), selon la formule très pertinente de Joëlle Gardes-Tamine. Glissant parle dans ses essais, ses poèmes, son théâtre et ses romans du « nègre marron » comme « figure de révolté primordial » (Glissant 1996, 116) et « [*tâche*] de recomposer, à peu près au niveau de

⁴ <https://www.linternaute.com/>.

chaque personnage, la rhétorique des révolutionnaires » (1998, 11) antillais. Ce passage repéré dans *Malemort* (1975) met en scène le conflit opposant les puissances du servage à l'acte émancipateur du Nègre marron :

mais ils n'écoutaient Dlan Médellus Silacier les branches qui s'étaient étoilées sur le passage du Négateur, - de l'Africain surpris dans sa terre et déporté sur la profondeur de mer et qui dès le premier jour avait refusé de se terrer dans le bas de ravine sous les fougères, - ils ne respiraient autour de lui l'odeur du bateau, la puanteur qui s'était évaporée en fade relent de chair tassée, ils ne voyaient la bête de poudre à l'endroit d'où le chasseur avait voulu s'élançer dans la nuit [la nuit d'avant] pour étriper ce marron primordial. (1997b, 68)

Pour mémoire, le Nègre marron primordial, c'est Longoué, l'un des personnages principaux du *Quatrième siècle* (1964), qui marque toute l'œuvre romanesque de notre auteur. Quoi qu'il en soit des périls que le Nègre révolté peut encourir lorsqu'il décide de prendre la dérive, son acte de marronnage n'est autre qu'un choix ontologique crucial de renvoyer dos à dos, d'un seul coup, les systèmes esclavagistes et leur hégémonie. Il s'agit aussi de vouloir se frayer, par ce fait même, un cheminement existentiel qui lui est spécifique, loin de toute tutelle. En somme,

marronner se faisait au risque de votre jarret ou de quelque chose de votre corps à couper, quand vous aviez marronné il n'y avait pas à revenir là-dessus, quelque chose encore avait bougé en vous et autour de vous, (2007, 67)

note à ce propos Glissant dans *Mémoires des esclavages*.

Quant au marronnage ou plutôt au lot de marronnage propre aux femmes antillaises, il prend une toute autre dimension ; elle est beaucoup plus dramatique et elle culmine lorsque ces dernières, affreusement violées par leurs propriétaires (maîtres), se livrent, le plus souvent et par elles-mêmes, à l'avortement, lors duquel elles risquent leur vie. Écoutons, à ce propos, le conseil - ô combien amer ! - que les esclaves prises au piège adressent aux victimes devenues récemment enceintes ainsi qu'à elles-mêmes :

et partout les résolues désespérées qui répétaient en litanie : *Fanm, Manjé tè, fè pa yich pou lesclavaj*, alors qu'elles se retrouvaient enceintes, dans la solitude des plantations. Femme, mange la terre, ne fais pas d'enfants pour l'esclavage. (2007, 66)

Dans *Mahagony* (1987), Mani, dans son marronnage, exulte en emboîtant le pas à Marny ; un autre Nègre marron : « Mani en descen-

dant vers le sud a trouvé moyen de brouiller sa piste. D'abord, il a suivi la trace tragique de Marny, son commensal public. Il s'amuse à dérober le manger que de femmes déposent pour l'autre » (222). Il s'agit là, au fond de l'esprit de Glissant, du marronnage rhétorique qui s'emploie à transmuier l'angoisse en jouissance, la fuite en liberté et la soumission en choix existentiel et culturel de création et d'inventivité. Ce choix est à même de rompre d'avec l'unidimensionnel de l'Histoire et de la philosophie de l'Être. C'est que, note Michel Meyer, « la rhétorique [...] libère également l'homme de la violence. Argumenter, c'est avoir choisi le discours contre la force » (1993, 8). Glissant spécifie ainsi, dans *La Cohée du Lamentin*, le phénomène du marronnage, ses portées et ses horizons :

Autre trait que nous nous efforçons de signaler, l'une des formes les plus décisives de la résistance à l'oppression esclavagiste consistait à *s'échapper de la Plantation* et à monter dans les forêts ou sur les hauteurs. Le marronnage est une opposition sociale, politique et culturelle, que les historiens colonialistes refusent le plus souvent de considérer comme telle. Mais nous avons souligné qu'il a souvent été à l'origine de la formation de véritables sociétés organisées, qu'il a presque toujours précédé les combats en ligne et les guerres de libération nationale, qu'il a fini par engendrer les réflexes culturels et intellectuels féconds, et qu'aujourd'hui, les déferlements et les débordements des carnivals dans nos régions sont peut-être le souvenir et le recommencement du seul jour de l'année où les esclaves des Plantations pouvaient courir sans risque hors les limites de celles-ci, par une sorte de marronnage festif, à la fois joyeux et tragique. (2005, 85)

Dans ce fil d'idées, le marronnage rhétorique glissantien procède à la mise à mal des instances culturelles de la machine coloniale et au sabotage du dispositif impérialiste. De ce même fait, le romancier prend le contre-pied de la philosophie de l'Histoire unique, s'inscrit en faux contre la rhétorique des esclavagistes - laquelle fait peu de cas des diverses rhétoriques, poétiques et cultures -, et bat en brèche l'essentialisme civilisationnel qui cultive l'expansion colonialiste.

En quel sens donc le marronnage rhétorique débouche-t-il sur une « transrhétorique » (1997e, 112), cultivant « l'emmêlement caraïbe » (1999, 308) et préconisant le « [bonheur] d'échapper à la chaîne de filiation, pour relater enfin dans les cinq directions en même temps » (308) ?

3 La transgénéricité oratoire

Faire état de la transgénéricité oratoire qui structure l'œuvre romanesque glissantienne revient à repenser la conception rhétorique de Glissant, qui se dessinait radicalement du système rhétorique monolithique et unidirectionnel. C'est en ce sens que l'essayiste antillais s'attaque, dans *Traité du Tout-Monde*, aux rhétoriques sous-tendant les cultures ataviques :

Les rhétoriques traditionnelles continuent d'être unilingues et unilatérales. Elles ne conçoivent pas les diffractions de nos temps ni les écarts ni les vertigineuses attractions de toutes les langues données. Elles ne se conçoivent qu'en l'exercice d'une seule langue, laquelle a délimité ses périodes dans la linéarité que nous avons dite (avant et après Jésus-Christ). (112)

Il n'en demeure pas moins que le romancier martiniquais évacue toute « généralité normative » (1997e, 115), récusant les codifications et les exemplifications modélisantes. Il adopte plutôt « une transrhétorique non universalisante » (115), en ceci qu'elle représente une base solide aux imaginaires qui entrent ouvertement dans ce que l'auteur de *Poétique de la Relation* définit par :

L'esthétique du chaos-monde [...] qui est donc ce que nous nommions l'esthétique de l'univers, mais désencombrée des valeurs a priori [et qui] globalise en nous et pour nous les éléments et les formes d'expression de cette totalité, elle en est l'action et la fluidité, le reflet et l'agent en mouvement » (108-9).

La dynamique argumentative glissantienne vise principalement à influencer l'auditoire de l'écrivain-orateur antillais qui tâche de remporter l'adhésion de ses lecteurs. Car, selon Gisèle Mathieu-Castellani,

il faut bien [...] restituer à l'ancienne éloquence sa véritable dimension, celle d'une science humaine transdisciplinaire annexant hardiment tous les savoirs connus, pour mesurer la visée et la portée de ces analyses. (2000, 3)

Il y a encore lieu de constater que, dans notre perspective transgénéricité, où la transrhétorique ressortit essentiellement à l'interpénétration des genres oratoires (l'impulsion judiciaire, l'éloquence épideictique et la visée délibérative), où « l'orateur doit posséder l'ensemble des savoirs » (Cic. *De or.* 3.32.126, cité par Mathieu-Castellani 2000, 14) et où « [l']art oratoire a besoin du concours de tous les arts et sciences » (Quint. *Inst.* 1.10.3, cité dans Mathieu-Castellani 2000, 14), il s'agira d'évaluer de quelle manière l'écrivain antillais s'érige à la

fois en « historien » (Glissant 2003, 149) et en « ethnologue » (2008, 121). Autrement dit, il sera question d'appréhender la façon dont sa transrhétorique nourrit son art romanesque des apports de l'Histoire et de ceux de l'ethnographie. Rappelons, à ce propos, que la transrhétorique glissantienne, dans son versant ethno-historique, s'attache à rendre compte d'une particularité anthropologique, somme toute complexe et dont l'appréhension n'est pas donnée d'emblée, en raison du transbord des Africains et de leur réduction en esclavage, comme le suggère l'auteur, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), en mettant l'accent sur l'absence de repères chronologiques dans l'Histoire des insulaires, laquelle incarne symboliquement et/ou métaphoriquement « un maelström indébrouillable » (243). Partant, l'écrivain martiniquais opère un décentrement de perspective historique dans l'intention de lever le voile sur la véritable Histoire des Antillais : « Se battre contre l'un de l'Histoire pour la Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité » (159), lira-t-on, à ce propos, dans *Le Discours antillais*.

Ici, l'acte rhétorique argumentatif s'accroît des vérités historiques et s'arme en conséquence d'une archéologie ethnographique pour faire l'impasse sur la généralisation des systèmes génériques monolithiques cloisonnés. L'écrivain et ethnologue martiniquais formule, dans *Les Entretien de Baton Rouge*, les constats suivants :

C'est pourquoi j'ai pensé que nous sommes toujours des ethnologues de nous-mêmes. L'écrivain est l'« ethnologue de soi-même », il intègre dans l'unicité de son œuvre toute la diversité non seulement du monde, mais aussi des techniques d'exposition du monde. Alors le dépassement des genres est rendu nécessaire par cette situation nouvelle, il ne s'agit pas tellement ni seulement, dans cette situation, d'exprimer des communautés, mais d'exprimer des communautés dans leur corrélation vive à d'autres communautés, ce qui libère les individus et modifie la perspective des littératures. (121)

Au sujet de ce « dépassement des genres », qui s'avère en totale harmonie avec l'esthétique du chaos-monde, il importe de signaler qu'il s'agit d'une manifestation de la transgénéricité oratoire qui en est à l'origine. Il faut remarquer ici que la violation ou l'abolition des règles et des canons génériques littéraires dans le projet esthétique glissantien répond en écho à l'interpénétration des genres oratoires inhérente à la création romanesque du penseur caribéen, qui ne peut qu'afficher sa prédilection particulière pour « l'inter-rhétorique », « l'inter-intrusion » et « l'inter-poétique » (2008, 348). Chez Glissant, en effet, pour qu'il y ait créolisation générique littéraire et artistique, il faut, sans doute, qu'il y ait une dynamique de transgénéricité oratoire. Pour mémoire, la transgénéricité rhétorique ne peut se concevoir, dans notre approche de l'art romanesque glissantien, loin des

circonstances historiographiques, ethnographiques et anthropologiques dans lesquelles se trouve l'homme caribéen. Nous avons affaire à un être déraciné de sa terre natale, l'Afrique, transbordé dans des conditions déplorables vers l'univers des plantations où sévissent l'assujettissement et l'exploitation les plus inhumains.

Il s'agit en quelque sorte d'une thérapie transgénéricité oratoire qui est à l'origine de ce que Glissant désigne par la « *poétique de la durée* » (1981, 247). Elle repose sur l'interpénétration des genres oratoires, c'est-à-dire qu'elle s'articule sur un continuum historique qui ne peut se passer ni du passé, ni du présent, ni encore du devenir de la communauté antillaise. En d'autres termes, cette transgénéricité oratoire ou cette transrhétorique est en mesure de transfigurer le trauma de la transplantation, de la Traite, de la néantisation dont les Nègres caribéens ont été victimes en une « féconde tragédie » (1997d, 181).

Cela revient à dire qu'il est peut-être question, pour l'écrivain antillais, d'une ethnorhétorique antillaise, dirions-nous, à même de réhabiliter une « ethnopoétique » (1981, 132), laquelle s'inscrit aux antipodes de tout essentialisme pour favoriser les mécanismes de l'esthétique du divers et de l'hétéroclite dont s'enrichissent les cultures composites. C'est ainsi que l'écrivain antillais abolit les frontières formelles, comme il le confirme dans *Poétique de la Relation*, plus précisément dans le sous-titre « Genres littéraires » :

Dans la tension vers la totalité, l'œuvre littéraire constitue aussi bien l'ethnographie de sa propre matière. Nous équivalons un poème de Brathwaite à un roman de Carpentier, à un essai de Fanon. Nous allons plus loin dans l'indistinction des genres, en niant la nécessité pour nous de leurs partitions, ou en créant de nouveaux. (231)

Quoi qu'il en soit, cette ethnorhétorique et cette ethnopoétique ne trouvent leur légitimité et n'acquièrent d'opérationnalité qu'en se plaçant dans une dynamique argumentative, dynamique qui mise beaucoup sur les auditeurs auxquels le romancier-orateur s'adresse ainsi que sur la manière dont il leur communique ses messages. C'est particulièrement dans cette optique que la transgénéricité oratoire et le brassage générique artistique font partie intégrante de cette modalité rhétorique communicationnelle adoptée par l'instance auctoriale. Dès lors, la question que Jean-Marie Schaeffer vient d'énoncer s'avère d'une importance cruciale pour toute communication humaine verbale ou non-verbale, littéraire ou non-littéraire : « 'Who says what in which channel to whom with what effect ?' ('Qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quel effet ?') » (Schaeffer 1989, 81).

Dans quelles mesures le romancier-orateur antillais mobilise-t-il les diverses expressions artistiques dans l'objectif de changer la donne géopoétique depuis l'île et l'archipel ?

4 La transgénérisation artistique

À bien méditer sur la transgénérisation artistique chez Glissant et cette hybridation de tant d'expressions artistiques dont s'enrichit sa contre-épopée romanesque, l'on s'avise d'être face à une œuvre prismatique dont la réception et le décodage exigent qu'on s'arme de plus d'une boîte à outils critique. Dans cette dynamique anti-mimétique et anti-générique dont le maître-mot est la création de genres nouveaux, l'écrivain antillais procède sciemment aux « métissages inouïs entre les arts ». C'est ce qu'il soutient fortement dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

La littérature n'évoque plus en profondeur d'approcher l'être, elle chercherait en étendue à dévoiler la relation. Elle relativise en absolu. Cela ne peut pas être développé à l'intérieur d'un genre, cela nécessite la multiplication et l'intrication des genres littéraires et artistiques. Et peut-être qu'au bout de cet effort, il germera d'autres genres, qui enfin apparaîtront, et dont nous n'avons ici aucun moyen de deviner ce qu'ils seront ni quand ils s'engendreront. Nous nous efforçons, n'est-ce pas, vers eux. De l'intégration ou de l'effacement ou de la résurrection de tous les genres, théâtre, essai, roman, poésie, peut-être naîtront ces autres genres. Peut-être connaissons-nous des métissages inouïs entre les arts ? Mais que seront-ils, nous ne le savons pas encore. L'écrivain d'aujourd'hui est toujours un écrivain futur. (121-2)

Partant, Glissant tâche de mettre fin à une ère esthétique, régie par la codification formelle et le cloisonnement générique et artistique, pour inaugurer une « esthétique nouvelle », comme il l'annonce dans *L'imaginaire des langues* :

C'est pour cela qu'il est difficile de concevoir les résultantes qui vont procéder de ces rencontres à l'heure actuelle. Une esthétique nouvelle est une esthétique qui essaie de prévoir, présager ou voir dans l'avenir des rencontres. (97)

C'est dans cette optique, qui laisse entrevoir une déflagration générique corrélée à la déflagration identitaire à laquelle sont confrontés les Antillais, qu'on peut lire dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999) :

L'éparpillement de ce qui avait été dans l'art une représentation divinatoire, son explosion en tant d'objets immanquablement odieux, préfigure petitement la dilatation actuelle de nos espaces, et cette totalité indifférenciée du divers que nous connaissons aujourd'hui. (233)

Dans cette perspective, nous ne pouvons pas nous dispenser d'interroger le sens de la musique et du chant qui scandent cette contre-épopée caribéenne. Somme toute, la contre-épopée romanesque glissantienne se trouve, du fait qu'elle relate et exalte en même temps la naissance de la communauté antillaise, renforcée d'un long chant généthliaque, lequel se répète inlassablement dans les différentes articulations des trames événementielles propres aux romans de l'écrivain martiniquais. Ce chant généthliaque dit cette naissance et célèbre l'épopée antillaise. C'est à partir de ce point de vue qu'on peut revisiter ce passage, tiré de *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999) :

Ils se plaisent à explorer les ressources inattendues de leur esprit, parlant à l'enfant comme à un enfant, trouvant satisfaction et grand contentement à conclure sur des discours pertinents et complets, sinon clairs ou logiques. Ils l'installèrent maître du chant et de déclamation, un régisseur de contes. Ils eussent d'abord appelé poème, à notre manière d'aujourd'hui, ce qu'ils avaient proféré dans leur rapport incertain à Odonno Odonno. Quand il quitta l'espace de sa nation, l'habitude était depuis longtemps établie de composer les chants de la connaissance du monde comme si l'enfant était toujours enfant, qu'il était là, qu'il vous dérivait dans votre parole inspirée ou improvisée. Ainsi naissent pour nous les arts, qui sont manière de dévaler. (39)

Comme l'œuvre romanesque glissantienne se focalise, entre autres, sur la « digenèse » (2018, 57), elle s'avère, de ce fait même, être composite, en ce sens qu'elle s'attache à brasser les divers genres artistiques tout en revigorant les expressions musicales qui sont l'expression des communautés et sociétés composites. On citera à titre indicatif l'exemple des *Stambali* tunisiens, puisé dans *Ormerod* (2003):

Et puisque ces Batoutos semblent garder une prédilection pour la musique, art de l'invisible, et science de l'inapprochable, nous reconnaissons volontiers dans les *Stambali*, Sumpalls du désert, musiciens noirs de Tunisie craints et respectés du peuple autour d'eux, l'ombre portée de la lumière cité batoutoo, Onkoloo l'inaperçue, qui fut dite aussi *la ravine des fers*, en souvenir des chaînes qu'Odonno s'était jadis laissé imposer par les trafiquants d'esclaves, avant d'être emmenés vers l'occident. (295-6)

Dans cette mouvance de créolisation générique artistique où l'art musical acquiert une importance particulière, le griot ou le déparleur antillais doit être rapproché de l'instrumentiste du jazz qui représente l'une des musiques qui sont apparues à la suite de la Traite, musiques révoltées qui se déchaînaient contre les systèmes esclavagistes, contre la systématisation imposée par les forces coloniales.

Ce passage, puisé dans *Tout-Monde* (1993), évoque divers genres musicaux dont le dénominateur commun n'est que la révolte contre les puissances esclavagistes :

Mais nous méditons, quand nous déchiffrons ce Traité du Tout-monde que Mathieu Béluse nous force à lire, et surtout le passage sur la pensée de la trace, toute une théorie, que la trace est ce qui est resté dans la tête dans le corps après la Traite sur les Eaux Immenses, que la trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau, que la pensée de la trace est à vif, que la pensée du système au contraire est morte et mortelle, la pensée du système qui nous a tant régis, il faut en finir avec la pensée du système, que la musique est une trace qui se dépasse, le jazz, la biguine, le reggae, la salsa, que la langue créole est une trace qui a jazzé dans les mots français. (280)

À cet égard, il importe de souligner que cette expression musicale est en pleine synergie avec l'expression orale, constituant à la fois la modalité par le biais de laquelle la communauté antillaise s'était d'abord exprimée et l'une des manières dont elle participe aux imaginaires de la totalité-monde. Glissant soutient cette idée dans *Le Discours antillais* :

pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de la communication, tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette pratique que nous sommes d'abord sortis des Plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression esthétique de nos cultures. (462)

Dans quel sens donc le déparleur ou l'artiste martiniquais s'érige-t-il en peintre par et à travers cette contre-épopée romanesque ?

Tel l'homme primitif qui, de retour à son foyer, procédait à la gravure dans la grotte des scènes de chasse qui relatent les épisodes de la capture du gibier, le griot antillais, en peintre cette fois-ci, décrit à plusieurs reprises dans ses romans, les scènes d'embarquement ou de débarquement relatives à la déportation des Noirs lors du voyage transatlantique. On cite comme exemple cette « scène de débarquement » qui évoque sans doute le tableau de Vincent Bioulès, « *Le débarquement à Cythère* », sans pour autant céder à un quelconque exotisme aliénant. Il s'agit plutôt d'un tableau où le romancier-peintre décrit la sauvagerie des esclavagistes et des Conquistadores. Le tableau dont nous parlons figure dans *Ormerod* (2003):

et quand après trois jours ils recomposèrent la scène du débarquement, ayant donc patrouillé aux alentours et s'étant assurés que l'amiral à cette fois ne serait menacé d'aucune de ces armes

primitives, et ils avaient même convoqué un des chefs de ces sauvages, qu'ils avaient raflé au hasard dans les fourrés des environs, pour qu'il fasse allégeance très publiquement - la cérémonie ainsi arrangée fut dessinée à l'encre de zinc en plusieurs versions par l'écrivain de bord du vaisseau amiral, qui était un artiste et un naturaliste, amateur de paysages, il en circula deux copies en Europe qui entrèrent on le suppose dans les trésors du Vatican, et quelques fausses façons à la cour de trois ou quatre princes obscurs des Flandres ou les Asturies, fêrus des choses du monde, et il en fut enchâssé un exemple *ne varietur* dans la cathédrale de Santo Domingo, capitale du nouvel empire - il avait déjà honoré, par des libations sur les arbres impénétrables, le corps de l'homme qu'il avait tué, pour garantir à *celui-là* un meilleur séjour dans les trois mondes à venir, et pour lui permettre d'assurer sa descendance dans les obscurités de ces mondes, et il observa de loin les gestes de croix et d'épée, les étendards plantés dans la terre, les rites de consécration et de prix de possession pratiqués par les nouveaux venus, il grandissait à la dimension de cet arc de terres dont il était ainsi dépossédé, il lamentait son malheur ou il s'éblouissait de son combat, manant arawak réquisitionné pour les tâches, de débroussaillage ou étincelant chevalier caraïbe qui refuse de se rendre et se jette du haut d'une falaise sacrée. (54-5)

Quoi qu'il en soit, la matière picturale dont est investie la contre-épopée romanesque glissantienne s'oppose à la vision artistique occidentale unidimensionnelle, laquelle fait abstraction des vérités historiques qui concernent l'identité des Noirs transbordés vers l'archipel. Le romancier-peintre discrédite ainsi les clichés colonialistes et annonce le devenir créolisant. Cet extrait, puisé dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), revient sur les travaux d'un peintre martiniquais, travaux dans lesquels les prêts-à-porter colonialistes sont balayés d'un revers de manche :

M. Anicet mélange et combine dans ses trés les formes des masques africains et celles des adorns, têtes de dieux ou faces de chimères, façonnés à partir du modèle amérindien, il les peint ensemble sans préjugé, il dit que les uns lentement mangent les autres, un cannibalisme esthétique en quelque sorte. je ne sais pas à cette heure qui ingurgite et qui est dévoré, ils font partie d'un même corps dont ils sont désormais les organes innominés, qu'il en provient des amorces, des efflorescences de styles inédits que volontiers nous disons métis, et dont nous apprécions avec contentement la progression créolisante. (325)

Dans cette perspective picturale où sont relatés l'invasion, le ravage et le saccage, le tableau de Picasso, *Guernica*, que l'auteur évoque

dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), acquiert une signification particulière, en ceci qu'il confirme l'ouverture de l'écrivain martiniquais non pas uniquement à toutes les expressions artistiques, y compris la peinture qui lui permet de broser à son auditoire les différents épisodes et péripéties de la Traite négrière, mais aussi à tous les imaginaires de la *totalité-monde*, y compris l'imaginaire créatif occidental :

Je crois qu'il y eu des Batoutos chinois et des tibétains, des tibétains surtout, pourquoi surtout hein *Amistad*, pour prendre un cas connu, le chef des captifs insurgés revient à la fin en Afrique il trouve son village ravagé sa famille dispersée en esclavage pas une trace Est-ce que dans le monde chaque village ravagé est un Onkolo
Non, un Guernica de Picasso
Des Batoutos irlandais et des Batoutos anglais
[...]
Des Batoutos arabes et des Batoutos juifs
Est-ce que tu peux devenir batouto
Ce n'est pas un film pour nous, *Amistad*, c'est sacrément un film pour le système étasunien
Réfléchissez qu'il existe peut-être un groupe antimouto, et invisible lui aussi, ça c'est terrible. (278)

Dans cette « romanisation » (Bakhtine 1987, 472) artistique, l'art sculptural tient lieu de maillon fort de la chaîne de cette dynamique créolissante dont la transrhétorique incarne le moteur-générateur. Le romancier recourt à la sculpture dans l'objectif de se figurer - et de permettre à ses auditeurs de le faire - les visages des transbordés lors de la Traite négrière, particulièrement de ceux qui gisent dans les abysses sépulcraux. C'est dire que la sculpture acquiert une place de choix dans la création artistique romanesque de Glissant. Elle permet d'obvier à la disparition, en ceci que l'écrivain martiniquais, en sculpteur par les mots, s'attache à rendre compte des vérités anthropologiques et identitaires propres aux transbordés, comme le souligne Glissant dans *Une nouvelle région du monde* :

Tout objet sculpté est un totem secret qui renvoie à une identité, soit cachée ou évidente. La sculpture rayonne de sa propre expansion, un feu courant les espaces d'alentour, là où le totem résonne de sa seule intensité. (133)

Par ailleurs, le penseur caribéen considère, dans *L'imaginaire des langues*, que la sculpture fait figure de matériau opérationnel et efficace de transgénération artistique :

J'ai fait un passage sur les sculpteurs et la sculpture peut-être parce que c'est le seul lieu commun réel entre les diverses zones d'expression artistique. Il n'y a pas de tableau au sens occidental en Afrique. Il n'y a pas d'estampes au sens oriental dans les pays africains. Mais il y a partout le geste du sculpteur. Ce n'est pas une préférence, c'est une manière de dire que c'est un des lieux communs de la représentation ou de la tentative de connivence dans les arts du monde. (98-9)

5 Conclusion

Le marronnage rhétorique de Glissant, pour qui « il n'y a pas de modèle opératoire » (1997e, 122), constitue, pour le moins qu'on puisse dire, une révolte intellectuelle, culturelle et poétique dans le sillage de laquelle s'inscrit cette dynamique de transgénéricité littéraire et artistique où le texte est considéré comme « une réalité sémiotique complexe » (Schaeffer, 79), qui fonctionne en écho à la situation anthropologique des Caraïbes dont les règles du jeu économiques, sociétales et culturelles sont régies par les forces occidentales. En d'autres termes, « l'acte d'écrire », pour le déparleur caribéen, « ne peut être tributaire d'aucun fichier de recettes » (*Souffles*, 1, 1966, cité dans Habbassi 2014, 177), en ce sens qu'il s'attache, à la manière dont Julia Kristeva se représente le rôle, la fonction et la portée de la création littéraire, à tout restructurer et rebâtir pour une communauté déracinée :

S'il y a un « discours » qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques [...], mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations conscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la « littérature » : nous disons plus spécifiquement le texte. (1985, 14)

S'agissant de cette esthétique nouvelle, qui s'emploie à établir des « liaisons magnétiques » (2006, 135) entre les diverses expressions artistiques, elle révoque tour à tour la modélisation réductrice et l'universalisme généralisant et corollairement aliénant, comme le souligne l'écrivain martiniquais :

Ce que je défends, c'est que l'idée de la beauté naît d'une quantité réalisée au fur et à mesure. L'idéal qu'il y a dans la notion d'universel s'abolit dans la notion de quantité réalisée. (2010, 91)

Cette nouvelle esthétique prend ainsi racine dans le réel en tenant compte des vérités factuelles. Tout lieu et tout imaginaire artistique

qui en procède rejoignent leurs véritables portées en s'inscrivant pleinement dans la poétique du chaos-monde :

Entrer dans le réel, c'est peut-être avoir au plus haut point le sentiment de ces rencontres, ou de ces simultanités révélatrices. Les œuvres de l'art lisent ou élisent de la sorte le monde, mais dans le même élan et le même temps qu'elles prédisent le Tout-monde, (120)

lira-t-on dans *Une nouvelle région du monde*.

Qui plus est, la transgénérisation artistique dont se caractérise la contre-épopée romanesque antillaise se démarque totalement de toute stase esthétique, en ceci qu'elle se trouve foncièrement impactée par la dynamique de la créolisation, en tant que processus inarrêtable d'interrelations pluridimensionnelles, récusant toute sclérose et niant en bloc toutes formes de cloisonnement. Autrement dit, cette dynamique accrédite l'échange pluridimensionnel entre les cultures et les différents imaginaires artistiques, et se retrouve, de ce fait même, dans la mouvance de la transfiguration perpétuelle du monde, du Tout-Monde, se situant, en définitive, dans la droite ligne de la rhétorique transgénérique glissantienne, dont la spécificité capitale n'est autre que le caractère imprédictible des résultantes.

Dans cette veine esthétique de transgénérisation, il n'est pas inutile de poser de la lumière, en dernier ressort, sur un exemple saisissant de créolisation, sans aucun doute imprévue, nouvelle, voire novatrice. Il est ici question d'un exemple dépeignant les entrelacements et scellant les brassages qui s'établissent entre l'art de la parole et l'art de la photographie, d'une part, et entre la parole orale, l'art de la gravure et celui de la musique, d'autre part. C'est cela même qu'on peut voir dans cet extrait tiré d'*Ormerod* (2003):

Nestor raconte son ami Apocal, dont les sentences rapportées mettent Amiela en situation d'extase, 'Il faudrait pouvoir photographeur de telles paroles...', et elle esquisse dans l'air des gravures solennelles, une écriture du vent, toutes surgies d'un négatif, qui semblent flotter longtemps sous la tiède véranda. (102-3)

Dans quelle mesure, pour nous ouvrir davantage à de nouveaux horizons, la transgénérisation artistique participe-t-elle d'un mouvement de résistance contre l'uniformisation du régime politique standardisé de la globalisation contemporaine ? Comment le projet sociétal glissantien répugne-t-il à souscrire à la mondialisation pour envisager un monde, mesuré à l'aune de l'esthétique et de la politique de la *nouvelle région du monde* ?

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Gardes-Tamine, J. (2011). *La rhétorique*. Paris : Armand Colin.
- Glissant, É. (avec Noudelmann, F.) (2018). *L'entretien du monde*. Paris : PUV.
- Glissant, É. (2010). *L'imaginaire des langues (Entretiens avec Lise Gauvin)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (avec Leupin, A.) (2008). *Les entretiens de Baton Rouge*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (avec le concours de Britton, C. ; Brogniet, É. ; Céry, L. ; Chamoiseau, P. ; Jerad, N. ; Kassab-Charfi, S.) (2008). « La relation et le rhizome du parler au déparler ». Kassab-Charfi, S. ; Zlitni-Fitouri, S. ; Céry, L. (éds), *Autour d'Édouard Glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 333-61.
- Glissant, É. (1958). *La Lézarde*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1981). *Le Discours antillais*. Paris : Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1993). *Tout-Monde*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1996). *Faulkner, Mississippi*. Paris : Éditions Stock.
- Glissant, É. (1997a). *La Case du commandeur*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997b). *Malemort*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997c). *Le Quatrième siècle*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997d). *L'Intention Poétique (Poétique II)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1997e). *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1998). *Monsieur Toussaint*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (1999). *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2003). *Ormerod*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2005). *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2006). *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. (2007). *Mémoires des esclavages*. Paris : Gallimard.
- Habbassi, A. (2014). « Stratégies de l'écriture transgénérique dans Soleil arachnide de Mohammed Khaïr-Eddine ». Ben Farhat, A. ; Trabelsi, M. (éds), *La question de l'hybride. Études réunies par Arslène Ben Farhat et Mustapha Trabelsi*. Stax : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Nouha Éditions, 177-88.
- Kristeva, J. (1985). *La Révolution du langage poétique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Macé, M. (2004). *Le genre littéraire*. Paris : GF Flammarion.
- Mathieu-Castellani, G. (2000). *La rhétorique des passions*. Paris : PUF.
- Meyer, M. (1993). *Questions de rhétorique*. Paris : Le livre de poche.
- Schaeffer, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris : Seuil.

