

RiMe

Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea

ISSN 2035-794X

numero 10, giugno 2013

Réflexions sur les traces italiennes pour et dans une poétique antillaise: Édouard Glissant

Lilian Pestre de Almeida

DOI: 10.7410/1050

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea
Consiglio Nazionale delle Ricerche
<http://rime.to.cnr.it>

Direttore responsabile

Antonella EMINA

Direttore editoriale

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione

Esther MARTÍ SENTAÑES

Comitato di redazione

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,
Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maurizio LUPO,
Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI,
Sebastiana NOCCO, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Oscar SANGUINETTI,
Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,
Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI

Comitato scientifico

Luis ADÃO DA FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO,
Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI,
Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Giorgio ISRAEL, Ada LONNI,
Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Emilia PERASSI,
Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Gianni VATTIMO,
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a referee, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Claudia FIRINO

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)

Direzione: via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO - I

Tel. +39 011670 3790 - Fax +39 0118124359

Segreteria editoriale: via G.B. Tuveri 128 - 09129 CAGLIARI - I

Telefono: +39 0704036 35 / 70 - Fax: +39 070498118

Redazione: rime@isem.cnr.it (invio contributi)

Indice

Ringraziamenti

- Antonio Forci - Maria Giuseppina Meloni
En nom de Nostre Senyor Deus Jhesu Christ e de Madona Santa Maria. *Lo statuto inedito di una confraternita religiosa nella Cagliari del '300* 5-56
- Manuel Joaquín Salamanca López
Alfonso de Castro y Villasante: primer archivero de Villa (Madrid) 57-89
- Andrea Corda
1974-1978: la sfida di Tuttoquotidiano alla concentrazione editoriale in Sardegna 91-125
- Lilian Pestre de Almeida
Réflexions sur les traces italiennes pour et dans une poétique antillaise: Édouard Glissant 127-154
- Andrea Corsale
Esperienze di partecipazione e sviluppo del turismo rurale fra Sardegna e Romania 155-181
- Silvia Aru
Il cammino di domestiche e "badanti". Mobilità e questioni di genere 183-212

Dossier

Le identità nella Corona d'Aragona.

Nuove linee di ricerca

a cura di

Esther Martí Sentañes

- Esther Martí Sentañes
Introduzione / Introducció 215-217
- Jesús Brufal Sucarrat
La medina andalusina de Lleida en el segle XI: Identitat i societat 219-244

Vicent Royo Pérez	
<i>La identitat col·lectiva del camperolat valencià en la Baixa Edat Mitjana</i>	245-292
Albert Reixach Sala	
<i>«Con se degen los càrrechs supportar entre los ciutadans» Administració municipal i identitat urbana a Girona (1350-1440)</i>	293-345
Chiara Mancinelli	
<i>Aproximación al análisis económico del convento del Santo Espiritu del Monte: un ejemplo de los estudios sobre la organización económica de conventos mendicantes en el marco del Mediterráneo</i>	347-370
Carolina Obradors Suazo	
<i>Council, City and Citizens. Citizenship between legal and daily experiences in 15th century Barcelona</i>	371-418
Rosa Rosciglione	
<i>La Sicilia di Ferdinando de Antequera. Il caso delle universitates siciliane</i>	419-464
Gavina Costantino	
<i>L'identità giuridica degli ebrei di Sicilia nel basso medioevo: servi e cittadini</i>	465-486
Sara Caredda - Ramon Dilla Martí	
<i>Imagen y taumaturgia en época moderna. El culto a Salvador de Horta en la antigua Corona de Aragón</i>	487-513

Forum

Luca Lecis	
<i>La Chiesa in Africa tra evangelizzazione e inculturazione</i>	517-538

Recensioni

Grazia Biorci	
<i>La biblioteca di Alfonso II Del Carretto marchese di Finale. Libri tra Vienna e la Liguria nel XVI secolo, di Anna Giulia Cavagna, Fonti, memorie e studi del Centro Storico del Finale - 2, Finale Ligure, 2012</i>	541-543

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare formalmente i colleghi della redazione – Riccardo Condrò, Gessica Di Stefano, Claudia Firino, Maria Grazia Krawczyk e Giovanni Sini – per aver affrontato e risolto con grande professionalità e disponibilità una situazione d'emergenza creatasi durante una nostra contemporanea assenza dall'Italia per ragioni di studio. Permettendo così la regolare pubblicazione on line della Rivista.

Antonella Emina (direttore responsabile)
Luciano Gallinari (direttore editoriale)

Réflexions sur les traces italiennes pour et dans une poésie antillaise: Édouard Glissant¹

Lilian Pestre de Almeida

Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis².

Résumé

Grâce à l'anthologie *La terre le feu l'eau et les vents* (2010) Glissant attire l'attention de son lecteur sur un espace culturel assez peu représenté aux Antilles et dont la trace reste souvent invisible: l'Italie. Calvino, Campana, Caproni, Dante, Leopardi, Tabucchi, Tomasi di Lampedusa, Zanzotto reprennent le fil du rapport établi avec l'ensemble culturel et imaginaire italien, dont les caractères rappellent l'Utopie et non-lieu absolu. La trace italienne se dessine à partir de Christophe Colomb, dans sa poésie (*Les Indes*, 1955), et du géôlier piémontais, Manuel, dans son théâtre (*Monsieur Toussaint*, versions de 1961 et 1978), deux figures complexes de médiation, que l'article positionne au cœur de la poésie de Glissant. Enfin, le texte étudie le paysage italien en tant que personnage devenu "conte" et aborde le rapport problématique de Glissant, malgré ses pré-supposés théoriques, à la réécriture lit-

Abstract

Thanks to the anthology, *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents* (2010), Glissant draws attention to a cultural area under-represented in the Caribbean and whose trace is often invisible: Italy. Calvino, Campana, Caproni, Dante, Leopardi, Tabucchi, Tomasi di Lampedusa, Zanzotto re-establish the link with Italian culture and image, whose characters recall utopia and the great void. This Italian influence first appears in Christopher Columbus (*Les Indes*, 1955) and then in the jailer Manuel from Piedmont (*Monsieur Toussaint*, versions of 1961 and 1978). These two complex and meditative figures are at the heart of Glissant's poetry. Lastly, the text examines the Italian landscape as a proper story character and addresses the problematic relationship of Glissant's literary rewriting of the orality as has been done for a long time in Roman literatures, except French one. Studied via the Italian view-

¹ Une version plus courte de ce texte est sortie dans *Francofonia*, dans un numéro en hommage à Édouard Glissant, sous le titre "De la ville de Christophe Colomb au paysan piémontais ou à la recherche d'une trace italienne dans l'œuvre d'Édouard Glissant".

² Ch. Baudelaire, in *Fusées* (1887).

téraire de l'oralité, telle qu'elle se fait dans le temps de la longue durée, dans les littératures romanes autres que celle de langue française. Cet aspect, étudié à travers la trace italienne, implique également les littératures de langue espagnole et portugaise.

Mots clés

Édouard Glissant, comparatisme, littérature italienne, réécriture littéraire de l'oralité, littérature monde.

point, this aspect also involves Spanish and Portuguese literatures.

Keywords

Édouard Glissant, comparatisme, Italian literature, literary rewriting of orality, *littérature monde*.

Explorant un sujet volontairement mineur

La bibliographie italienne sur l'œuvre d'Édouard Glissant et les Antilles impressionne: elle s'écrit et se publie en français et en italien, dans des livres et des revues, dont *Francofonia*. Autre marque de l'intérêt qui lui est porté: l'œuvre de Glissant est traduite en Italie; six de ses livres ont paru en italien depuis 1998, plutôt les récits et les essais que la poésie³.

Glissant, quant à lui, a fait de nombreux séjours dans la péninsule depuis le second congrès des écrivains et artistes noirs qui s'est tenu à Rome en 1959⁴. C'est également dans une ville italienne, Bologne, en 2004, que Glissant, en remerciement à son doctorat *honoris causa*,

³ Poetica del diverso, 1998, (ristampa 2004); Il quarto secolo, 2003; Poetica della relazione, 2007; Il pensiero del tremore, 2008; Quando i muri cadono, 2008; Tutto-mondo, et des passages du Traité du Tout-Monde traduits pour la revue Scritture Migranti. Mais l'ouvrage capital du poète du point de vue théorique, Le discours antillais, de 1981, n'est pas traduit. Voir également la bibliographie dans le site du Doctorat en Littératures Francophones de l'Université de Bologne, en ligne: <<http://www2.lingue.unibo.it/francofone/Dottorato%20in%20Letterature%20Francophone%20glissant.htm>> (30 mai 2013).

⁴ Le deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs se tient à Rome du 26 mars au 1^{er} avril 1959.

prononce un discours important sur l'Utopie, le non-lieu rêvé⁵. Par ailleurs, il évoque de façon certes lacunaire, dans trois quatrains elliptiques et allusifs, trois lieux italiens, dans un volume de poèmes courts, *Fastes* (1991): "Lucques"⁶, "Tremiti"⁷ et "Vernazza"⁸.

L'intérêt des critiques italiens travaillant sur la francophonie antillaise et sur l'œuvre de Glissant en particulier se doit probablement à une rencontre – imprévue – de poétiques aux Antilles et en Italie sans que les raisons profondes de cette rencontre soient mises en avant de façon systématique, du moins à ma connaissance, soit par les critiques, soit par les auteurs antillais étudiés. Un premier article pionnier à ce sujet est celui de Paola Ghinelli⁹. Si la recherche italienne sur les Antilles a des centres de publication et de diffusion (essentiellement: Turin, Bologne, Milan), la recherche sur la production italienne dans les centres antillais d'études est pratiquement inexis-

⁵ Cf. É. Glissant, *De l'Utopie*, discours officiel prononcé à Bologne, le 21 juin 2004, à l'occasion de la remise de la *laurea ad honorem*.

⁶ É. Glissant, *Fastes*, in *Poèmes*, p. 361.

⁷ *Ibi*, p. 369.

⁸ *Ibi*, p. 377. Vernazza est une ravissante petite commune de la Ligurie, dans la province de La Spezia, juchée sur des falaises tombant à pic sur la mer, avec environ mille habitants. Les trois quatrains sont les suivants:

Sacrifions l'olive aux rosaces du puits
Bonheur à la couleuvre épiée du chemin!
Et qu'à l'ocre, au chardon
Faille des errants la pierre foudroyée ("Lucques", p. 361).

Une herbe a ruisselé sur la table où nous devinons
Ce cheval solitaire est un troupeau qui fêle
Des oursins gris scintillent, prisonniers de leur vœu,
Au ressaut phosphorescent de la Grotte-des-poètes ("Tremiti", p. 369).

La déferlante a lu les hauts rocs
Noyés nous nous changeons trois fois en même nuit
Les barques sur la Place font soleil et vestibule

En haut, la Tour du commandeur soudain s'est tue ("Vernazza", p. 377).

Le souvenir de Vernazza apparaît encore dans *Philosophie de la relation* et ouvre le récit *Tout-monde*. Nous y reviendrons. Ces lieux italiens sont cités également dans *Le secret savoir de Carminella Biondi*, que Glissant a voulu consacrer à Carminella Biondi dans *Des îles en archipel*.

⁹ P. Ghinelli, "La letteratura caraibica francofona e l'Italia", s.p.

tante. C'est ce non-dit sur la production poétique italienne qu'on tentera de cerner ici.

D'autre part, dans le vaste univers intertextuel et relationnel créé par Glissant dont témoigne, s'il était encore nécessaire, son Anthologie du Tout-Monde publiée quelques mois avant sa mort, *La terre le feu l'eau et les vents*, on cherchera une trace italienne, à partir de deux figures emblématiques, celle de la ville de Colomb dans sa poésie (*Les Indes*, avril-juin 1955) et celle du geôlier piémontais, Manuel, au fort du Jura dans son théâtre (*Monsieur Toussaint*, versions de 1961 et 1978). Ces deux figures, certes secondaires, témoignent de la complexité de la relation et de leur charge symbolique.

Il s'agit encore d'autre part de voir comment articule Glissant les neuf auteurs italiens qu'il sélectionne pour son anthologie du Tout-Monde – par ordre alphabétique: Calvino, Campana, Caproni, Dante, Leopardi, Magris, Tabucchi, Tomasi di Lampedusa, Zanzotto – et comment il élude, lui aussi, ce qui serait un trait commun à la poétique italienne et antillaise: la réécriture littéraire de l'oralité. Il y aurait, enfin, me semble-t-il, un rapport à évoquer et à mieux cerner de Glissant, écrivain francophone, aux autres littératures romanes.

1. À la quête des Indes au départ d'une ville rituelle

Pour le parnassien José-Maria Hérédia et pour des générations de petits écoliers français, les Conquistadors partent de Palos de Moguer¹⁰:

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal¹¹.

Pour les espagnols, ou les hispanophones en général, les Conquistadors partent toujours d'Andalousie, de Palos ou de Séville et des bateaux chargés d'or reviennent sans cesse à son port principal, *puerto y puerta de las Indias*. Séville, port fluvial, sur le Guadalquivir est

¹⁰ Lieu qu'en réalité n'existe pas.

¹¹ J.-M. Hérédia, "Les conquérants", in *Les trophées*, s.p.

présent aussi dans Lorca. Pour les Portugais, par contre, on part toujours de Lisbonne, *da praia do Restelo* ou *da Ribeira das naus*, que ce soit chez Camões dans son poème épique (*Os Lusíadas*) ou chez Fernando Pessoa (*Mensagem*).

De façon surprenante, à première vue, dans *Les Indes* de Glissant, le départ se fait de Gênes. Le poète crée donc un autre point de départ pour l'aventure des Indes (occidentales). «Vedrai una città regale, addossata ad una collina alpestre, superba per uomini e per mura, il cui solo aspetto la indica signora del mare»¹². Ainsi Francesco Petrarca écrivait sur Gênes en 1358, lui donnant pour la première fois l'épithète "la Superbe". Gênes, dans le poème glissantien, revient plusieurs fois: elle est le premier destinataire de celui qui chante, le narrateur: «Sur Gênes va s'ouvrir le pré des cloches d'aventures (...) Ville, écoute; et sois pieuse!»¹³. Elle est encore «Gênes très-ouverte»¹⁴. Le poème se clôt encore sur un retour à Gênes.

Trois voyageurs sont nominalement salués par le narrateur: Marco Polo, Vasco da Gama, Magellan¹⁵. À l'exception du Vénitien Marco Polo, qui fait son voyage vers l'Extrême Orient par terre dès le Duecento, les deux autres, portugais, ne sont pas exactement des "précurseurs", comme les appelle Glissant: Gama atteint l'Inde (la vraie) en contournant l'Afrique et en allant vers l'Orient en 1498, six ans après le premier voyage de Colomb; Magellan fait le tour du monde en allant vers l'Ouest, en 1521. Peu importent ces inexactitudes temporelles¹⁶. Ce qui importe c'est le mythe de la ville de Gênes, dont le nom remplace, dans le poème glissantien, toute ville maritime; mieux: toute ville de départ vers l'aventure. Par là elle devient «ville rituelle»¹⁷ et l'écrivain accorde à l'Italie une prééminence symbolique dans la découverte du Nouveau Monde.

Claude Rivière définit les rites dans le dictionnaire de sociologie sous la direction de Raymond Boudon, comme «ensemble d'actes ré-

¹² F. Petrarca, *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem*.

¹³ É. Glissant, *Les Indes*, in *Poèmes complets*, I, 111.

¹⁴ *Ibi*, XVIII, 118.

¹⁵ *Ibi*, LXV, 163.

¹⁶ On pourrait d'ailleurs noter plusieurs inexactitudes temporelles dans les essais de Glissant. À ce sujet, lire notre "L'axe américain et les littératures francophones".

¹⁷ É. Glissant, *Les Indes*, in *Poèmes complets*, LXV, 162.

pétitifs et codifiés, souvent solennels, d'ordre verbal, gestuel et postural, à forte charge symbolique»¹⁸. René Girard, dans son ouvrage *La violence et le sacré*, examine différents rites. La violence est d'après lui à l'origine de l'insatisfaction et de la violence des hommes, d'où la nécessité d'un bouc émissaire. Pour Girard, le rite a une fonction bien précise, il sert de *catharsis*.

La définition de Carole Rivière permet de comprendre l'expression de Glissant pour la ville de Gênes. Sans être le point de départ réel des voyages de Colomb ou des autres voyageurs pour l'Amérique, la ville annonce le départ rituel, à savoir, celui qui se répète, vers l'Ailleurs, vers l'inconnu, l'imprévisible. Le discours du narrateur à Gênes revient à la fin du poème:

Ville, je te regarde par-dessus l'épaisse agrégation de la folie et de la vie, en ces trois fois cent ans.

Tu es ville à nouveau pour le regard du veuf, après la noce de l'aventure!

(...)

De partout, ô de partout, cette lamentation du monde dont s'enivre

La poitrine, – et qui a dessiné l'espérance pourtant,

Le blé mouvant, la douve, et le quai de bois mort,

La plaine où sont les villes, toutes Gênes sur leurs ports,

Et une Inde, laquelle? en qui le rêve a son limon¹⁹

L'analyse de René Girard permet sans doute de comprendre le choix du toponyme: Genova, nom italien et lieu probable de la naissance de Colomb, se dit en français Gênes, à la fois ville maritime mais aussi tourment, au sens fort du mot. Le Petit Larousse nous indique son étymologie: anc. fr. gehine, torture, du francique. Gênes est donc à la fois départ et violence, aventure et tourment, porte vers l'Ailleurs et vers la géhenne. Plus que le nom de toute autre ville maritime – Venise, Ancône, Naples, Séville, Palos de la Frontera, Lisbonne – elle annonce/appelle secrètement la *catharsis*.

¹⁸ R. Boudon - Ph. Besnard - M. Cherkaoui - B.-P. Lécuyer, *Dictionnaire de Sociologie*, Paris, Larousse, 1993, p. 196.

¹⁹ É. Glissant, *Les Indes*, in *Poèmes complets*, LXV, 163 -164.

2. Un inconnu appelé Manuel ou l'intrusion de la réalité dans un triple théâtre

Dans *Les Indes*, ouvrage composé en avril-juin 1955, Glissant, dans la partie centrale de ce poème épique intitulée "Les héros"²⁰, retrace déjà le profil de quatre personnages principaux de son unique pièce théâtrale: Toussaint, Dessalines, celui qui fut mangé par des dogues (et qui aura plus tard un nom, Macaïa) et Delgrès. Le lecteur y perçoit ceci très fortement: la continuité et la cohérence de l'univers fictionnel glissantien et encore que la pièce historique était déjà en germe dans le poème. Dans *Les Indes*, enfin, apparaît une Femme sans nom – elle rappelle la "fille Liberté", chantée par Metellus, personnage césairien dont le nom signifie: celui qui doit mourir. Cette Femme, dans la pièce *Monsieur Toussaint* (1961-1978) se dédouble et se matérialise en deux autres figures, la prêtresse du vaudou (Maman Dio) et Mme Toussaint.

Cherchons donc les prolégomènes du texte théâtral dans le poème.

Toussaint est déjà le «centaure»²¹, ce qui confirme de façon éclatante l'analyse menée par Jacques Coursil de la pièce. Toussaint «à rebours du commencement» est la «victime» propitiatoire qui permettra la croissance de l'arbre et de la forêt, et ainsi la *catharsis*:

Toussaint, déjà nommé, qui fut centaure, et vint mourir au sable glacé de l'Empire.

(...)

Car il fut sur la mer, à rebours du commencement

Allant connaître le pays des conquérants, d'où s'éleva la noire empoigne de leurs crimes

(Nous pouvons dire maintenant qu'il fut le sage et la victime.)

Et l'histoire ferma, sur ce guerrier trahi, la trappe oublieuse d'un hiver.

Qu'il meure ô qu'il meure, et que la forêt grandisse²²

Le second personnage commun au poème et à la pièce, est Dessalines. Dans la même strophe, l'ombre du marron poursuivi et dévoré

²⁰ *Ibi*, LIII-LXIV, 151-157.

²¹ *Ibi*, LIX, 154.

²² *Ibidem*.

par les chiens l'accompagne. Il s'appellera en 1961 et en 1978, Macaïa: il est le «dogue contre dogues».

L'ombre de sang, jailli d'un lac de sang, et sans pitié, c'est Dessalines, Celui-là fut terrible, il te coûta combien de larmes, ô prêtresse.
(Dites pourtant! dogues nourris de nègres, si le temps était aux larmes, quand on vous bénissait comme une meute de Sologne!
Avant que vous partiez à la curée, ne vous gardait-on pas trois jours sans boire? – et pour la viande vous n'aviez que celle que vous gagniez).
Celui-là, dogue contre dogues, fut gardé toute une vie loin de la viande.
Il ne but à jamais que l'eau fétide des combats, lorsque la sueur même se gangrène. Femme,
Tu pleuras sur sa haine, tu grandis de son amour²³.

Le héros guadeloupéen, Delgrès, intervient à la strophe suivante. Tout confirme ainsi que le noyau même de la pièce est déjà en germe dans le poème de 1955. La lecture qu'en fait Jacques Coursil²⁴ est un modèle d'analyse et nous y renvoyons le lecteur. Mais un ajout se fait, un personnage hybride de paysan et de soldat, un piémontais, appelé Manuel. C'est la trace italienne qu'on essaie de débusquer. Il fait partie des vivants dans la prison et comme il est souvent muet sur scène, il faut lire de très près les didascalies pour saisir sa fonction.

Glissant, comme on le sait, met en scène Toussaint dans sa cellule du fort de Joux, souvent dans un triple théâtre: des morts et des vivants entourent ou visitent le prisonnier. Une action jouée sur le devant de la scène peut avoir deux autres rangées de spectateurs silencieux, Toussaint encore vivant et les ombres des morts, toujours présents et attentifs.

Les morts sont: Maman Dio, prêtresse du vaudou, qui s'exprime souvent en créole; Mackandal, hougan, manchot, empoisonneur des puits, qui a rassemblé les révoltés au Bois-Caïman; Macaïa, le marron, poursuivi impitoyablement à travers la forêt et dévoré par les

²³ *Ibi*, pp. 154-155.

²⁴ J. Coursil, *Monsieur Toussaint*.

chiens²⁵; Delgrès, le commandant à la Guadeloupe qui s'est fait sauter sur la poudrière au fort de Matouba; Moïse, neveu et lieutenant de Toussaint, fusillé par l'ordre de son oncle: tous noirs et encore Bayon-Libertat, blanc, ancien gérant de la Plantation où Toussaint fut esclave. Entre Toussaint et Bayon-Libertat les rapports sont plutôt amicaux.

Les vivants sur scène se partagent en deux groupes: ceux qui viennent d'Haïti et ceux qui appartiennent à l'espace de la prison. Ceux qui sont encore en vie et viennent d'Haïti sont: Mme Toussaint, la femme du prisonnier; Dessalines, lieutenant de Toussaint et libérateur d'Haïti; Christophe, lieutenant de Toussaint, futur roi de la Province du Nord; Laveaux, gouverneur de Saint-Domingue; un aide de camp; Rigaud, commandant de la Province du Sud; Désortils, gentilhomme créole; deux colons blancs, Blénil et Pascal; Rochambeau et son état-major. Parmi eux, un personnage s'en détache, sournois et amical: Granville, secrétaire de Toussaint; nous y reviendrons.

Les vivants, présents réellement dans la prison et qui essaient de parler au prisonnier, sont: Amyot, commandant du fort de Joux; Langles, son second, figure franchement comique; le général Caffarelli, envoyé de Bonaparte et le geôlier piémontais, un paysan-soldat appelé Manuel. C'est le seul à qui Toussaint s'adresse spontanément.

Presque tous ces personnages renvoient à des personnages historiques. Deux parmi eux sont des créations de Glissant, Granville et Manuel, tous les deux, source de contrepoints intéressants et ambigus. Commençons par le secrétaire: il nous permettra de mieux comprendre le geôlier.

Dans *Monsieur Toussaint*, Granville a une fonction semblable à celle de Vastey dans *La Tragédie du Roi Christophe*, de Césaire²⁶. À une dif-

²⁵ Macaïa, comme Maman, chante et s'exprime souvent en créole (*Monsieur Toussaint*, p. 10 et passim). Toutes les notes ici renvoient à la version de 1986: *Monsieur Toussaint*. Version scénique, indiquée simplement par MT.

²⁶ Il faudra un jour faire une étude comparative entre le théâtre de Césaire et le théâtre de Glissant, textes en main. Dans son introduction, Glissant cite deux essais, *Les Jacobins noirs*, de C. L. R. James et *l'étude césairienne, Toussaint-Louverture: la Révolution française et le problème colonial*. Ce faisant, Glissant élude ou éloigne – coquetterie d'auteur? – l'attention du critique du théâtre césairien, en particulier de *Et les chiens se taisaient* et de *La Tragédie du Roi Christophe*. Sait-on que dans une première version de *Et les chiens se taisaient*, le Rebelle avait nom Toussaint? Un

férence près: Vastey est mulâtre et sera baptisé nègre par le Roi; Granville est blanc et restera fidèle à son maître qui savait, dès le début, que le vrai rôle de son secrétaire était de le trahir tout en le servant. La fidélité de Vastey envers Christophe est de l'ordre de la conversion et du baptême symbolique, donc du changement, de la naissance d'un nouvel homme; celle de Granville envers Toussaint est proprement dialectique, la paire Maître-secrétaire se connaissant et se reconnaissant du début jusqu'à la mort. La fidélité de Granville est celle de la trahison prévisible et prévue malgré l'estime que l'un et l'autre se portent humainement. Qui plus est: Vastey, auprès de Christophe, et Granville, auprès de Toussaint, posent, tous les deux, le rapport du héros (qui ne sait pas écrire ou qui écrit à peine) à l'écrit.

En réalité, le nom du secrétaire de Toussaint, dans la pièce de Glissant, pose ou devrait poser problème au lecteur attentif: il pointe l'hybridisme.

Le personnage glissantien de Granville porte la trace, dans son nom même, d'un abolitionniste britannique, très connu, Granville Sharp (1735-1813)²⁷. En réalité, les principaux abolitionnistes britanniques sont deux: dans l'univers anglo-saxon, l'abolitionnisme d'inspiration religieuse a dominé le siècle, mené par les Britanniques Granville Sharp et William Wilberforce. De façon révélatrice, Christophe, dans la pièce de Césaire, cite nominalement Wilberforce dans un passage²⁸ et Glissant transforme l'autre abolitionniste en secrétaire de Toussaint.

manuscrit, découvert par Alex Gill, le prouve. Les critiques explorent la piste trop visible, celle de la pièce de Lamartine, par exemple. C'est le cas de la thèse brésilienne de M. H. Valentim Oyama, *O Haiti como locus ficcional de identidade caribenha*.

²⁷ Granville Sharp né en Angleterre à Durham le 10 novembre 1735, mort le 6 juillet 1813 à Fulham, était un savant et un juriste britannique converti au christianisme évangélique et l'un des pionniers de la lutte pour l'abolition de l'esclavage. Il n'a jamais séjourné en Haïti. Sharp fonda par ailleurs la *Société pour la conversion des Juifs au christianisme* et la *British and Foreign Bible Society* (*Société biblique britannique et internationale*).

²⁸ Voir *La tragédie du Roi Christophe*, pp. 37-38: «Mon noble ami Wilberforce! Des vœux pour l'anniversaire de mon couronnement! (...) Mais, Wilberforce, vous ne m'apprenez rien et vous n'êtes pas le seul à raisonner ainsi». Le passage est impor-

Le Granville glissantien est hybride en profondeur, comme Manuel le sera physiquement, moitié soldat, moitié paysan. Mais, chez Granville, l'habit et les paroles cachent sa double nature. Auprès du prisonnier, il est certes l'Autre, porteur et médiateur de l'écrit, blanc, il parle et écrit français, semble français mais est à moitié anglais, espion et serviteur de Toussaint, l'accompagnant dans ses changements de camp, tour à tour du côté espagnol, anglais ou français. Qu'on relise, avec cette clé, tous les dialogues entre Toussaint et son secrétaire, ils deviennent plus clairs et font comprendre l'estime mutuelle que les deux hommes se portent. Ils se comprennent et s'acceptent. Granville donne en fait la mesure du sens politique de Toussaint et de la complexité de la trame de la pièce en pâte feuilletée (l'expression, comme on le sait, est de Lévi-Strauss).

Granville et Manuel se rattachent encore au thème secret du «poisson chambre» ou de la baleine monstrueuse tout le long de l'œuvre glissantienne: «...je nage ici dans la glace, tant que me voici un de ces gros poissons qui soufflent de l'eau» (c'est Manuel qui parle²⁹); «les requins remontent au jour» (c'est Granville qui parle³⁰). Ces deux blancs perçoivent l'approche du monstre secret, le grand Léviathan, non-nommé. Celui-ci, dans l'œuvre de Glissant, est le dévorateur des nègres ou le bateau négrier.

Granville, créé à partir des différents secrétaires de Toussaint et d'un abolitionniste anglais, nous oriente vers Manuel, celui-ci visuellement hybride, soldat de l'An II et paysan piémontais en sabots. Manuel parle peu mais est pratiquement présent dans toutes les scènes, tantôt éveillé, tantôt endormi, parfois étendu par terre. Il apporte à Toussaint des objets symboliques. Personnage inventé de toutes pièces par l'auteur, il est l'intrusion de la réalité quotidienne dans le théâtre des ombres et le théâtre parodique. Il apporte les clés, le feu, la lumière et Toussaint daigne lui parler. Manuel appelle Toussaint Général Silence ou Saint-Domingue: il confirme par là l'identité entre le prisonnier et son île, et le piémontais reconnaît dans l'haïtien un autre paysan.

tant. Christophe répond à deux types d'objections, celles des abolitionnistes anglais et celles de sa femme.

²⁹ MT, I, p. 17.

³⁰ *Ibi*, III, p. 107.

Dans la dernière journée de la pièce un chant lyrique parallèle s'élève, les deux paysans se disent l'un à l'autre leur pays: le premier à parler est Manuel:

C'est tout vert et tout jaune en même temps. Tu frissonnes quand tu sors pour lever les pièges, tu n'as pas froid. Au-dessus des champs tu vois le brouillard, c'est comme du lait des feuilles, de la mousse bien battue, tu avances, elle fond. À côté, les peupliers, malingres, malingres, ils te font de la peine, ils n'ont rien pour les protéger, ils sont tous nus dans le vent. Tiens, au croisement il y avait le cimetière. Tout perdu dans l'herbe, derrière deux cyprès, tellement vert qu'ils sont noirs. C'est là que les morts se réunissent. Ne passe pas dans la nuit, Domingue. Ils viennent rire sur ton épaule. Tu cours, fermes les yeux, tu marches dans la plaine sans arrêt, tu cries, l'air glacé te répond³¹.

S'identifiant à l'autre, Toussaint lui raconte son pays, après avoir regardé la mer:

Tu te retournes, c'est un bouleversement de la terre rouge, partout semée de fonds et de mornes. Les cannes sont jeunes, ton regard chavire, tu es noyé dans la tempête des branches, soudain tu lèves la tête, le soleil pèse sur tes pieds, tu vois que c'est midi³².

L'accord entre Saint Domingue et le Piémont se fait par la bouche de deux paysans. Ils se mettent à parler à l'unisson. À une question de Manuel, Toussaint avoue simplement: «Non. Je ne sais pas écrire, Manuel»³³. De la même manière que Manuel qui sait que les morts attendent le passeur la nuit dans le cimetière derrière deux cyprès, Toussaint dit encore que les gens «qui n'existent pas», sont là derrière la muraille:

Va derrière la muraille. Tu les trouveras, les vivants et les morts. Ceux qui m'attendent avec impatience, ceux qui ne m'attendent plus. Si tes yeux sont ouverts, tu les verras, les deux arbres, l'un dressé sur

³¹ MT, IV, p. 139.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibi*, p. 141.

ma vie, c'est un filao, l'autre penché sur ma mort, c'est un cyprès. Va, Manuel, va. Tu toucheras la première défaite de Toussaint... Protège-toi contre les morts, ils sont plus rusés que nous!³⁴

Manuel a encore une autre fonction. Au projet des Français victorieux disposés à réécrire l'histoire, à Langles qui menace: «nous imprimons les livres sans lesquels la mémoire est un gouffre sans fond, un puits sans margelle. Nous effacerons de la terre la trace de [ses] combats»³⁵, le piémontais incarne la voix de l'oralité qui perdure à travers le temps: «nul ne peut effacer la mémoire d'un homme victorieux...»³⁶.

L'agonie de Toussaint se prolonge jusqu'à l'annonce officielle de sa mort. Le texte de la didascalie est important:

Amyot sort, suivi de Langles. L'ombre de la sentinelle descend des remparts. Madame Toussaint s'assied à même le sol, les bras entre les jambes, elle se balance lentement; et on entend au loin une mélodie haïtienne. Manuel remonte vers Toussaint mort et Mackandal immobile: «Monsieur Toussaint, Monsieur Toussaint»³⁷.

Sur scène il ne reste que des paysans; ils sont quatre: une paysanne muette désormais veuve, deux haïtiens et le piémontais.

3. Le retour métalinguistique à Vernazza ou le paysage italien, conté comme un conte

En 1993, Glissant publie chez Gallimard l'un de ses récits fleuves, intitulé simplement *Tout-monde*. Pour que le lecteur ne se perde pas dans le labyrinthe des personnages, il fournit aux pages 11 et 12, un rappel des péripéties «qui ont précédé»: ce roman consiste en «une d'anthologie de toutes les sortes de voyages possibles, hormis ceux de la conquête».

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibi*, p. 160.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibi*, p. 166.

C'est aussi, du moins tout au début, – et c'est ce qui nous intéresse ici – un autre retour métalinguistique au poème *Les Indes*. La première partie du roman s'intitule "La lune en montant" dont le premier chapitre, "Banians", porte le nom d'un arbre emblématique aux multiples racines. Ce chapitre est précédé d'une assez longue auto-épigraphe prise à l'un des hétéronymes glissantiens³⁸, Mathieu Béluse, dans *Traité du Tout-monde*, Livre II, sur le lieu, réalité proprement "incontournable", d'après Glissant lui-même.

Le refrain rythmant ce chapitre inaugural est le premier verset du poème *Les Indes*: «Sur Gênes va s'ouvrir le pré des cloches d'aventures...»³⁹ et Vernazza va fonctionner comme un conte que l'on répète et qui s'entrelace à deux autres contes, celui de Tremiti⁴⁰ déjà présent, par d'ailleurs, dans *Fastes* (de 1991) et celui d'un autre archipel, devenu lui aussi un conte, Panarea: «il raconta Panarea, qu'en vérité il connaissait peu, et c'était précisément pour rappeler ce lieu-commun d'île, de mer, de chaleur qui s'y était agrégé, sans aucune atténuation ni dérive»⁴¹. Le verbe est révélateur – "raconter" un lieu qui reprend un "lieu-commun", c'est à dire une sorte de conte que l'on raconte à la ronde.

C'est enfin dans *Tout-Monde* qu'apparaît enfin explicitée la raison secrète du choix de Gênes:

Gênes qui – parce qu'un jeune homme [Matthieu], possédé d'une pensée terrible de l'univers, y avait parcouru en rêve des espaces vides sur des cartes inachevées, – figurait encore le plus secret des lieux élus, jamais illustré dans les Chroniques: mais vous pouviez éprouver dans votre esprit que c'est bien de ce figuier-maudit qu'avaient levé les houles qui avaient ravagé le monde au loin, qu'ainsi Gênes, et non pas Genève la calme, Genova et non pas Ginevra, faisait toujours retentir aussi-avant dans les profondeurs la lyre d'airain, eu qu'ainsi

³⁸ Le modèle secret des hétéronymes serait celui de Fernando Pessoa. On est cependant loin des hétéronymes de Pessoa qui ont non seulement des biographies fort différentes, mais des styles et des thèmes tout à fait reconnaissables. En fait, les hétéronymes glissantiens écrivent tous à peu près de la même manière autour de sujets semblables à ceux de leur créateur.

³⁹ *Tout-Monde*, pp. 32, 36, 59)

⁴⁰ *Ibi*, p. 53.

⁴¹ *Ibi*, p. 56 et *passim* pp. 59, 60.

elle se raccordait à une des faces du Tout-monde, celle qui est et reste cachée⁴².

Étrange paragraphe où le texte déraille exactement comme un conte conté le soir («il vire au vent du soir») peut dérailler confondant Gênes/Genova avec une autre ville, vrai faux ami du point de vue linguistique, Genève/Ginevra. Premier constat: le paysage en littérature n'est plus un fond mais un vrai personnage dont on parle comme dans un conte.

Autre conséquence: il est parfois difficile de distinguer récit et essai dans les derniers ouvrages de Glissant, car les frontières des genres s'estompent. Cela augmente si l'on veut le côté poétique de ces textes mais rend parfois plus flous les concepts qu'invoquent quelques critiques.

4. Les auteurs italiens dans l'anthologie glissantienne du Tout-Monde

Glissant signe en mars 2007, à côté de quarante-deux autres écrivains francophones, le manifeste *Pour une littérature-monde en français*. Ce manifeste annonçait également la prochaine parution, en mai, chez Gallimard, de *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif sous la direction de Jean Rouaud et Michel Le Bris.

En mars 2010, peu de temps avant sa mort, survenue le 3 février 2011, Glissant fait paraître, chez Galaade, *La terre le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*.

Les deux anthologies sont fort différentes: celle de Gallimard réunit des auteurs francophones venus de tous horizons et la langue française y expose sa diversité; celle de Galaade s'ouvre, par de là la barrière des langues, aux écrivains francophones et surtout non-francophones, publiant de très nombreuses traductions et, dans certains cas, citant également le texte dans sa langue d'origine.

La confrontation de la version en français avec le poème dans sa langue originale se fait, en particulier, dans des textes contemporains en portugais et espagnol.

⁴² *Ibi*, p. 65.

Glissant a sans aucun doute beaucoup plus fréquenté dans l'original les littératures de langue anglaise⁴³, voire de langue allemande, que les littératures des langues romanes, autres que la française. On peut l'affirmer en regardant de près ses traductions du portugais et de l'espagnol. C'est le cas des poèmes de Gabriela Mistral⁴⁴ et de Pablo Neruda⁴⁵ pour espagnol; c'est le cas de pratiquement tous les textes en portugais (brésilien). Ces traductions sont signées soit par Glissant lui-même, soit par Glissant et son fils Olivier, compositeur et producteur: elles dévoilent une méconnaissance certaine des deux langues⁴⁶.

⁴³ Son écrivain fétiche est depuis longtemps William Faulkner.

⁴⁴ É. Glissant, *La terre le feu l'eau et les vents*, p. 83.

⁴⁵ *Ibi*, p. 36.

⁴⁶ Ces traductions de l'espagnol et du portugais révèlent des problèmes de syntaxe et même de simple compréhension. Sans trop nous y attarder, indiquons-en brièvement quelques-uns pour que le lecteur non-hispanophone et non-lusophone puisse en avoir une idée. Pour l'espagnol, confusion entre *hacía*, avec accent sur le *i* (3^e personne de l'imparfait du verbe *hacer*: il ou elle faisait) et *hacia*, sans accent sur le *i* (préposition: vers, en direction de): c'est le cas du poème de Neruda "La isla". Le passage, dans l'original «el viento (...) sopló, inundó, manifestó sus dones/ hacia el Oeste, hacia el Este, hacia el espacio unido», traduit par Glissant «le vent (...) a soufflé, inondé, prodigué ses cadeaux/ Il faisait l'Ouest, il faisait l'Est, faisait l'espace tout en un» (É. Glissant, *La terre le feu l'eau et les vents*, p. 38). Pour le portugais, de vrais contresens proprement sémantiques sont évidents (*Ibi*, pp. 222-223). «La passando uma véia, pegou a minha cenoura/ Ai minha véia, deixa a cenoura aqui» traduit par «En profitant de l'occasion j'ai attrapé une carotte/ Allons ma veine, laisse-là cette carotte». Dans ce cas, les deux traducteurs, père et fils, n'ont pas compris que «uma véia», dans la langue populaire au Brésil, veut dire simplement "une vieille" et que «veia» (= veine) se prononce avec un e fermé; ainsi l'accent qui "ouvrait" la voyelle «véia» indiquait qu'il s'agissait d'un autre mot. Le mot *véia* est la forme féminine de *veio*, dans par exemple *preto veio*, personnage inquiétant entre tous de la *macumba* brésilienne, car lié à la mémoire. Enfin, «pegou» est la 3^e personne du passé simple du verbo *pegar* et l'emploi de la première personne ("j'ai attrapé") est un contresens. Il y en a encore d'autres dans la même chanson/rap: «Um homem roubado nunca se engana» traduit par «Un homme opprimé ne se laisse plus abattre» et ensuite le même vers est traduit par «Un homme dominé ne se laisse plus abattre», attribuant un sens idéologique fort à une chanson clairement parodique et scatologique (carotte pour membre viril, évidemment) qui affirmait qu'un homme, une fois qu'il a été volé par une vieille ou qu'on lui a pris quelque chose, ne se laisse plus tromper. Sur ce texte et sa traduction, on dirait en italien: *Roma per toma*. Devant ces quelques exemples force est de conclure: la réception chez Glissant de la production littéraire en portugais et en espagnol passe

La lecture des ouvrages plus longs dans des traductions et le manque de familiarité proprement linguistique avec le portugais et à la limite avec l'espagnol (du point de vue sémantique et syntaxique) empêchent sans doute Glissant d'appréhender l'une des caractéristiques essentielles des littératures hispaniques (par là, nous voulons dire les littératures de langue portugaise et espagnole en Europe et dans les Amériques), à savoir, la profonde innutrition, et ce depuis la Renaissance, de l'oralité traditionnelle telle qu'elle existe grâce au romancero. En d'autres mots: le poète martiniquais passe malheureusement à côté de quelque chose qui aurait dû le passionner.

Si, comme je le crois tout en le regrettant, la prégnance de l'oralité traditionnelle dans l'écriture littéraire échappe en grande partie à Édouard Glissant dans les textes lusophones et hispanophones, je suppose que le même phénomène, – tout aussi important en Italie –, aurait lieu également vis à vis de la production italienne. Expliquons-nous.

Tous ceux qui sont formés par la littérature française – qui est essentiellement une littérature de l'écrit qui s'est normalisée très rapidement et assez tôt à partir de Paris et de certaines instances officielles (l'Académie, en particulier) –, peinent à saisir que deux des péninsules de l'Europe du Sud, l'Italienne et l'Ibérique, pour ne parler que d'elles, aient un rapport très différent à l'oralité. Pour des raisons diverses d'ailleurs et dans des registres différents.

Pour le couple hispanique Portugal et Espagne et pour les pays nés de leurs colonisations, à savoir, le Brésil et toute l'Amérique dite latine qui va du Mexique jusqu'à la terre du Feu, la présence d'une masse gigantesque de textes anonymes et archiconnus, récités ou

normalement par un philtre, celui des traductions en français, car lorsqu'il essaie lui-même de traduire, sa version n'échappe pas à ce qu'on appelle les faux amis ou à des pièges forts simples (*hacia / hacia*, par exemple) ou révèlent encore des contaminations imprévues entre deux ou trois langues étrangères (la contraction de la préposition avec l'article défini *no* en portugais lu, de façon aberrante, comme la négation *no* en espagnol ou en anglais). Il est évident également que la production latino-américaine hispanophone intéresse profondément Glissant mais il la connaît très certainement par des traductions. Il lui accorde certes la prééminence sur la production proprement espagnole: sur vingt-quatre écrivains/créateurs cités dans son Anthologie, s'exprimant en espagnol, seulement cinq viennent d'Espagne (Antonio Machado, Picasso, Cervantès, Miguel Barceló, Lorca).

chantés, repris et glosés, dans des variations subtiles ou incantatoires, oratoires ou satiriques, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, par des poètes savants ou populaires, que ce soit Camões, Pessoa ou Manuel Bandeira pour le portugais, Lope, Gongora, Lorca, Guillén ou encore Borges pour l'espagnol. Je veux parler, bien entendu, du *romancero*. Et cette innutrition, à la fois étendue et profonde, est également à l'œuvre dans le récit, autrement dit dans la prose⁴⁷.

Le cas d'Italie est encore différent et spécial. L'Italie est certes un très, très vieux pays mais une nation jeune, politiquement récente: on vient de fêter le 150^e anniversaire de son unité. La réécriture littéraire de l'oralité y est une ligne de force, grâce à la vitalité des dialectes du Nord au Sud de la Péninsule jusqu'à nos jours. Qu'un poète de l'importance de Pier Paolo Pasolini (absent de l'anthologie glissantienne) écrive et publie des poèmes en *friulano*⁴⁸ reprend au fond la même attitude d'un Goldoni écrivant et faisant jouer au XVIII^e siècle ses comédies en dialecte vénitien. Mais l'exemple le plus instructif de ce phénomène proprement italien est sans doute ailleurs, dans l'attitude de Manzoni lui-même (1785-1873) qui réécrit intégralement, à treize ans d'intervalle, son œuvre maîtresse, *I promessi sposi*, en allant, en 1827, comme il le dit si joliment, rincer ses vêtements dans l'Arno, à Florence. *Sciacquare i panni in Arno*. Mais le verbe français "rincer", dans ce cas, est pauvre, peu imagé. Les verbes correspondants en portugais et en espagnol – *enxaguar*, *enjuagar* – sont beaucoup plus expressifs, car ils gardent, tout comme en italien, le radical *acqua*, eau. L'expression de Manzoni, devenue proverbiale, signifie employer/écrire l'italien dans sa forme la plus pure. Mais en fait chaque écrivain italien, encore de nos jours, peut toujours laver ou rincer ses vêtements et sa langue dans le fleuve de sa province natale. L'oralité est le fleuve où se baigne tout écrivain italien. Même un

⁴⁷ Pour le portugais, deux ou trois récits phares de la littérature brésilienne contemporaine le montrent: *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa et *O novelário de Donga Novais* (1976), d'Autran Dourado.

⁴⁸ Voir les volumes *Poesia a Casarsa* (1941-1943), *Romancero* (1947-1953), réunies dans P. P. Pasolini, *La meglio gioventù* e *La nuova gioventù*.

écrivain comme Primo Levi a un chapitre remarquable sur un *gergo* ou un langage collectif, encore marrane, des juifs de Turin⁴⁹.

Une fois dégagé ce rapport primordial qui a lieu dans le temps de la longue durée entre l'écrit et l'oral dans les deux Péninsules, essayons de comprendre/justifier le choix des auteurs italiens dans l'anthologie glissantienne (ils sont neuf, cités selon l'ordre suivant: Dante⁵⁰; Antonio Tabucchi⁵¹; Tomasi di Lampedusa⁵²; Claudio Magris⁵³; Dino Campana⁵⁴; Giacomo Leopardi⁵⁵; Italo Calvino⁵⁶; Andrea Zanzotto⁵⁷ et Giorgio Caproni⁵⁸)⁵⁹. La prédominance des écrivains contemporains est indiscutable: sept sur neuf. Quelques absences surprennent mais l'important c'est de voir les articulations et les accords avec les textes voisins qui se font instantanément dans la lecture.

Dante est le troisième texte de l'anthologie cité juste après le contrepoint admirable qui inaugure le recueil glissantien, des deux pendaisons (celle d'un nègre lynché dans le *Deep South* des États-Unis et le gibier de Montfaucon, au Nord de Paris). Dante intervient avec l'épisode d'Ulysse en Enfer mais de façon surprenante Glissant invertit l'ordre du récit, citant tout d'abord les vers 106-142, suivis des vers 67-105. La raison de cette inversion nous échappe sauf si elle est faite uniquement pour retarder l'identification, par le lecteur naïf, de celui qui raconte, car Ulysse dans sa flamme, révèle son nom avant de se souvenir d'une montagne perçue au delà des limites de la Méditerranée, la Montagne du Purgatoire.

⁴⁹ Voir le chapitre "Argon" in P. Levi, *Il sistema periodico*, pp. 3-21.

⁵⁰ É. Glissant, *La terre le feu l'eau et les vents*, p. 22.

⁵¹ *Ibi*, p. 114.

⁵² *Ibi*, 121.

⁵³ *Ibi*, pp. 138-139.

⁵⁴ *Ibi*, 170.

⁵⁵ *Ibi*, p. 174.

⁵⁶ *Ibi*, p. 193.

⁵⁷ *Ibi*, p. 294.

⁵⁸ *Ibi*, p. 294.

⁵⁹ Tout lecteur de littérature italienne fait rapidement, dans sa tête, une liste des absents et elle sera différente à chaque fois: Pétrarque, Boccaccio, Machiavel, Ariosto, Goldoni, Manzoni, Pasolini, Primo Levi, Cesare Pavese, Sciascia, Italo Svevo etc.

Dante et Virgile retrouvent Ulysse dans le 8^e cercle (celui des Trompeurs) – donc très proche de Satan. Ulysse et Diomède y sont entourés de flammes. Ulysse raconte son dernier voyage qui fut fatal (c'est là une invention de Dante, puisque dans l'*Odyssee*, le héros retrouve son père, son fils et sa femme Pénélope, à Ithaque): il abandonne son pays natal qu'il vient de retrouver pour aller au bout de la terre, passant le détroit d'Hercule. Sa démarche est celle d'un révolté métaphysique, à la manière d'un Camus, voulant connaître des causes divines par la force humaine simplement.

L'articulation entre les deux textes des pendus et l'épisode d'Ulysse se fait entre deux éléments, la terre et le feu, sur le thème de la condamnation: condamnation du Klu-Klux-Klan, du prévôt de Paris, de Dieu enfin.

Mais l'articulation entre le texte de Dante et celui qui le suit – deux passages en prose de Deleuze: le premier sur «Le pli, Leibniz et le baroque» et le second sur «Francis Bacon. Logique de la sensation» – nous paraît soit mystérieux, soit gratuit. Lire l'anthologie est aussi un jeu et chaque lecteur ne peut parler que de sa lecture.

Le deuxième auteur italien cité – Antonio Tabucchi – n'intervient qu'à la page 114, – juste quatre ou cinq lignes –, tirées d'un passage de Tristano meurt au sujet d'un poème inconnu. Tristano, ancien combattant italien en Grèce, est en train de mourir dans sa maison de Toscane, dans la chaleur du mois d'août et la gangrène avance dans sa jambe. Il raconte à un écrivain sa vie passée depuis un épisode de la seconde guerre mondiale et lui parle d'un poème inconnu:

Connais-tu un poème qui dit, ombres longues sur la mer, ton sourire, ma bien-aimée, et les caresses se résignent vite, comme l'ombre à la nuit... et puis ça continue avec l'horizon, les vagues et tant d'autres lieux communs? Tu le connais? Ne me dis pas que tu le connais... il n'existe pas, personne ne l'a jamais écrit, et à l'entendre il me semble assez mauvais, autant en rester là⁶⁰

Texte donc ironique et ambigu faisant la transition entre "Archipel" de Claude Simon et un poème de Tchicaya U'Tamsi sur le

⁶⁰ É. Glissant, *La terre le feu l'eau et les vents*, pp. 114-115.

Congo, entre un paysage d'invention ou de rêve et l'évocation d'un paysage réel.

Le troisième auteur italien arrive rapidement cinq pages après: un extrait de la scène de la chasse du Prince de Salina avec Don Ciccio à Donnafugata, avant la décision d'un mariage qui est une mésalliance et une réponse aux nouveaux temps⁶¹, car il faut changer pour que rien ne change. La scène se situe entre deux latino-américains, le Colombien Alvaro Mutis ("Caravansary"⁶²) et le Haïtien Depestre ("Ode au Vingtième siècle"). Le contrepoint des textes ici est particulièrement réussi.

Claudio Magris⁶³ est probablement la grande et heureuse surprise de l'*Anthologie du Tout-Monde* parmi les écrivains italiens. C'est d'ailleurs l'auteur le plus longuement cité. Son intérêt intrinsèque: son essai articule les régions du Danube au jeu mexicain des castes (*No te entiendo*)⁶⁴, autrement dit: Magris sert au lecteur, dans une sorte de mise en abyme du projet de Glissant lui-même, un exemple éclatant d'articulation entre deux mondes. Son texte aide à comprendre le projet même de cette anthologie. Né à Trieste, région de frontière, ce germaniste, universitaire et journaliste (il collabore au *Corriere della sera*) est un héritier de la tradition culturelle de la *Mitteleuropa* qu'il a contribué à définir. Dans l'anthologie glissantienne, Magris se situe entre Alejo Carpentier, cet autre *go-between*⁶⁵ et le titre en anglais de l'ouvrage classique de Gibbon sur la chute de l'Empire romain⁶⁶.

Dino Campana est le cinquième auteur italien cité: une trentaine de pages le sépare du précédent, Claudio Magris. Glissant choisit un de ses chants orphiques sur une ascension au Monte Falterona⁶⁷. Le texte de Campana articule deux éléments: l'eau et le vent. Il se situe entre un poème de Dora Teitelboim («Le vent est venu me parler en

⁶¹ *Ibi*, p. 121.

⁶² *Ibi*, p. 120.

⁶³ *Ibi*, pp. 138-140.

⁶⁴ Magris fait allusion aux peintures mexicaines du XVIIIe siècle qui mettaient en scènes les différents métissages possibles. Voir des images in *Pinturas de castas* – Wikipedia libre <es.wikipedia.org/wiki/pintura_des_castas>.

⁶⁵ *Ibi*, p. 135.

⁶⁶ *Ibi*, p. 140.

⁶⁷ *Ibi*, p. 170.

yiddish aujourd'hui...»⁶⁸,) qui pose indirectement le problème de la création en régime de diglossie et les *Carnets d'Afrique* du peintre catalan Miguel Barceló qui passe une partie de son année au Mali, en pays dogon⁶⁹: encore deux figures de *go-between*.

Trois ou quatre pages après Campana, surgit un nom incontournable en Italie bien que le poème choisi surprenne, au prime abord, un extrait du "Bruto minore", de Giacomo Leopardi⁷⁰. Seules deux strophes sont citées, les deux dernières («Ecco tra nudi sassi o in verde ramo... e l'aura il nome e la memoria accoglia»): ce découpage des textes provoquerait, d'après Glissant, des courts circuits avec d'autres textes. Brutus juste avant son suicide prévoit la chute future de Rome sous l'invasion des barbares: cet extrait amputé de son intrigue historique se situe entre la grandiloquence de Maïakovski et la discrétion du *Village pathétique*, d'André Dhôtel. Ce contrepoint implique une méditation sur la chute des empires et le refuge auprès d'un merveilleux quotidien.

Après Leopardi, vient le tour d'Italo Calvino⁷¹, avec un passage de ses *Villes invisibles* sur le grand Khan et son atlas merveilleux qui révèle la forme et le nom des villes qui n'ont pas encore de nom. Calvino est encadré par des textes latino-américains: celui qui le précède, totalement imprévisible, Simon Bolivar⁷² avec 4 ou 5 lignes et celui qui le suit, du très grand poète péruvien, César Vallejos, qui imagine qu'un jour l'Espagne puisse tomber du ciel ou de la terre. L'accord entre l'Espagne toute-puissante d'une façon hyperbolique et joyeuse et le grand Khan est une trouvaille de premier ordre tandis que les textes proprement idéologiques de Bolivar⁷³ ou encore un long extrait d'un discours de Che Guevara⁷⁴ n'ajoutent rien sauf sans doute un contrepoint politiquement correct.

Les auteurs italiens disparaissent pendant de longues pages dans l'anthologie glissantienne jusqu'à la page 294 où deux poètes, moins

⁶⁸ *Ibi*, p. 169.

⁶⁹ *Ibi*, pp. 171-172.

⁷⁰ *Ibi*, p. 174.

⁷¹ *Ibi*, pp. 193-994.

⁷² *Ibi*, p. 192.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibi*, p. 195.

connus à l'étranger, se suivent: Andrea Zanzotto (1921-2011) et Giorgio Caproni (1912-1990). On cite du premier, un très court extrait du poème "Au monde" et du second, deux poèmes, "Petits vers presque écologiques" et "Gel". Ils entrent tous les deux dans un cadre général de la défense de la nature.

Le poète, traducteur et essayiste Andrea Zanzotto est né, a toujours vécu et est mort dans la région de Trévis. Son écriture est marquée par sa marginalité géographique et linguistique qui le conduit à pratiquer son dialecte et à inventer nombre de néologismes.

Notre lecture de l'anthologie glissantienne est forcément parcellaire. Romaniste de formation, je me suis concentrée volontairement sur les langues que je connais mieux; à d'autres, des lectures plus amples. L'anthologie a le grand mérite d'amener le lecteur à réfléchir sur le projet d'une littérature du Tout-Monde dégagée de tout repère chronologique ou contextuel. Les textes y perdent souvent de leur chair.

5. En guise de conclusion

Je ne suis ni d'Athènes, ni de Corinthe, je suis citoyen du monde⁷⁵.

Je veux être appelé Citoyen du Monde⁷⁶.

...sentire che la nostra patria è il mondo, come ai pesci il mare⁷⁷.

Après ce parcours sur une trace "invue" chez Glissant, qu'on pourrait nommer la trace italienne et qui aborde un aspect, certes mineur, de son œuvre, la conclusion ne peut être que provisoire. Ou ouverte.

⁷⁵ Socrate, phrase traditionnelle.

⁷⁶ Érasme.

⁷⁷ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, p. 113.

Bon nombre d'hommages à Édouard Glissant le présentent comme "citoyen du monde", comme si cette appellation à celui qui a soutenu la Relation, le Tout-Monde et surtout le droit à l'opacité allait de soi.

On attribue souvent à Socrate cette l'expression: elle est d'ailleurs imprimée sur des *azulejos* dans l'une des stations du Métro à Lisbonne, celle de la Cité Universitaire. La phrase serait, affirment d'autres, de Diogène de Sinope, le Cynique, qui avait l'art de l'invective et de la parole mordante. Diogène est traditionnellement représenté associé à de pauvres objets, devenus symboliques: l'écuelle, le bâton, la lanterne, la jarre⁷⁸.

La philosophie stoïcienne est sans ambiguïté à ce propos. Pour elle, l'homme est par naissance (il ne le devient pas) un citoyen du monde et un enfant, mieux: une parcelle du Dieu-Monde. Mais ce thème directement issu du stoïcisme se retrouvera (implicitement) encore chez Spinoza et surtout dans la pensée moderne (Bertrand Russell, etc.).

Peu importe à qui elle appartient, cette revendication d'être citoyen du monde, aux Cyniques, aux Stoïciens ou fondamentalement à Socrate. Érasme à l'aube des temps modernes en Europe l'a revendiquée également. Mais elle n'était possible que dans un monde qui était celui du bassin méditerranéen et un peu plus. Il était sans doute alors plus aisé de s'imaginer citoyen du monde. Et pour des citoyens du monde, il y aurait une littérature Tout-Monde où les textes se joignent, se retrouvent, s'accordent entre eux, s'entrecroisent ou se contredisent, dans de nouvelles combinaisons imprévues.

Mais les textes parfois résistent, on l'a vu, s'enracinent dans le terreau d'une langue, s'embusquent et se cachent derrière les détours les plus simples de la syntaxe et ce dans des langues dites sœurs. Pourquoi ne pas revenir à la leçon de Glissant, lui-même, dans *Le discours antillais* (1981) sur les dangers de la quête éperdue de l'Autre qui retombe parfois sur le Même?

Glissant, je le crois, plus qu'un théoricien de la littérature ou le défenseur/poufendeur de la créolisation du monde, est un très grand

⁷⁸ Parmi les plus connues de ses représentations, rappelons celle de Raphaël, dans la grande fresque du Vatican, *L'école d'Athènes* (1509-1512): Diogène est assis sur les marches de l'édifice, à demi nu. En haut, au centre, Platon et Socrate forment une paire oppositive.

écrivain. Il faudrait promouvoir sans doute du point de vue critique une sorte d'inversion; mieux: un retour. On parle sans doute trop du théoricien et pas assez du créateur, romancier et poète. Or il est parfois assez facile de contester le théoricien à partir de certaines de ses affirmations ou de quelques datations que l'on retrouve en particulier dans ses derniers essais⁷⁹, de le reprendre dans quelques-unes de ses traductions, mais quelle richesse à explorer du point de vue du récit et de la poésie! À partir de son œuvre, même dans ce qu'il n'a pas aperçu ni exploré – par exemple et c'était notre cas: le rapport entre réécriture littéraire et oralité traditionnelle dans certaines littératures romanes, autres que la française – on peut prendre sa pratique poétique comme instrument d'analyse pour explorer à la fois la mémoire de l'écrit et de l'oral ainsi que la métamorphose créatrice de l'écrit et de l'oral. En le faisant on joue Glissant contre Glissant dogmatique, nouvelle parole d'Évangile.

Bibliographie

Almeida, Lilian Pestre de. "L'axe américain et les littératures francophones", in Marc Cheymol (sous la direction de), *Littératures au Sud*, Paris, AUF-Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 113-120.

⁷⁹ Je l'ai fait moi-même avant sa mort: voir en particulier: L. P. de Almeida, "L'axe américain et les littératures francophones": «En somme Glissant, dont l'analyse reste fondamentale pour la compréhension des réalités américaines et du monde contemporain, semble parfois percevoir assez mal non seulement l'univers de langue portugaise mais parfois aussi l'univers de langue espagnole, lorsqu'il ne s'agit pas uniquement des Antilles. Il faudrait nuancer et affiner ses analyses lorsqu'il s'agit du monde lusophone et hispanophone non-antillais. Il y a donc un problème central, qui est celui de nombreux critiques francophones travaillant sur les Antilles ou sur l'Amérique en général : ils ne prennent pas en compte la différence des temporalités, la mettant entre parenthèses pour ainsi dire. Leurs analyses manquent parfois de perspective, car ils travaillent surtout à partir des traductions et non sur les textes originaux, ou alors sur des corpus limités dans le temps, ignorant le contexte à l'intérieur d'une même culture. Ils n'ont pas conscience d'une "tradition de la rupture" (l'expression est d'Octavio Paz dans son livre *El arco y la lira*, II, *Del romanticismo a la vanguardia*, traduction française chez Gallimard, de 1965).

- . “De la ville de Christophe Colomb au paysan piémontais ou à la recherche d’une trace italienne dans l’œuvre d’Édouard Glissant”, in *Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. Le frémissement de la lecture: Parcours littéraires d’Édouard Glissant*, Carminella Biondi, Elena Pessini (dir.), n. 63, autunno 2012, pp. 147-165.
- Andrade, Mario de. *Macunaíma* (1928), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; [i.e. São Paulo], Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- Baudelaire, Charles. *Fusées* (1887), <baudelaire.litteratura.com> (1^{er} juin 2013).
- Boudon, Raymond - Besnard, Philipe - Cherkaoui, Mohamed - Lécuyer, Bernard-Pierre (sous la direction de). *Dictionnaire de Sociologie*, Paris, Larousse, 1993.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- Camões, Luis de. *Os Lusíadas* (1572), Paris, J. P. Alliard, 1823 (<<http://books.google.it/>>)
- Césaire, Aimé. *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence africaine, impr. 1956.
- . *La Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.
- . *Toussaint-Louverture: la Révolution française et le problème colonial*, Paris, Présence africaine, 1962.
- Coursil, Jacques. *Monsieur Toussaint d’Édouard Glissant: Poétique de mise en scène*, s.l., s.e., <www.coursil.com/bilder/3_language/Literature-Monsieur%20Toussaint%20%20Édouard%20Glissant.pdf>.
- Dhôtel, André. *Le village pathétique*, Paris, Gallimard, 1943.
- Dourado, Waldomido Freitas Autran. *O novelário de Donga Novais*, São Paulo, Difel, 1976.
- Ghinelli, Paola. “La letteratura caraibica francofona e l’Italia”, in *El Ghibli*, n. 16, giugno 2007, s.p.
- Girard, René. *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Glissant, Édouard - Gauvin, Lise. “Repenser l’Utopie” in *Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n. 50, primavera 2006, pp. 111-117.
- Glissant, Édouard. *Monsieur Toussaint*, Paris, Seuil, 1961; rééd. s.l., Acoma, 1978; rééd. Seuil, 1986; nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1998.
- . *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1981.

- *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Les Indes* (avril-juin 1955), in *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 107-165.
- *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi Editore, 1998, (ristampa 2004).
- *Il quarto secolo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2003.
- *De l'Utopie*, ms, Bologne, 21 juin 2004, <www2.lingue.unibo.it/franfone/Dottorato%20in%20Letterature%20Franfone%20glissant.htm> (30 mai 2013).
- *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- *Le secret savoir de Carminella Biondi*, in *Des îles en archipel...*, Bern, Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien, Peter Lang, 2008, pp. 3-6.
- *Il pensiero del tremore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008.
- *Quando i muri cadono*, Roma, Nottetempo, 2008.
- *Tutto-mondo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2009.
- *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- "Il grido del mondo" (extrait du *Traité du Tout-Monde*), in *Scritture Migranti. Rivista di scambi culturali*, 4, 2010, pp. 151-207.
- *La terre le feu l'eau et les vents*, Paris, Galaade, 2010.
- Hérédia, José-Maria. Les trophées (1893), <www.madore.org/~david/lit/trophees.html> (30 mai 2013).
- James, Cyril Lionel Robert. *Les Jacobins noirs. Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, trad. de Pierre Naville, Paris, Gallimard, 1949.
- Levi, Primo. "Argon" in *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 3-21.
- Magris, Claudio. *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005.
- Neruda, Pablo. "La isla", in *La rosa separada* [1971-1972], <<http://neruda.blogia.com/2008/033102-la-rosa-separada.php>> (4 juin 2013).
- Oyama, Maria Helena Valentim. *O Haiti como locus ficcional de identidade caribenha*, Niterói, UFF, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo. *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954.
- *La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1977.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, 1956, edición definitiva, 1957, traducción francesa *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965.
- Pessoa, Fernando. *Mensagem*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.

Petrarca, Francesco. *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam* (1358), edizione critica a cura di Alfonso Paoletta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993.

Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

Tabucchi, Antonio. *Tristano meurt*, Paris, Gallimard, 2004.

Valbert, Gérard. *L'Europe des Suisses*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997.

