

# La musique ; un levier incontournable de la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant

**MOHAMED AMINE RHIMI**

Université de Tunis / Tunisie

✉ [rhimi\\_ml@hotmail.fr](mailto:rhimi_ml@hotmail.fr)

**RÉSUMÉ.** Édouard Glissant, romancier et philosophe antillais, rattache son épopée romanesque à une rhétorique qui tient lieu de rupture avec l'atavisme et le silence plaqués aux Caribéens et, en même temps, de dépassement de la mystification et du fixisme qui sclérosent leur culture et entravent son progrès. On estime que la contre-épopée de Glissant est organiquement liée à l'éloquence épideictique dont s'accroît la rhétorique sous-tendant son écriture et son œuvre romanesque dans l'intention d'autoriser les Antillais à recouvrer leur mémoire collective et à prendre leur destin en main. C'est ainsi que l'écrivain martiniquais fait appel aux musiciens et aux différentes expressions musicales dans l'objectif de chanter l'antillanité et changer la donne anthropologique et géoculturelle dans l'archipel des Antilles.

**MOTS-CLÉS :**

Édouard Glissant ;  
éloquence  
épideictique ;  
épopée romanesque ;  
expressions  
musicales ;  
musiciens

---

**Pour citer cet article**

Rhimi, M. A. (2022). La musique ; un levier incontournable de la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant. *Hybrida*, (4), 11–34. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23989>

**RESUMEN.** *La música, una palanca imprescindible de la contra-epopeya novelesca de Édouard Glissant.* Édouard Glissant, novelista y filósofo antillano, relaciona su epopeya novelesca con una retórica que sirve como ruptura junto con el atavismo y el silencio impuestos a los caribeños y, al mismo tiempo, como superación de la mistificación y del fijismo que anquilosan la cultura y traban su progreso. Se estima que la contra-epopeya de Glissant está vinculada de forma orgánica a la elocuencia epidíctica cuya retórica incrementa al sostener su escritura y su obra novelesca con la intención de autorizar a las Antillas a recuperar su memoria colectiva y a tomar las riendas de su destino. De esta forma, el escritor martiniqués recurre a los músicos y a las diferentes expresiones musicales con el objetivo de cantar la Antillanité y cambiar la situación antropológica y geocultural en el archipiélago de las Antillas.

**ABSTRACT.** *The music; an unavoidable lever in Edouard Glissant's novelistic counter-epic.* Edouard Glissant, West Indian novelist and philosopher, links his epic novels to a kind of rhetoric which could act as an epistemological break with atavistic culture and domination affecting Caribbeans. We estimate that Glissant's epic novel is basically related to the epidictic eloquence with which the rhetoric underlying literary writing of our novelist seeks to assist Caribbean in recovering their own memory and taking control of their own destiny. This is how Martinican writer calls for musicians and different musical expressions with the objective to celebrate the Antillanité and change the cultural and anthropological situation in the Antilles Archipelago.

**PALABRAS CLAVES:**  
Édouard Glissant;  
elocuencia epidíctica;  
epopeya novelesca;  
expresiones  
musicales; músicos

**KEY WORDS:**  
Edouard  
Glissant; epic  
novel; epidictic  
eloquence;  
musical  
expressions;  
musicians

## 1. Introduction

L'*epos* est un terme grec qui signifie « parole d'un chant » ou « vers ». Il n'est pas sans évoquer le terme « *poiein* » qui a le sens de « faire », et le terme « *epopoia* » qui désigne « poème épique ». En fait, l'*epos* ou discours épique se rattache organiquement à l'épopée, laquelle « est la mise en forme d'une parole primordiale essentielle – l'*epos* – proférée par les poètes primitifs qui disent la genèse et la vérité du monde » (Madelénat, 1984, p. 816).

Pour ce qui est de l'*epos* glissantien, il est employé à dire les vérités qui concernent l'histoire de la communauté antillaise sans, néanmoins, souscrire à la notion de « genèse », laquelle consiste à légitimer l'affiliation et la culture atavique occidentales. C'est en ceci que le romancier antillais compte rompre avec l'épique occidental et procède, du coup, à l'invention d'une anti-épopée archipélique à même de prendre en charge les Histoires de toutes les communautés de la « totalité-Terre » (1990, p. 45), comme le confirme Glissant dans *Faulkner, Mississippi* : « [...] on doit renoncer aux ardeurs sauvages [...] de l'épique traditionnel [...] on peut cependant « ouvrir » une autre errance et un autre enracinement, qui concernent notre présence consciente et méditée à cette totalité-monde [...] » (p. 299).

Précisons à ce propos que le romancier insulaire se penche, par le truchement de son discours épique, sur la « digenèse » des peuples et nations menacés d'extermination. Pour ce faire, il s'applique à convertir le processus de l'extinction et de la sclérose, auquel sont confrontés les Antillais et bien d'autres peuples, en processus de sauvetage de ces peuples, favorisant leur réapparition sur la scène culturelle mondiale, comme l'écrivent les deux signataires de *L'intraitable beauté du monde* : « Toutes nos villes, tous nos pays relèvent aujourd'hui d'une digenèse, d'une origine folle et démultipliée. La digenèse est une émergence qui ouvre à mille possibilités dans le passé, le présent, l'avenir. Ces mille possibilités nous préservent de la doctrine et du dogme, et nous installent dans ce que l'incertain, l'imprévisible, l'imprédictible ont de régénérant » (Glissant ; Chamoiseau, 2009, pp. 51-52). C'est dans cette optique qu'on peut appréhender le discours épique qui caractérise l'œuvre romanesque glissantienne. Prenons à ce propos un passage puisé dans *Mahagony* (1987) :

Le deuxième inconnu est de l'abîme marin. Quand les frégates donnent la chasse au navire négrier en infraction sur les règles, le plus simple est d'alléger la barque en jetant par-dessus bord la cargaison, chargée de boulets. Ce sont les signes de piste sous-marine, de la Côte-d'Or aux îles Sous-le-Vent. Toute navigation sur la splendeur d'océan suggère, avec une évidence d'algues, ces bas-fonds, ces profonds, ponctués de boulets qui rouillent à peine. (p. 216)

Dans cette perspective propre à l'anti-épopée archipélique où la *digenèse* ordonne une autre histoire des communautés, Glissant tente, « par la transfiguration épique » (1983, p. 68), de transmuter l'absence des peuples en présence, leurs échecs en réussites et leur défaites en victoires. C'est que, comme le note Glissant, dans *Faulkner Mississippi* : « La littérature épique, celle qui entend conforter une communauté dans son destin et d'abord son identité, provient beaucoup plus naturellement (ou obscurément) de victoires incertaines ou ambiguës [...] ou de défaites de cette communauté [...] que de triomphes définitifs » (p. 32). Le narrateur ou le rhapsode dans l'œuvre romanesque glissantienne, pour qui « [l']épique est lucide, et tente de donner le change » (1983, p. 68), « chante en victoires des défaites réelles » (1983, p. 68). Cet extrait d'*Ormerod* (2003) est à cet égard fort évocateur : « Pour vous reposer de tant de feux et de défaites trop prévisibles, dénouer l'enroulement patient et lent de la parole. L'histoire engendre son récit, qui l'entraîne à des profondeurs nouveaux, la langue du récit hésite au bord de ses obscurités » (p. 95).

Dans cette dynamique de reviviscence culturelle et de renouvellement civilisationnel dont s'accroît l'*epos* glissantien, en se révélant être « le chant rédempteur de la défaite » (Glissant, 1996, p. 36) des peuples asservis et aliénés, s'inscrit le Sublime en tant que « résonance d'une grande âme » et dans la mesure où « il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'esprit de l'auditeur » (Aquié ; Molinié, 1996, p. 357), selon la formule du Pseudo-Longin. Cela revient à dire que le romancier opte pour les « [mots] stylés » (Glissant, 1997a, p. 169) et emprunte « la route de perfection » (1997a, p. 80), dans l'intention de rehausser la démarche de dépassement dont s'arme l'*epos* archipélique. Dès lors, le chant épique glissantien devient un chant à même de « sublimer » (Glissant, 1996, p. 35) les déceptions de la défaite pour les muer en leviers de créativité romanesque et de prospérité culturelle. Dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), le romancier rattache organiquement le discours épique au sublime en ces termes : « La poésie épique se prête à l'art sommaire du grand spectacle, parce qu'elle cache ses profondeurs sous l'éclat de sa narration » (p. 55). Il confie aussi bien à l'*epos* qu'au sublime dont il est question dans son œuvre romanesque le pouvoir de sortir ses auditeurs du gouffre en les poussant à se rallier autour de leur propre culture et à chercher le bonheur dans l'exaltation de ses valeurs : « Conte pour nous l'histoire, la légende, l'existence épique, l'exultation, le bon sort, la beauté » (Glissant, 1999, p. 82). C'est ce renforcement du lien entre le discours épique et la parole [ou le style] sublime qu'on peut lire dans *Malemort* (1975) :

Mais qui peut comprendre cela ? Le monde ne te comprend pas si tu t'enlourdis dans ta voix, si tu ne claironnes pas tes mots avec leur jet d'écume ou le lait des splendeurs ensevelies : pour parler au monde, étrenne une langue d'éclats dressée sur les mers comme une nasse d'argent,

Sinon tiens-toi béant dans ton silence et mâche tes mots pour à la fin germer de ta tête un serpent de flammes qui de vrai nouera la terre à ton corps. (p. 71)

Quels sont donc les spécificités distinctives de l'épique insulaire et/ou archipélique glissantien ?

## 2. L'*epos* archipélique

À méditer sur l'*epos* qui marque l'œuvre romanesque glissantienne et en jaillit, il n'est pas sans intérêt pour nous de rappeler que le discours épique insulaire opère en se plaçant sous le double signe de la sublimation et du dépassement. Pour une part, le narrateur ou les narrateurs dans les romans de Glissant relatent des épisodes du récit poignant de la Traite ou des Histoires des communautés qui furent aux prises avec la violence pour permettre, d'une part, aux lecteurs, antillais en particulier, de se figurer le parcours de leurs ancêtres, et pour le transmuter en levier de création, d'autre part. Partant, les histoires de massacres, celles de l'éparpillement et de l'asservissement cessent (ou doivent cesser) d'être des complexes qui inhibent l'initiative personnelle chez les Caribéens. Tout à l'inverse, elles s'érigent en *stimuli* d'inventivité artistique et culturelle. D'ailleurs, c'est à cette fin que le romancier antillais arrive à sublimer les blessures pour les métamorphoser en épopée romanesque archipélique. Il s'agit d'une parole heureuse et foisonnante qui naît de la matrice des douleurs et du calvaire. C'est à la lueur de cette dimension sublimatoire que revêt l'*epos* glissantien qu'on peut lire, dans *Mahogany* (1987), ce passage qui revient sur l'importance de nommer les douleurs antérieures, celles des esclaves traités :

Encore que je ne savais pas qu'un raconteur d'histoires – ce chroniqueur – m'allait prendre bientôt (l'image qu'il avait de moi) pour personnage de ses récits, me conférant une exemplarité dont j'étais loin d'approcher la mécanique simplicité. Expérience combien trouble que de retrouver dans les pages d'un livre l'écho canalisé de ce qu'on a vécu, dont on a seulement ressenti le tremblement sans avoir eu à le nommer davantage. (p. 18)

L'épopée glissantienne, qui libère l'histoire du peuple antillais des sphères sépulcrales où elle est très longtemps restée enfermée, s'inscrit aussi sous les auspices du dépassement. Celui-ci se conjugue intimement au caractère sublimatoire du dis-

cours épique dans l'œuvre romanesque de Glissant : le romancier invite ses lecteurs caribéens à se rallier autour de leur histoire pour pouvoir surmonter les handicaps portant atteinte au continuum de leur histoire et alourdissant la situation d'aliénation dans laquelle ils sont. Partant, le passé douloureux ne peut qu'inciter les Caribéens à le réinvestir pour se pencher, et sur leur présent, et sur leur devenir. C'est là où réside le pouvoir cathartique et salvateur de l'*épos* glissantien, comme le suggère l'auteur dans *Tout-Monde* (1993) : « J'ai tant de noms en moi. Laissez, je les déporte sans compter, pour que ma grâce soit accomplie. [...] Depuis le temps que nous traversons, sans voir la trace de nos pieds, maintenant il faut laver tout ce travers, et détracer tous ces noms » (p. 427).

Dans cet esprit de dépassement dont s'accroît l'épopée insulaire, le romancier incite ses lecteurs à tirer des leçons de leur passé poignant, à assumer en toute conscience leur responsabilité existentielle et à remplir leur devoirs sociétaux et culturels, dans le sens où ils devront, outre l'exaltation de leur entour archipélique, c'est-à-dire de leur antillanité, porter un intérêt particulier à la situation au sein de laquelle ils se trouvent, situation où sévissent l'ignorance, la misère et l'injustice raciale. Le récit épique se doit, à cet effet, de participer à l'émancipation des Antillais. Dans cet extrait, puisé dans *La Case du commandeur* (1981), le narrateur revient sur les répercussions nocives de l'ignorance autant que sur l'impact destructeur du silence :

Papa, chanta-t-elle. Papa Longoué, dit l'homme. Ils commencèrent ainsi la longue parole qu'ils défileraient d'année en année à travers tant de descendants de plus en plus ignorants des mots vrais et par quoi ils essaieraient, l'ennui des jours et la famine d'ignorance les ravageant, de savoir au moins pourquoi ils avalaient l'air de cet endroit, de cet endroit qui disparaissait si vite de leurs têtes et de leurs rêves pour se planter seulement dans la partie d'eux-mêmes où plus rien ne bougeait, tout à l'écart de la vie et de la plate chaux de la vie ; et pourquoi il fallait que dans le monde entier, avec tant de cris et de larmes qui dévalent en ravines (sans compter la misère et la terreur qui bourgeonnent sur les yeux sans qu'un pleurer soit possible, déracinent les corps et les os sans même une goutte de sang), il se soit trouvé un endroit (cet endroit) pour entasser non pas seulement (oui jadis) le sang et l'horreur déchiquetés qu'on fixe avec un tremblement mais depuis si longtemps des tas et des tas de jolis tarissements parmi les commodités de plus en plus pâles du jour qui passe [...]. (pp. 66–67)

Et étant donné que, selon la formule de Glissant, « [l]'épos ne qualifiera pas la geste *opposée* d'un peuple, mais sa relation (sa liberté vraie) » (1997b, p. 199), il n'est pas sans importance de rappeler que la diégèse, en tant que « signifié ou contenu narratif », le récit, en tant que « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » et la narration, comme « acte narratif producteur » (Genette, 1972 ; Stolz, 1999, p. 22) de

cette diégèse et de ce récit – pour employer les termes de Gérard Genette – demeurent, dans les romans glissantiens, essentiellement focalisés sur la Traite, c'est-à-dire sur le temps et l'espace où s'effectuait la déportation des Noirs africains vers les Antilles. Glissant nous le rappelle dans *Faulkner, Mississippi*, en ces termes : « La parole du conte ne peut pas faire semblant de ne pas savoir qu'aux origines de l'Antillais ou du Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique combien de fois établi, et combien de fois raturé de la mémoire publique, qui est la traite négrière. L'holocauste de la traite et le ventre du bateau négrier [...] » (p. 267). En effet, l'épopée romanesque glissantienne repose fondamentalement sur les épisodes tragiques de cette longue histoire déchirante. Chaque roman de Glissant retrace, relate ou dépeint un événement taraudant, lié directement ou indirectement à la Traite. On citera à titre indicatif : « La mer Océan roule sa *profondeur*, où furent jetés les Africains enchaînés, et son *étendue*, dont l'inconnu terrifiait » (2003, p. 220). Le romancier « fait légende et conte » (1997c, p. 141) de ceux qui chavirent dans l'abîme océanique. C'est dans cette optique qu'on peut lire dans *La Case du commandeur* (1981) : « Pendant ce temps le poisson-chambre est reparti dans les profonds. Il navigue dans le noir des mers, où les noyés sont alignés. Les noyés portent le poids de boulets attachés à leurs cous. Le poisson-chambre a pris la couleur du noir des précipices » (p. 59). Dans *Tout-Monde* (1993), le narrateur met l'accent sur les zones subaquatiques qui engloutissent la surcharge de la cargaison de chair humaine : « Et les grottes, tous ces gouffres, partout dans le monde, où l'eau de la mer vient virer dévirer dériver, pour déposer ces boulets verdis » (p. 589). Pour ce qui est de l'acte atroce d'engouffrer des humains dans l'abysse marin, il se répète à maintes reprises au fil de toute l'œuvre romanesque, tel un leitmotiv qui revient inlassablement et rythme le récit épique glissantien : « Quant au second, enroulé dans un drap et lesté de boulets, il fut jeté en mer, avec deux autres marins victimes de l'échauffourée, sans aucune sorte de cérémonie. » (p. 214), lira-t-on ainsi dans *Le Quatrième siècle* (1964).

Sous cet angle, le rhapsode insulaire chante l'épopée subaquatique, l'épopée de la digenèse des Antillais. Ce point de vue a été bien explicité par Glissant dans *La Cohée du Lamentin* :

Pour ce qui est des volcans de la Caraïbe et de ces chemins de laves qu'ils tracent sous la mer d'une île à l'autre tout au long de l'arc, et qui rejoignent peut-être les pistes marines ponctuées des martyrs de la Traite négrière sur les fonds atlantiques d'Afrique aux Amériques, images obsessionnelles répétées dans nos contes, je reprends une fois de plus ces deux visions de messieurs Kamau Brathwaite et Derek Walcott, l'un de Barbade l'autre de Sainte-Lucie, que j'ai souvent citées : *History is Sea* (ou bien n'est-ce pas plutôt le poème *The Sea is History*) et *The Unity is Submarine*. Mélangeons-les, sans ordre d'attribution, en signe que la mer pense avec nous. (pp. 237–238)

Le romancier caribéen commémore ainsi, par le truchement de son épopée romanesque, ceux dont les commerçants de la cargaison de la machine humaine se sont délestés au large de l’océan Atlantique. Les questions que l’auteur se pose dans *Sartorius. Le Roman des Batoutos* (1999) et pose, en même temps, à ses lecteurs sont, à cet égard, fort révélatrices, dans la mesure où elles peuvent être considérées comme un appel urgent à la commémoration de ceux qui ont chaviré lors de la Traite : « Les survivants n’ont-ils pas renseigné les investigateurs, au moins sur le nom du bateau, qu’ils avaient dû entendre prononcer, et s’ils ont choisi de se taire, pour quelles raisons ? Le temps vient-il de retrouver la trace et de raviver la mémoire ? » (p. 140).

Rappelons à ce propos que l’épopée romanesque glissantienne tient lieu de manifestation artistique, littéraire et poétique qui dit l’île et l’archipel caribéens, loin, bien entendu, de la tutelle occidentale ; c’est que, selon la formule de Georg Lukács, « [le] roman est l’épopée d’un monde sans dieux » (1989, p. 84). En somme, l’épopée archipélique joue un rôle crucial, dans le sens où elle permet aux auditeurs antillais non seulement de panser leurs plaies historiques en les sublimant dans le domaine de l’inventivité culturelle, mais aussi de magnifier leur propre poétique et de dire leur propre expression artistique, lesquelles forgent leur manière spécifique et singulière de participer à la création du *chaos-monde*. Et si Glissant prend la Traite comme canevas ou arrière-fond de son récit épique, c’est pour bâtir ce qu’il appelle significativement, dans *Le Discours antillais*, la « littérature nationale », laquelle est en lien organique avec la dimension expressive :

On dit qu’il y a littérature nationale quand une communauté contestée dans son existence collective tente de rassembler les raisons de cette existence. La production littéraire qui participe d’une telle conscience collective en quête d’elle-même n’est pas seulement exaltation de la communauté mais aussi réflexion sur (et souci de) son expression spécifique. (p. 198)

Dans quelle mesure alors l’épopée archipélique fonctionne-t-elle dans la droite ligne du genre démonstratif, propre à la rhétorique sous-jacente à l’œuvre romanesque glissantienne ? Autrement dit, comment s’opère le mariage entre l’épique glissantien et l’éloquence épideictique ? Quelle en serait la portée ontologique et esthétique ?

### 3. *Epos* glissantien et éloquence épideictique

Le récit épique dans l’œuvre romanesque glissantienne fait écho à l’éloquence épideictique, dans le sens où toute instance narrative contribue, en relatant les faits qui constituent la trame événementielle de la Traite négrière à émanciper l’identi-

té antillaise des carcans de la déréliction ou de l'hégémonie. L'épopée ou, mieux encore, la contre-épopée<sup>1</sup> insulaire est en mesure de réanimer la mémoire collective des Caribéens, laquelle était, des siècles durant, en butte à la sclérose qui provient de la systématisation réductrice imposée par les dominateurs. Ainsi l'*épos* relève-t-il, selon Glissant lui-même, d'une « [expérience] vivifiante » ; lorsque « les temps du conte se mélangent aux temps de la vie » (1997d, 57). C'est justement dans ce sens qu'on peut appréhender ce passage extrait de *Malemort* (1975) : « [...] les noms surgis, non pas grossis dans la mémoire de ces cent cinquante années tombées en gouffre, mais comme engendrés par la pente, ou peut-être secrétés au trou de l'œil muet du monde, ou jaillis du puits sans fond où les boulets changèrent en perles dans l'entraille des noyés [...] » (p. 67).

Aussi l'épopée romanesque glissantienne donne-t-elle les moyens au peuple déraciné, puis privé de son identité, de reconstruire son continuum historique, nécessaire à la consolidation culturelle, comme le note Glissant en ces termes : « On peut considérer l'épique comme la première tentative d'écrire l'Histoire, d'écrire, de dire, une époque » (1983, p. 75). Remonter le fil du temps et le cours de la véritable Histoire antillaise, c'est-à-dire « descendre le cassis la pente » (1993, p. 226), sert, d'une part, à célébrer l'identité caribéenne, en dépit des formes de chosification auxquelles elle a été confrontée. C'est ce que souligne l'auteur dans *Ormerod* (2003) : « [...] il lui dit sans y penser vraiment et sans doute pour l'initier à ces histoires de là-bas, « Savez-vous que nous marchons là sur le sang des esclaves, ces pavés calaient les navires négriers, retour à leur port d'attache [...] » (p. 82). D'autre part, il s'agit de garantir une thérapeutique prophylactique à cette identité prise en otage par les puissances hégémoniques de l'esclavage. Dès lors, l'épique romanesque glissantien s'érige en protecteur de l'identité antillaise contre les menaces et dangers de l'extinction : « Ce qui était une manière comme une autre de thérapeutique. » (p. 194), lira-t-on à ce propos dans *La Case du commandeur* (1981). En d'autres termes, l'épopée archipélique fait office d'immunité culturelle et même anthropologique pour la communauté et la culture caribéennes, et ce, par le truchement de la relation au fil des siècles [de génération en génération] de ce récit épique, à même de la préserver de tout dépérissement. Il s'agit ici d'un signe

---

<sup>1</sup> 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 digenèse, 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.

de jouvence, de pérennité civilisationnelle, comme l'a bien exposé Glissant dans *Mémoires des esclavages* : « [...] où se trouvent chaque fois rassemblées ou ramassées non seulement la mémoire immédiate de la communauté mais aussi et surtout sa mémoire lointaine ou ancestrale [...] des conteurs qui transmettaient la chronique de la nation, sous forme de récits ou d'épopées » (p. 29). C'est là, en particulier, où réside le pouvoir régénérateur de l'*epos* glissantien qui transforme l'oubli en présence, le manque en plénitude et transmuter la défaillance en réussite, l'appauvrissement culturel en créativité artistique et poétique. En somme, les plaies indélébiles tiennent lieu de source d'allégresse, comme le précise l'auteur dans *Tout-Monde* (1993) : « [...] les blessures coulaient en vrac comme de l'eau, et on les acceptait avec bonheur » (pp. 69–70). L'approche de Georg Lukács se révèle, à ce propos, très importante :

Tel est l'âge de l'épopée. Ce n'est pas l'absence de douleur ou la sécurité de l'être qui vêtent les hommes et les faits de contours joyeux et stricts – la part de l'absurde et du désolant dans le monde n'a pas crû depuis l'origine des temps, seuls les chants consolateurs sonnent de façon plus claire ou plus étouffée – mais bien cette parfaite convenance des actes aux exigences intérieures de l'âme, exigence de grandeur, d'accomplissement et de plénitude. (pp. 20–21)

Précisons ici que l'*epos*, qui autorise le rhapsode antillais à « plonger aux sources obscures, non dévoilées, de l'accomplissement historique » (1997b), revêt un caractère fédérateur ; il s'érige en un levier de concorde et d'union pour la communauté déracinée, puis éparpillée. Et « l'épopée qui s'adresse à la conscience nationale, non encore sûre d'elle-même » (1983, p. 81), « exprime la pulsion de ceux qu'une même menace ou une même défaite en un même lieu rassemble » (1996, p. 33). C'est dans cette perspective qu'on peut appréhender l'emploi récurrent du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » au fil de l'œuvre romanesque glissantienne, le « nous » constituant à cet égard le refuge que le romancier propose à ses lecteurs antillais. Prenons à titre d'exemple ce passage repéré dans *Tout-Monde* (1993) :

Ainsi avons-nous parcouru dans les pays d'Afrique, (c'était la manière la plus immédiate de regarder au fond de nous,) les imaginant sur des modes dont nous ne savions pas même qu'on nous les avait suggérés, – les masques, l'élémentaire, la force, la divination, la terre rouge et les eaux de boue, la sèche savane inquiète, la végétation en ténèbres, l'arbre à palabres et les taxis de brousse, – et quelques uns parmi nous ont inventé moyen d'y comprendre. Ils devinent bien qu'il y a là raison obscure, source cachée. (p. 505)

Le récit épique cultive ainsi le « nous » qui signifie le rassemblement des Antillais et scelle leur ralliement à leur propre cause, et ce, dans l'objectif de magnifier

la communauté insulaire et d'exalter sa culture archipélique. Sous cet angle, Glissant reconnaît, dans *Poétique de la Relation*, que le « conteur est un djoueur de l'âme collective » (p. 83). Étant donné qu'« on a considéré comme caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté. » (p. 60), selon la formule de Georg Lukács, l'auteur du *Discours antillais*, consacrant son épopée romanesque, voire toute son œuvre littéraire à fédérer et unir les Caribéens, va jusqu'à avancer une condition préalable à leur rassemblement autour des valeurs de la culture antillaise, laquelle condition confine à l'échec et à l'amertume. On touche ici à la toile de fond de l'épopée qui n'est autre, à en croire Glissant, que la défaite ou la crise contre laquelle n'importe quelle communauté peut buter, à un moment donné de son histoire : « On est même en droit d'affirmer que les défaites des héros sont nécessaires à l'unanimité des peuples » (1981, p. 136).

Il convient de rappeler dans ce cadre que ce qui importe le plus pour le romancier, c'est le dépassement de l'éparpillement et de la défaite de la communauté pour pouvoir pétrir et sculpter, par le truchement du chant épique, son union, c'est-à-dire sa réussite, voire même sa prospérité. C'est justement dans cette mesure que le narrateur revient, dans *Mahagony* (1987), notamment sur le devoir qui incombe à tout Antillais, lequel devoir consiste, dans cette perspective, à participer à l'élaboration de l'épopée, non pas uniquement en tant qu'elle incarne l'identité et l'union communautaires, mais également en tant qu'elle repose sur des actions citoyennes, à l'aune desquelles se mesure la responsabilité individuelle :

Mathieu revient dans le pays, je ne sais si c'est pour un long temps. Il connaît, comme tout un, que nous pratiquons cette façon longue monotone sans fin d'aller au bout de nos histoires. Une seule respiration. Allons bon, voilà que je repars dans les grands effets. Ce qu'il faut bien comprendre : il est tout à fait capable d'applaudir à ma parole déshabillée, de me certifier que c'est là une manière directe d'entrer dans la voix de tous. Je l'entends déjà. Quand il veut, il vous prouve que vous êtes légende. Ou tout simplement que vous êtes crachat. (p. 182)

Au demeurant, si l'épique romanesque glissantien s'inscrit dans la droite ligne de la visée épictétique, en cela qu'il s'emploie à souder les liens d'une société disloquée, à la suite de la colonisation, c'est qu'il se voue, en premier ressort, à magnifier, le lieu, la terre archipélique, préalables à tout ralliement caribéen, et avant même le ralliement, à tout ancrage existentiel et culturel. À ce sujet, ce passage tiré de *La Lézarde* (1958) est on ne peut plus éloquent. Le narrateur y revient en effet sur la liaison dialectique qui s'établit entre le dire épique et la dimension tellurique, laquelle constitue le socle sur lequel repose l'éloquence épictétique :

[...] et tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre, et il en est pour la dire avec des mots [...] et si un homme raconte un peu de sa terre (s'il essaie, et peut-être va-t-il tomber contre un haut mur flamboyant où toute parole se consume ?), on ne peut pas dire que c'est là un conte, non, même si cet homme parle de rêves imprécis qui, peu à peu, s'arrangent avec le réel sombre ; tout de même que si un homme dit qu'il a vu des récoltes fleurir dans le sol, on ne peut dire que c'est un conte : pour la raison que la terre parle à chacun, comme un oreiller à l'oreille qui est dessus ; et si un homme dit qu'il a vu ceci ou cela, nul ne peut le contredire, à la condition que ceci ou cela soit dans la terre, enfoncé au plus profond de son entraille, comme un rêve qui est le miroir du fond de la terre, un rêve avec des racines en vrille dans la terre, et non pas un rêve en fumée, même pas né de la torche du dernier flambeau. (p. 105)

En quel sens l'art musical fait-il partie intégrante de l'anti-épopée glissantienne ? En quoi cette « contre-épopée » est-elle un chant généthliaque célébrant le surgissement, sur l'échiquier géoculturel mondial, de la communauté antillaise ?

#### 4. La musique ; un levier incontournable de la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant

Il convient de mentionner, à ce niveau d'analyse de la contre-épopée romanesque glissantienne, qu'il s'agit d'une transgénéricité rhétorique, littéraire et artistique, laquelle est loin d'être limitée ou circonscrite à quelques genres littéraires ou artistiques, ni encore à un quelconque champ épistémique ou gnoséologique. C'est à partir de ce point de vue qu'on peut lire dans *Poétique de la Relation* : « La mise en relation des domaines de la connaissance (questions et résolutions) n'est ni une discipline ni une science mais ressortit à un imaginaire du réel, qui nous permet d'échapper au pointillisme probabiliste sans verser dans la généralisation abusive » (p. 114).

L'écrivain martiniquais s'emploie, via l'hybridation générique dont s'accroît sa contre-épopée romanesque, à ouvrir de nouveaux horizons aux modalités formelles de la littérature et des arts, c'est-à-dire à la poétique. Glissant définit ainsi cette vocation de transgénéricité esthétique dans *L'imaginaire des langues* : « Oui, chaque œuvre apporte sa propre « poésie ». Mais il arrive un moment où il faut rassembler tout cela et lui donner des perspectives nouvelles, des perspectives de formes. C'est une première tentative d'établir ces perspectives-là » (pp. 60–61).

Il n'est pas toutefois superflu de noter, dans ce contexte, que la contre-épopée glissantienne se révèle être une « poésie » mue par une dynamique de transgénéricité à la fois littéraire et artistique. Elle est probablement aussi le lieu d'une déstructuration de la systématique générique et, par-delà, de toute structure hégémonique. C'est ce que l'écrivain s'attache à mettre en lumière dans *L'imaginaire des langues* :

C'est un mot ambigu parce que c'est un mot français, poésie, qui se réfère à un mot anglais, poetry. Il y a donc une volonté délibérée de confusion, ou plutôt de mélange d'origine, une volonté délibérée de manifester que ce n'est pas un genre littéraire distinct, mais un mélange de récit, de dialogue théâtral, de poésie, de réflexion, etc. c'est une première approximation de ce qui pourrait être une « déstructure » des genres. Des genres traditionnels comme le roman, le théâtre, l'essai. Je suppose que je vais écrire de plus en plus de « poétique » de genre. (p. 60)

Pourtant, l'art, dans l'esprit de Glissant, ne saurait être que disparate, hétéroclite, voire composite. Il s'agit là, à bien des égards, d'une esthétique baroque de bariolage ou de *patchwork*, une esthétique, loin de se borner au brassage des genres littéraire, accordant un intérêt particulier au télescopage de toutes formes d'expressions artistiques. C'est sous cet angle qu'on peut appréhender l'analyse pertinente du penseur antillais, tirée de son essai, *Une nouvelle région du monde* :

En réalité, les arts sont tous aujourd'hui composites. Un grand nombre des opérations de l'esprit et des mouvements de la sensibilité, représenter et décrire et ordonner et suggérer et embellir et analyser et deviner et convaincre et prévoir pour ceux qui ne voient pas et raconter tout simplement, se sont affinés ou exacerbés à travers les siècles et les espaces pour produire à chaque fois les œuvres de l'art selon les mètres et les fins des disciplines les plus concernées par ces différentes fonctions [...] Les arts dits contemporains, ou du moins ceux qui ont échappé à la littéralité des œuvres de la mode, et qui n'essaieraient ni de terrifier ni de détourner, se sont compliqués et sont devenus composites, en ce que non seulement ils soulignent et relèvent et révèlent les différents et concourent ainsi au mouvement des diversités et des variétés, en les illustrant pourtant dans leur singularité, mais qu'ils tentent par surcroît et de plus en plus de surprendre cette opération elle-même par laquelle des différences s'ajoutent sans se détruire, et aussi des identités varient en ne dépérissant pas. Les différents n'avaient pas la variété ! C'est pourquoi raconter, ou conter, ne finit pas en un art du récit. L'œuvre de l'art est l'objet d'une infinité de ces opérations de l'esprit et de ces mouvements des sensibilités, sans dire qu'elle contribue à en susciter d'autres, que nous apprendrons à fréquenter. Et elle hasarde de cette façon les liaisons magnétiques, et elle retrouve les fulgurations enténébrées des premiers âges des humanités. (pp. 134–135)

Le rhapsode martiniquais cherche en effet à dépasser l'hybridation générique littéraire vers une transgénérisation artistique englobant la diction littéraire autant que les divers phénomènes sémiotiques. Lisons dans ce cadre cette analyse intéressante, mesurée dans *L'imaginaire des langues* ; le romancier souhaite ici rompre avec la généralité littéraire classique et émigrer, via sa création littéraire, vers d'autres zones esthétiques :

Ce qui est passionnant dans le roman d'aujourd'hui, c'est qu'il peut partir dans toutes les directions : il parcourt le monde. Je ne vois pas comment un livre qui a comme titre Tout-monde pourrait être linéaire et conventionnel comme les romans du début de

ce siècle. Non, c'est un roman qui est appliqué à la matière du monde, qui est dilaté à la matière du monde, et il n'y a pas de problème pour moi sur ce plan. C'est aussi une œuvre qui risque un dépassement des genres littéraires établis. (pp. 36–37)

C'est ici l'occasion de remarquer que la contre-épopée romanesque glissantienne retrouve sa signifiante profonde en s'inscrivant dans un confluent transgénérique, c'est-à-dire en se situant au croisement des genres oratoires et littéraires et en se plaçant dans une mouvance esthétique interactionnelle. C'est là l'un des versants de l'épique de l'écrivain antillais qui sape ainsi les fondements de toute codification artistique. Cet extrait, tiré de *Tout-Monde* (1993), revient sur la transgénéricisation poétique, en revalorisant la complicité organique entre les diverses expressions artistiques :

Peut-être que si, presque autant que Mathieu Béluse, il était incompetent dans l'art de déchiffrer les physionomies, en revanche était-il doté d'une sorte de finesse à deviner les malheurs et à mettre en connivence. C'est ce qui peu à peu l'avait métamorphosé de poète en déparleur.

Tout déparleur est mieux que quiconque doué pour la recherche du Sacré, précisément à cause de cela, qu'il déparle, c'est-à-dire qu'il rigole et qu'il est transporté en exagérations. Les misères lui confient, sans qu'il voie là un sacerdoce. Le déparleur est le laïc du Sacré. (p. 408)

Il est ici nécessaire de signaler que la musique fait partie intégrante, et de l'Histoire, et de la culture antillaise. Autrement dit, elle constitue l'un des fondements ontiques inaliénables sur lesquels reposent l'existence et la civilisation des Caribéens, en ce qu'elle rend compte de la terreur dont ils étaient séculairement victimes et qu'elle leur permet de sublimer les cicatrices indélébiles de la Traite pour les transformer non seulement en création artistique, mais également en source d'espoirs et, subséquemment, de bonheur. C'est sans doute pour cette raison que l'écrivain recommande, dans *Le Discours antillais*, à ses compatriotes de ne jamais se passer de leur musique :

La musique est tellement constitutive (par le rythme) de notre existence historique et quotidienne que nous risquons collectivement d'en méconnaître la « sévérité » : l'ardeur de travailler pour y parfaire. Il est possible que la « facilité » soit un des écueils de l'oralité, tout de même que le « formalisme » en devient un, parallèle, pour l'écriture. Mais cet aspect de la question est négligeable. Il y a en revanche une histoire musicale de la Martinique, intéressante à suivre. (p. 225)

Une telle histoire musicale est, sinon l'une des matières premières dont le conteur antillais pétrit son épopée romanesque, du moins l'une des signifiants ou des résonances de cette épopée, qui se voue à retracer non pas uniquement l'itinéraire de la déportation, mais aussi à broser la situation horrible et ô combien aliénante des

esclaves au sein des Plantations. C'est en mettant l'accent sur la biguine, comme une forme musicale qui a vu le jour dans ces Plantations, que Glissant s'emploie, dans *Le Discours antillais*, à mettre en garde ses auditeurs contre la folklorisation qui menace en même temps cette musique et toute la culture antillaise :

La chanson créole, en Martinique et en Guadeloupe la biguine, exprime d'abord l'univers des plantations. Quand le système s'effondre, il n'est pas remplacé par rien du tout. Ni urbanisation massive, ni industrialisation forcenée. Le peuple martiniquais reste comme en suspension dans le temps, avant que l'actuel système de change le constitue en un ensemble de clients. La production musicale, coupée d'une nécessité existentielle, se folklorise (au mauvais sens du terme). Elle n'évolue pas vers des formes réadaptées. (p. 225)

Dans *Ormerod* (2003), le rhapsode créole s'attache à nous faire part des cris et des chants des Nègres lors des fêtes religieuses des esclavagistes, propriétaires des Plantations. Les seconds se sont servis, entre autres, de la religion pour dominer et esclavagiser les premiers. En réalité, tous les moyens sont bons pour que les dominants nourrissent leurs ambitions mercantiles, au détriment, bien entendu, des esclaves qui gémissent sous le faix de l'exploitation inqualifiable :

Flore Gaillard incendie la bâtisse mais en manière que les murs restent debout pour attestation, les femmes, que partout ailleurs dans la région vous commencez d'appeler docteurs-feuilles, doctè-zheb, ont desséché les entailles du major avec du sel pimenté, elles font la plaisanterie, « Vous pouvez criez, allez, criez un peu, un nègre qui crie c'est un plaisir du Seigneur... », elles ont bouché les trous avec de la graisse caco et des bourgeons courbaril, et quatre jours pas plus tard Flore Gaillard a charroyé Makondji dans sa fournaise et voilà que la poitrine du coutelasseur ouvre à nouveau, il échappe de ce combat-là tour en sang, il rit, la fournaise crie que c'est le baptême du sang de feu, Makondji crie que c'est la consécration du feu de sang, toute la bande rit en grand balan, moi aussi, je suis dans la bande...

Et c'est ainsi, et c'est comme quoi j'ai parlé plus que tout le ramage que la nuit peut border, plus que jamais vous n'entendez si vous posez vos oreilles sur les chanters que la lune emporte dans les ténèbres, la vieille lune, là-haut là-haut... – *Épiphanie, messié ! Parol palé ! Love n'blade ! Dormez tous ! Dormez tous !...* (pp. 29–30).

Précisons dans cette optique que la musique et la chanson sacudent la contre-épopée glissantienne pour que celle-ci rende compte des traumatismes de la Traite négrière, magnifie le paysage insulaire et exalte l'Histoire et l'identité antillaises. D'ailleurs, à en croire Glissant, « [longtemps] dans la nuit de l'esclavage, la parole fut interdite, le chant interdit, mais aussi l'apprentissage de la lecture puni de mort »

(1981, p. 462). Les vers repérés dans *Le Sel noir* (1960) évoquent le caractère généthliaque dont se distingue l'épique glissantien, lequel chante la naissance au monde, contre vents et marées, de la communauté caribéenne :

Le conteur mesure sa parole dans l'éclat démesuré. Il va,  
par solitude même, chanter la terre, ceux qui la souffrent. Il  
n'offre la parole à tels qui s'en enchantent, s'y exaltent ;  
mais aux corps brûlés par le temps : halliers, peuples contraints,  
villages nus, multitude du rivage.

Quand, ce sage marin, mesuré diseur, son chant l'achève  
le recommence. Il vient, enfant, dans le premier matin. Il  
voit l'écume originelle, la première suée de sel. L'Histoire,  
*qui attend.* (Glissant, 1960, p. 173)

Dans *Tout-Monde* (1993), le « déparleur [raboute] ensemble » (p. 404) l'art romanesque, la poésie, l'art théâtral et l'expression musicale pour pouvoir magnifier ce paysage caribéen qui fournit le préalable tellurique, c'est-à-dire la condition ontologique incontournable à l'épanouissement et au progrès de la culture antillaise. Le passage suivant se révèle à ce propos éloquent, en ce qu'il revient sur le brassage générique, à la fois littéraire et artistique. Il s'agit, pour le moins qu'on puisse dire, d'une dynamique symbiotique et/ou d'une esthétique synergétique qui articulent, tout à la fois et de manière concomitante, le roman et la poésie au théâtre et au chant épique :

Ce romancier [...] partait aussi en poésie, essayait de tracer, de révéler les personnes par le paysage, (nous ne croyons plus avec lui au personnage de roman qui vous en impose, ni aux astuces de l'auteur : les descriptions rusées qui tâchent de présenter un quidam sans en brosser vraiment le portrait, du genre «non pas seulement, mais» plutôt que assuré «pas peut-être,» les dialogues sous-entendus qui dévoilent peu à peu et laissent tant à deviner, les réactions imprévisibles des protagonistes, pour dérouter le lecteur,) et ainsi d'arrimer le paysage sous l'apparent disparate, et de chanter le pays sous toute cette apparence. (p. 521)

Dans *Le Quatrième siècle* (1964), l'art musical se trouve intégré dans une dynamique de transgénérisation singulière, c'est-à-dire dans une sorte de créolisation générique, si bien que la musique interagit densément avec le théâtre et la sculpture, ne fût-ce que pour dire l'indicible et chanter l'histoire antillaise :

– *Mais pourquoi criais-tu : La-Pointe ? Car son nom c'est Longoué, le nom que je porte.*  
*Mathieu rit, comme contraint. Il frissonnait, accroupi sur ses talons. Il essaya de*  
*chanter en s'accompagnant d'un rythme qu'il battait doucement sur la barrique (mais sa*  
*voix ne portait pas très loin car il détaillait les mots à l'intention du quimboiseur) :*  
« Un abbé avec une épée, *gardé sa* !  
« Le dé à coudre était en noyer, *ki noyé* ?

« Monsieur gère et commandeur *couté sa*.

« Des écus et puis des louis *oué oué oué*.

« Des louis et puis des boucauts : *sa pas vré*. »

– Ce qui veut dire que si tu entends bien, tu retiens aussi !

« Ce qui veut dire que je ne crois pas ! L'abbé qui porte une épée, c'est dans les gravures, pas dans le pays ! Pour les baptiser en série à l'arrivage, presque une cérémonie, vraiment réfléchis, il ne serait pas venu avec une épée. (pp. 141–142)

Au demeurant, il n'est pas inintéressant de rappeler ici que, chez Glissant, la biguine, le jazz, la salsa ou encore le reggae, pour ne citer qu'eux, sont des musiques motrices de contestation, c'est-à-dire qu'elles véhiculent sous certains aspects une révolte contre la domination économique, la marginalisation et l'aliénation. En peu de mots, ces musiques fonctionnent en écho avec la contre-épopée glissantienne. C'est notamment cette analyse qui se trouve mesurée dans *Le Discours antillais* : « Les styles musicaux qui surgissent ou se confirment sont en effet et nécessairement produits en des lieux où des communautés entières se débattent non pas dans la neantisation suspensive mais dans la menace imminente et vitale : bidonvilles de Kingston où le reggae peu à peu se forge, quartiers réservés de New York d'où éclate la salsa » (p. 226). Ce passage puisé dans *Ormerod* (2003) revient en particulier sur le caractère révolté du reggae : « Dans le même temps, à Kingston de Jamaïque, une musique complète et parfaite remplit le quartier des abandonnés, pas un ne put établir d'où elle venait, la plupart décidèrent qu'elle célébrait le retour de Bob Marley, et que les musiciens rastas contrôlaient dormais l'informatique et enfin la production de leurs œuvres » (pp. 324–325).

Ces musiques permettent non seulement de sublimer artistiquement la souffrance et de transmuier ainsi l'échec en victoire, mais également de contrer l'oubli de l'histoire des Antillais, oubli qui demeure un obstacle sérieux, inhibant l'épanouissement de la conscience collective. C'est sur cette conscience notamment que Glissant mise beaucoup, en ce sens qu'elle incarne le garant de la liberté de la communauté antillaise, de même que le catalyseur de sa propre créativité artistique et culturelle : « Evora et Nestor et Apocal accompagnaient Gaella et Jeremiah au Festival de Jazz de Sainte-Lucie, haut témoin de l'Archipel et du Continent. Ils vivent ces musiques, et c'est aussi pour eux l'occasion d'évoquer les Pitons, qu'il ne s'agit donc pas d'oublier. » (p. 321), lira-t-on dans *Ormerod* (2003).

En dernier ressort, force est de constater que ces musiques révoltées, qui hissent la poétique résultant de la contre-épopée glissantienne à ses sphères paroxismiques, établissent des interrelations de connivence et des liens dialogiques solides et

indéfectibles avec le patrimoine musical africain. C'est ainsi également que ces musiques sont mises à contribution pour autoriser les descendants des Noirs traités à reconstituer leur continuum historique et garder toujours présente à l'esprit leur mémoire collective, condition *sine qua non* de leur progrès et de leur salut. Écoutons ce qu'en pense notre auteur dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

Par les poétiques tremblantes du jazz, des gospels et des blues, des reggaes et des chants du vaudou et des condomblés, bâties de traces de mémoire échevelées (tout ce qui manque, par exemple, à la contry music des États-Unis, si parfaitement agencée, pour être valable pour tous), et vous l'entendez tout comme moi, et même à travers les déferlements des chants de possession de ces étonnants cirques en délire que paraissent être les prêches évangéliques télévisés, fréquentés en majorité par les Noirs américains, nous sommes sensibles à un ensemble de tensions d'art [...] qui renvoient toutes à l'inspiration originelle africaine, peut-être bien plus profondément que ne le font les grands appels au « retour à l'Afrique », et cela malgré, par exemple, l'idéologie des Églises protestantes et le conformisme paralysant de la morale exprimée dans ces formes de spectacles, et la si évidente rentabilisation qui en est faite. (p. 114)

Dans cette approche de transgénération artistique qui s'inscrit en droite ligne dans le sillage de la dynamique de la créolisation glissantienne, il n'est sans doute pas inopportun d'écouter, dans *Malemort* (1975), cet épisode mélancolique qui relève de la mélopée accompagnant la contre-épopée romanesque glissantienne. Il s'agit, selon l'auteur de *La Case du commandeur* (1981), de l'« une de ces mélopées des mornes auxquelles nous ne résistons pas, après quoi le reste du chanter suivait » (pp. 145–146), d'une mélopée exhortant les caribéens à recréer leur propre univers :

Quel ognon-pays ?

« L'ognon-pays, quel ognon-pays, L'ognon-pays »,  
« L'ognon-pays, quel ognon-pays, L'ognon-pays » chan-  
taient-ils alors en rythmant doucement la mélopée.

*Ah je te dis*

Je vois un soldat de la dure liberté il galope il combat il tombe  
dans la poussière il a mené bataille et guérilla il a parlé dans les  
forêts marché dans les sables dormi sur la roche voici son portrait  
transmis de mur en mur et pâli incolore est-il un pur esprit un bon  
colon c'est Maceo général nègre de Cuba qu'on fit blanchir en effi-  
gie c'est Maceo

Ah je te dis

Je vois une femme sur une route elle cherche dans la poussière  
pas un pleurer sur son visage elle chauffe sur sa poitrine le souve-  
nir de trois fils morts dans les combats puis elle lève de la terre du  
chemin où le cheval a culbuté elle reprend sa route à travers siècles  
et sierras c'est la mère de Maceo

Ah je te dis  
Je vois le plat de poussière sans un branchage où pas un sûr  
chemin ne passe par un cheval pour culbuter pas une femme pour  
lamentar ses garçons tombés dans la liberté je vois un champ de  
détritus ou d'emballages tu ne peux mettre un filet d'eau ni la  
forêt qui t'enveloppe ni la patience où tu te terres pour lever  
d'autres combats ni la présence de quelqu'un que tu ne connais  
pas mais dont le nom bougeait en toi c'est Maceo  
Ah je te dis  
Je vois le champ borné où a poussé non pas le nuit que tu  
laboures pour entrer dans ton combat mais le goudron au bout de  
*ce qu'ils nomment l'autoroute où apparaît le monomag ses haut-*  
*parleurs plus sucrés que doucelette le carré d'au moins deux ou*  
*peut-être trois cents mètres de côté où enfermer bien plus que voi-*  
*tures et motos où enfermer le souvenir de tout pays retiré sur sa*  
*source et son boisement et où un homme dévale au galop de son*  
*cheval pour se planter dans son pays ô Maceo  
Ah je te dis  
les héros perdus les terres coupées les malheurs tombés, dans ta*  
*mémoire plus blanchis que Maceo [...]. (Glissant, 1997a, pp. 184–185)*

## 5. Conclusion

Se positionnant aux antipodes des systèmes monolithiques clos des cultures ataviques, le romancier antillais ne peut adhérer à l'épique modelé dans le moule de la racine unique ou façonné selon les exigences du culte de l'Histoire avec un grand H, tant s'en faut. Il place l'épique dans une dynamique antipodale à l'essentialisme occidental, car l'épique occidental se place sous l'égide de la conquête militaire et s'inscrit sous le sceau de la dévastation, des massacres, voire du nettoyage ethnique. *Anabase* (1924) de Saint-John Perse constitue à ce propos un exemple probant, en ceci que le poète fait l'apologie de la conquête et loue les Conquistadores occidentaux. Glissant prend en définitive le contre-pied de l'épique occidental pour réhabiliter l'épique caribéen. C'est ce qu'il s'attache à saisir dans *Introduction à une poétique du Divers* : « Or, ce qui se passe c'est que tous les peuples qui se décolonisent – et les Latino-Américains et les Caribéens sont dans ce cas – opposent à l'épique occidental leur épique, qui est très beau » (p. 79). Autant dire que l'*epos* romanesque glissantien incarne une anti-épopée caribéenne qui met à distance la filiation et se démarque radicalement de l'absolu historique pour se rallier, en définitive, aux histoires des différentes communautés et cultures, comme le confirme le penseur caribéen dans *Le Discours antillais* : « Le conte antillais délimite un paysage non possédé : c'est l'anti-Histoire » (p. 152).

Quoi qu'il en soit, l'anti-épopée antillaise est chantée par le rhapsode caribéen non seulement afin de ranimer la mémoire collective des insulaires, de leurs permettre de récupérer leur histoire camouflée, mais aussi pour jeter le discrédit sur l'épique occidental unidimensionnel et monolithique comme le souligne Glissant : « Le conte antillais balise une histoire déportée par l'édit et la loi. Il est l'anti-édit et l'anti-loi, c'est-à-dire l'anti-écriture » (1981, p. 151). Cette anti-épopée est aussi à même de démasquer les leurres autour desquels s'articule la victoire exaltée par l'épique occidental, lequel est chanté dans l'unique objectif d'imposer, et la culture occidentale comme modèle unique que les autres sont dans l'obligation d'adopter, et la version de l'Histoire avec un grand H comme fatalité universelle. Le romancier construit son *epos* en l'inscrivant radicalement contre les mensonges et la réification. Ainsi cet *epos* prend-il le contre-pied de toute uniformisation pour retracer la véritable Histoire de la communauté transbordée : « – Mais il y a des archives..., dit l'historien, vous ne pouvez pas grand-chose contre ça... Il reniflait et crachotait nerveusement. Des documents incontestables, des chiffres, des rapports, des mémoires de l'époque, il ne sert à rien de duper les gens avec des chimères... » (p. 151), lira-t-on à ce propos dans *Ormerod* (2003).

Signalons ici que l'épique occidental se nourrit de la filiation sacralisée, il légitime *ipso facto* l'invasion et la domination, comme le montre clairement Glissant : « *La Chanson de Roland*, un poème épique, ce sera la consécration de l'action impérialiste (au sens d'un empire conquérant) des Carolingiens (en tout cas, jusqu'à Charlemagne) » (2008, p. 66). Il se dote également « d'une conscience excluante », en cela que « l'épique traditionnel rassemble tout ce qui constitue la communauté et en exclut tout ce qui n'est pas la communauté » (1996a, p. 35). Il se réclame ainsi de « *Genèses solitaires [...] absolues et exclusives* » (2005, p. 236). Le romancier martiniquais lui oppose de fait l'anti-épopée qui en appelle au « nomadisme circulaire » (1990, p. 24) et non au « nomadisme en flèche » (1990, p. 24), se réclame de la « circularité » (1996, p. 313) rhizomique, accrédite la *pensée du tremblement*, de *l'errance* et de « la trace » (1993, p. 503) pour épouser toute culture composite, embrasser et magnifier « les digenèses », selon l'expression de Glissant qui spécifie dans *La Cohée du Lamentin* : « IL N'Y A PAS DE COMMENCEMENT ABSOLU. LES COMMENCEMENTS ABSOLUS FLUENT DE PARTOUT, COMME DES FLEUVES EN ERRANCE, C'EST-CE QUE NOUS APPELONS DES DIGENÈSES » (p. 37). Dans ce contexte, les musiciens, les expressions musicales, évoquées dans l'œuvre romanesque glissantienne, et les différents chants entonnés par certains personnages ou par les communautés que l'auteur ressuscite dans son univers artistique étaient cet *epos* qui rend immanquablement compte de la digenèse des sociétés qui naissent au monde suite à des commotions

civilisationnelles. L'art musical constitue ainsi une résistance culturelle et esthétique face à l'avancée esclavagiste et aux puissances hégémoniques.

Corrélativement, il va de soi que le récit épique romanesque glissantien accorde une place de choix aux vérités historiques qui concernent l'identité antillaise. Que l'épopée ou la contre-épopée antillaise réponde en écho à l'éloquence épidictique inhérente à la rhétorique des romans de Glissant, cela revient à dire qu'elle se penche sur la glorification de la mémoire collective des Caribéens ainsi que de leur paysage archipélique, sans ignorer toutefois les histoires, ni discréditer les cultures des divers peuples et communautés. De la sorte, dire l'épique antillais pour le romancier caribéen, c'est dire l'épique multiple, divers, voire inaliénable de « la communauté-monde ». Il est assurément question, comme l'a bien noté l'écrivain dans *Faulkner, Mississippi*, de « l'épique concluant et participant qui mènerait la communauté-monde, aujourd'hui, à paraître, et où l'« universel » serait bien la quantité finie et infinie de toutes les cultures et de toutes les humanités » (pp. 303–304). Partant, et, le « chant épique », et « la catharsis épique » (1996, p. 137) dont bénéficie et se distingue l'épopée glissantienne, laquelle rend compte de l'histoire et de la communauté caribéenne, ne sont plus exclusifs, ni excluants, dans la mesure où ils embrassent les différentes histoires des diverses cultures et communautés. Et l'écrivain de prêter conseil à ses lecteurs en ces termes : « Entonnons cet épique, et gardons-nous d'y sacrifier uniquement, car il se garde d'être univoque » (1996, p. 304).

Sous cet angle, l'épique romanesque antillais se doit de prémunir la « mémoire historique » des communautés contre toutes formes de raturage et de ravage, lesquels sont l'apanage de l'action coloniale, et ce, par le biais d'une nouvelle conception de la chose littéraire, laquelle conception doit briser les carcans de l'essentialisme de la culture unique et unifiante, c'est-à-dire modélisatrice et réductrice, pour embrasser la poétique du divers et de la Relation. À cet égard, Glissant propose dans *Faulkner Mississippi* une analyse dont la portée est décisive pour la *totalité-terre* : « Les littératures du monde sont présentes, toutes présentées, toutes ensemble, de manière si prodigieusement diversifiée, à cet épique-là – comme devant la face stupéfaite qui, à nouveau, tous ensemble, nous regarde » (p. 304).

C'est dire si l'*epos* romanesque glissantien qui revendique « la vocation à l'enracinement » comme il préconise « la vocation à l'errance » (1996a, p. 67), appelle tout un chacun à « [vivre] la totalité-monde à partir du lieu qui est le sien » (1996a, p. 67). Il procède de cette manière à l'inauguration d'une ère littéraire nouvelle, laquelle se place sous les auspices de l'échange, de l'ouverture et de la créolisation, comme le confirme l'écrivain antillais : « La nouvelle littérature épique établira relation et non exclusion »

(1996a, p. 68). C'est dans cette mesure que l'épopée antillaise ne peut se borner à magnifier l'histoire et la culture caribéenne, ni se limiter à démontrer la caducité de l'épique monolithique, en ce qu'il est exclusif et réducteur. Elle s'inscrit en plein dans la visée délibérative, dans le sens où l'épique caribéen s'assigne l'objectif sublime de préserver, et la culture (l'identité) archipélique, et les cultures (les identités) de *la totalité-monde* contre l'universalisation, l'uniformisation et toutes formes de réification. C'est en ce sens que le penseur caribéen propose, dans *Introduction à une poétique du Divers*, une analyse de première importance dans ce contexte : « Mais pour moi ce n'est pas encore le véritable épique, parce que le véritable épique a comme objet la communauté la plus menacée à l'heure actuelle dans le monde, qui est la communauté-monde. Et c'est le rapport de ma communauté à la communauté-monde qui pourrait fonder l'épique » (p. 79). Ainsi peut-on lire dans *La Lézarde* (1958) : « Thaël découvrait en Mathieu la zone innommée, et torride, que chacun porte en soi, invisible pour soi. C'étaient les souffrances passées, les tournants impurs, et les défaillances : ce qui fixe déjà la solitude future. Mathieu bâtissait le monument de sa désolation » (p. 24).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aquien, M. & Molinié, G. (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochotèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Le Seuil.
- Glissant, É. (2010). *L'imaginaire des langues (Entretiens avec Lise Gauvin)*. Gallimard.
- Glissant, É. & Chamoiseau, P. (2009). *L'introuvable beauté du monde*. Galaade Éditions.
- Glissant, É. (2008). *Les entretiens de Baton Rouge* (avec Alexandre Leupin). Gallimard.
- Glissant, É. (2007). *Mémoires des esclavages*. Gallimard.
- Glissant, É. (2006). *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*. Gallimard.
- Glissant, É. (2005). *La Cobée du Lamentin (Poétique V)*. Gallimard.
- Glissant, É. (2003). *Ormerod*. Gallimard.
- Glissant, É. (1999). *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997). *Le Quatrième siècle*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997a). *Malemort*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997b). *L'Intention Poétique (Poétique II)*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997c). *La Case du commandeur*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997d). *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Gallimard.
- Glissant, É. (1996). *Faulkner, Mississippi*. Éditions Stock.
- Glissant, É. (1996a). *Introduction à une poétique du Divers*. Gallimard.
- Glissant, É. (1994). *Le Sel noir* (1960), in *Poèmes complets*, Paris, Gallimard.
- Glissant, É. (1993). *Tout-Monde*. Gallimard.

- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Gallimard.
- Glissant, É. (1987). *Mahagony*. Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1983). « Entretien du CARE (Centre Antillais de Recherches et d'Études) avec Édouard Glissant ». *CARE*, (10).
- Glissant, É. (1981). *Le Discours antillais*. Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1958). *La Lézarde*. Éditions du Seuil.
- Lukács, G. (1989). *La théorie du roman*. Gallimard.
- Madelénat, D. (1984). Épopée. In J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Bordas (Dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française, Vol. 2* (p. 816). Bordas.
- Stolz, C. (1999). *Initiation à la Stylistique*. Ellipses Édition.

### **Mohamed Lamine Rhimi**

Docteur en Langue, Littérature et Civilisation françaises.

- Membre du Pôle Sémiotique et Analyses de discours du Laboratoire Intersignes, Faculté des Sciences Humaines et sociales, Université de Tunis.
- Rattaché à la Faculté des Langues et de Traduction, Université Islamique Al-Imam Muhammad Ibn Saoud, Royaume d'Arabie Saoudite.

J'ai publié les articles suivants :

- Rhimi, M. L. (2022). Édouard Glissant et le post-modernisme : une rhétorique «générative transformationnelle». *African Journal of Literature and Humanities*, 2(4), 68–80. <https://afjoh.com/wp-content/uploads/2022/05/Tiret-AFJ-2-4-Mohamed-Lamine-Rhimi-2.pdf>
- Rhimi, M. L. (2022). « La Transrhétorique » et la « Transhistoire » d'Édouard Glissant : une métamorphose géoculturelle et une esthétique d'une nouvelle région du monde. *Revue Roumaine d'Études Francophones*, (12), 153–181. <http://arduf.ro/wp-content/uploads/2022/03/Rhimi-2.pdf>
- Rhimi, M. L. (2022). *L'ethos* romanesque d'Édouard Glissant : une stratégie rhétorique anti-prédatrice, des valeurs citoyennes et un projet sociétal antillais. *Post-Scriptum*, (31). <https://post-scriptum.org/31-03-lethos-romanesque-dedouard-glissant-une-strategie-rhetorique-anti-predatrice-et-un-projet-societal-antillais/>
- Rhimi, M. L. (2022). La transgénéricité romanesque d'Édouard Glissant : une nouvelle esthétique des frontières. *Dialogues francophones*, « Frontière(s) », l'Université Ouest de Timișoara, Roumanie, janvier 2022.
- Rhimi, M. L. (2022). Les romans glissantiens : *Tout-Monde* (1993) et *Ormerod* (2003), une géopoétique nouvelle 'des frontières'. *Amerika*, (23). <https://doi.org/10.4000/amerika.15267>
- Rhimi, M. L. (2022). Du brassage des genres oratoires chez Glissant : une métamorphose ontique et anthropologique pour les Antillais. *CRELIS (Revue du Centre de Recherche et d'Études en Littératures et Sciences du langage)*, (11).
- Rhimi, M. L. (2021). Le marronnage rhétorique d'Édouard Glissant ou l'abolition des frontières génériques artistiques dans son œuvre romanesque. *II Tolomeo*, (23), 169–186. <https://doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/024>
- Rhimi, M. L. (2021). *La rhétorique et la philosophie dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant : bâtir un projet gnoséologique pour rendre les Antillais en mesure de passer à l'acte civique*. Congrès de la Société Suisse de Philosophie « Savoir – Pouvoir – Agir ». [www.sagw.ch/fr/philosophie/symposium/symposium-2021](http://www.sagw.ch/fr/philosophie/symposium/symposium-2021)

- Rhimi, M. L. (2021). L'imaginaire de la « poétique du Divers » et de la « Philosophie de la Relation » d'Édouard Glissant : repenser la mondialisation au prisme de la « transrhétorique. *Amerika* [En ligne], (22). <https://doi.org/10.4000/amerika.13904>
- Rhimi, M. L. (2020). Le multilinguisme et la créolisation : des invariants rhétoriques opératoires dans l'esthétique du « chaos-monde » d'Édouard Glissant. *Revue plurilingue : Études des Langues, Littératures et Cultures*, (3). <https://ojs.univ-tlemcen.dz/index.php/ELLIC/article/view/868>