

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 63

Number 1 *Chaos, absurdité, folie dans le roman
africain et antillais contemporain Variations
autour du réalisme et de l'engagement*

Article 4

12-1-2004

Édouard Glissant : du dé-lire verbal au discours maîtrisé

Katell Colin-Thébaudeau
Université Laval

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Creative Writing Commons](#), [Folklore Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Psychiatry Commons](#)

Recommended Citation

Colin-Thébaudeau, Katell (2004) "Édouard Glissant : du dé-lire verbal au discours maîtrisé," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 63 : No. 1 , Article 4.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol63/iss1/4>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Katell COLIN-THÉBAUDEAU
Université Laval

Édouard Glissant : du délire verbal au discours maîtrisé

Chaque culture, après tout, a la folie qu'elle mérite.
— Michel Foucault

Résumé : Cet article interroge l'expérience du délire du personnage de Marie Celat et le met en relation avec la violence de l'aliénation identitaire et culturelle liée à l'histoire antillaise. Prenant prétexte du mot « Odonno », qui a été transmis au personnage grâce à un conte de sa lignée, le texte aborde le problème de l'identité du sujet et celui de ses origines. Dans ce délire de Marie Celat, la référenciation de « Odonno » donne lieu à diverses postures du sujet de l'énonciation et entraîne divers récits, élargissant la vérité historique à un événement a-temporel, a-spatial, « hors chronologie ». Les mots se jouxtent dans une rhétorique redondante qui traduit le délire. Mais ce dernier se veut, grâce à un discours maîtrisé, une reconstruction au deuxième degré par laquelle s'établit la communication entre l'auteur et le lecteur, nous introduisant ainsi dans une problématique de l'échange, de la valeur marchande des signes.

Délire verbal, éclatement de l'identité, écriture, Édouard Glissant, espace de l'ailleurs, espace réel, espace symbolique, folie, histoire antillaise, *La case du commandeur*, Marie Celat (Mycéa), névrose, référenciation, subjectivité, transsubstantiation

Il est impossible de donner d'emblée une définition de la folie sans, dans le même mouvement, la subvertir en lui appliquant un discours du savoir et de la raison. Si le discours du fou est *a priori* un non-sens, comment pourrait-il produire du sens lors de son filtrage par le discours d'un tiers? Le discours dit « normal », avec toute la folie qu'il contient, sert de référence aux propos du « fou » et, pourtant, l'un et l'autre sont à la fois maîtres et esclaves de la parole. La folie, telle que Michel Foucault l'analyse, n'est pas maladie mentale, elle n'est pas objet. Elle n'est rien d'autre qu'« éclatement lyrique » et « excès de valeurs pathétiques ». Le terme même de *folie* ne réfère pas au *pathos*, mais au *logos*. Si le rôle de la folie est d'empêcher la

Présence Francophone, n° 63, 2004

raison de se penser, comment parle la folie, elle qui ne peut se dire qu'avec les mots de la raison? Ce sera la fonction du fou que de signifier la séparation mouvante entre folie et raison. Le discours *sur* la folie ne peut se constituer que par l'exclusion de la folie, et le discours *de* la folie est une aporie si le langage est supposé avoir du sens. S'il n'y a pas de place pour le non-sens, comment le sens pourrait-il être éliminé du langage ainsi compris? Au lieu de caractériser la folie comme un désordre de la raison (position des philosophes), on peut marquer l'élément affectif, passionnel, qui modifie la relation du sujet à la réalité et réorganise la perception du monde, et qui « captive le Moi et l'aliène, s'en forme une représentation intérieure obsédante et surinvestie, et constitue la logique qui justifie son état intérieur. » (Green, 1992 : 69).

L'écrivain (le poète), le fou; une image ancienne déjà les réunit : le poète est fou, un poète est fou d'écrire. Oui, mais qu'en est-il du fou, lorsque celui-ci est fou de ne pouvoir écrire? Voyez Hölderlin, Artaud, Nietzsche, Poe ou Baudelaire...

Le délire verbal : le monstre fait signe

La case du commandeur d'Édouard Glissant nous paraît s'apprêter à la démonstration de la relation entre folie et écriture, et c'est pourquoi nous voudrions l'interroger en regard de cette problématique. Il y est, en effet, question du personnage de Marie Celat, autour duquel l'écrivain thématise l'expérience du délire et celle de l'internement en hôpital psychiatrique. Dans la dernière partie de l'ouvrage, ce personnage développe, sur un mode psychotique, une pathologie que Glissant avait préalablement théorisée, dans son *Discours antillais*, sous le nom de « délire verbal coutumier » martiniquais. *La case du commandeur*, qui met en scène le personnage de Marie Celat aux prises avec des accès de frénésie verbale, vient donc relayer l'argument développé dans l'essai un an plus tôt, procédé à caractère auto-métatextuel qui est familier à Glissant. Peut-être convient-il d'évoquer, en passant, *Le discours antillais*, afin de circonscrire la problématique.

Cette somme théorique, qui traverse à la fois les codes des sciences humaines et sociales, la littérature, la poésie, la philosophie ou encore la sémiologie, reprend, pour l'essentiel, les arguments

développés par Glissant dans sa thèse de doctorat, présentée à la Sorbonne en 1980. Dans l'économie de l'œuvre, ce texte s'impose comme le lieu de la mise en question du processus d'assimilation qui, selon l'auteur, s'effectue dans les départements d'outre-mer français depuis le vote, en 1945, de la loi de départementalisation. Glissant décrit la Martinique comme un « exemple banal de liquidation par l'absurde, dans l'horrible sans horreurs d'une colonisation réussie » (*Discours*¹ : 15), et présente son peuple comme marqué du sceau de l'« usure collective » (*ibid.* : 14) et de la « dépersonnalisation » (*ibid.* : 16). Le diagnostic sociologique évoque le « dépérissement imperceptible [...] d'un peuple qui ne disparaît certes pas mais à mesure s'effrite dans le soleil » (*ibid.* : 14-15). C'est de « génocide culturel » que Glissant entend, en définitive, accuser l'ex(?) -puissance coloniale.

Une telle déliquescence sur le plan collectif ne peut que générer, à l'échelle individuelle, des attitudes déviantes. Précisément, à l'occasion de travaux menés au sein de l'Institut martiniquais d'études et dans des articles publiés par la revue *Acoma* (travaux et articles dont la teneur sera reprise dans sa thèse, puis dans *Le discours antillais*), Glissant établit un lien de cause à effet entre la violence de l'aliénation identitaire et culturelle qui sévit en Martinique et le surgissement de poussées verbales délirantes, sporadiques et incontrôlables, chez certains membres de cette société. Il désigne par l'expression « délire verbal individuel » ou « coutumier » ces accès pathologiques, qu'il explique comme suit :

L'hypothèse que je ne cesserai de proposer, s'agissant de la situation martiniquaise, est que nous trouvons en présence d'une société à tel point aliénée que : a) nous voici peut-être en face de la seule colonisation extrême (ou réussie?) de l'histoire moderne; b) la menace se précise d'une disparition pure et simple de la collectivité martiniquaise [...] La thèse soutenue est que cette aliénation est vécue de manière directe au niveau des motivations [...] et de manière traumatique au niveau du comportement instinctuel [...] le délire individuel « coutumier » est une des tentatives « anormales » [...] [de] résoudre ces contradictions. (*Ibid.* : 364).

Formalisée dans l'essai, la notion de délire verbal martiniquais va « migrer » du discours scientifique à l'espace romanesque. Le romancier prolonge, dans ses fictions, la réflexion théorique élaborée dans ses essais. Par cette stratégie discursive familière à l'auteur, la

¹ Les références aux œuvres de Glissant seront présentées en fonction du substantif de leur titre : *Lézarde*, *Discours* et *Case*. Voir la section des références pour de plus amples détails sur les éditions.

mise en fiction se fait ici *mise à l'épreuve*, et le lecteur est invité, par ce biais, à mieux pénétrer – donc, à mieux partager – les vues de l'auteur, ce dernier dictant son propre discours par un commentaire métatextuel, paralysant ainsi la critique.

La case du commandeur se présente, de fait, comme le roman du délire verbal antillais. Marie Celat, dite Mycéa, incarne, dans la fiction, les affres de cette pathologie martiniquaise. Figure sacrificielle, n'est-elle pas celle que le romancier offrait d'office, à l'orée de son œuvre, « aux expiations futures » (*Lézarde* : 26)? Le tourment de Mycéa, annoncé dès *La lézarde*, trouve à se réaliser quelque vingt ans plus tard.

En effet, Marie Celat est en quête du sens caché derrière un mot qu'elle a reçu par la voie d'un conte transmis au fil de sa lignée. Véhiculé jusqu'au « quatrième siècle » au gré d'une « parole de nuit² » par définition non retraçable, le mot « Odonon » qui lui échoit en héritage est lourd d'obscurité et de connaissance enfouie. Marqué d'une connotation presque infantile, avec ses trois [o] qui en font une quasi-onomatopée, il s'avère d'un usage complexe, renvoyant celle qui l'énonce à un passé dont elle ignore tout. Vocabulaire miraculeux, « Odonon » précipite Mycéa, de façon obsessionnelle, vers la chape de silence qui recouvre toute histoire antillaise. Portée par son pouvoir d'évocation, la jeune femme entre dans une danse folle, roulant un feu de questions sur le passé de son peuple, auxquelles nul ne peut apporter de réponse recevable. Bientôt, le mot magique se révèle un fardeau trop lourd pour le psychisme de la jeune femme, qui bascule dans le délire verbal.

Le discours délirant se construit tout au long d'une laborieuse gestation, autour de la formulation d'un questionnement. Ce dernier concerne toujours, directement ou indirectement, le problème de l'identité du sujet et celui de ses origines. Plus que jamais, la nature de ces interrogations est vitale pour celui qui les énonce, car de la réponse possible qui peut leur être apportée dépend ce minimum de certitude qui permet habituellement à quelqu'un d'avoir le sentiment d'exister au regard de l'Autre.

² Expression de Bertène Juminer : « La parole de nuit », dans Ludwig (1994), qui désigne la mémoire et la parole du conteur.

L'onomastique : l'abyme d'une déchirure et la mutilation du sens

Le délire de Marie Celat est à rapprocher d'une des préoccupations premières de Glissant, à savoir la relation problématique des peuples de la Caraïbe à leur histoire. Militant pour une « vision interne » (*Discours* : 157) de l'histoire antillaise, l'auteur est convaincu que la venue au monde des peuples antillais, hors de toute mécanique assimilatrice et stérilisante, ne pourra se fonder que sur une réappropriation de leur histoire et sur une réconciliation avec leur passé³. C'est à cette urgence de la mémoire collective martiniquaise que renvoie, précisément, le mot « Odonno » dont l'écho ne quitte pas Marie Celat. Brandissant cette « arme miraculeuse », la jeune femme a charge de reconquérir son passé occulté, bafoué, honni. Sa quête y prend des allures de croisade, de guerre sacrée, le passé antillais ne pouvant, en aucun cas, s'énoncer posément, pacifiquement. En matière de relaté historique, un calme rapport des faits, sur le mode de la chronique, est aux Antilles tout simplement inconcevable, comme en témoigne ce constat auctorial, dès les premières lignes du roman :

Pourrions-nous tranquilles nous asseoir au pied d'une Croix-Mission et commenter : « Les habitants de ce pays furent transportés d'Afrique dans ce qu'on appelait le Nouveau Monde sur des bateaux négriers où ils mourraient en tas. On n'ose estimer à près de cinquante millions le nombre d'hommes de femmes et d'enfants qui furent ainsi arrachés à la Matrice et coulèrent au fond de l'Océan ou furent échoués comme écume au long des côtes américaines. Le sud-ouest de l'actuelle Guinée pourrait avoir donné le principal de notre peuple. » Ce calme énoncé supposerait que toutes choses depuis ce jour du transbord se sont émues du même puissant et paisible souffle où la mémoire de tous se serait renforcée [...] Mais l'amas de nuit pèse et nous couvre. Nous disons que c'est folie. (*Case* : 18).

Cette folie sera celle de Marie Celat, « la folie Celat », comme se plaît à la nommer Glissant. Happée par l'amas de nuit qui pèse sur l'histoire de son peuple, la jeune femme est saisie de délire verbal, comme on le serait de vertige, avec pour conséquence d'être perçue par son environnement immédiat comme une « malade mentale », au sens où Foucault entend l'expression : elle s'exclut elle-même des règles du discours et finit par se voir internée, au moins temporairement.

³ Raison pour laquelle il propose de son histoire antillaise, entre autres, une lecture « par pans », périodisant l'histoire à partir des périodes comme la traite, l'univers servile, le système des plantations, etc. et non plus en fonction d'articulations qui renvoient à l'histoire de la métropole (succession des gouverneurs, guerres continentales, etc.).

Dans « La folie, l'absence d'œuvre », Michel Foucault distinguait au troisième rang des interdits de langage posés par une culture, une société, « [ces] énoncés qui seraient autorisés par le code, permis dans l'acte de parole, mais dont la signification est intolérable, pour la culture en question, à un moment donné. » (Foucault, 1994 : 416). Marie Celat produit, précisément, ce genre d'énoncés. Elle verbalise une question dont la réponse s'est perdue dans la nuit des origines. Interrogeant la genèse et la formation de son peuple, elle ne peut être entendue, ni même tolérée, par ceux qui, comme elle, endurent les affres de l'occultation, mais qui s'efforcent d'oublier l'urgence d'un dévoilement :

Marie Celat commença de hanter les routes autour de sa maison et d'interpeller les passants. [...] Jusqu'à l'époque où elle prononça cet anathème sur les mères qui étouffent leurs enfants, sur les frères qui marquent les frères comme des mulets d'Habitation. Qu'est-ce qu'elle raconte, mais vraiment qu'est-ce qu'elle raconte? On se souvient alors des opinions de Marie Celat et qu'elle contestait l'ordre qui alentour s'établissait dans un si grand désordre. L'unanimité se fit contre elle pour conclure qu'avec de telles idées la folie n'est pas loin. [...] Les plaintes s'accumulèrent dans les bureaux. Chacun redoutait de se trouver dépouillé de la forcenée pelure sous laquelle nous renoncions nos vérités enfouies. (Case : 226-227).

C'est le mystère de la transsubstantiation. La transsubstantiation serait-elle alors une thématization indélébile de ce pli entre deux espaces (espace réel de besoin – d'alimentation, de survie – et espace symbolique de désignation – de corps signifiant)? Pli qui se produit dans l'archéologie des déictiques (désignation archaïque de la mère, séparation de la relation de besoin avec elle), aussi bien que de toute expérience aux limites de l'identité corporelle, c'est-à-dire d'identité de sens et de présence? Dans ce délire de Marie Celat, la référenciation d'« Odonno » donne lieu à diverses postures du sujet de l'énonciation et entraîne divers récits. Le délire, forçant la réalité, explore la « vérité » (« historique », mais on peut dire aussi « linguistique », « scientifique ») du signifiant, notamment la virtualité du déictique d'enclencher le placement du sujet de l'énonciation dans divers espaces énonciatifs. « Odonno » semble dire que toute fabulation autour d'un nom s'articule autour d'un nom à « vérité historique » indécidable, qui en fait ne révèle que la particularité de tout nom propre de ne pas avoir de « vérité historique ». Il dit aussi que le nom propre déclenche la fiction comme séparation permanente du langage avec lui-même : le meurtre (du Père) comme condition de la fonction symbolique. La littérature rend vraisemblable

le nom en ouvrant à partir de lui un récit. Ainsi la fragilité de ce nom propre quant à la fixation d'un signifié d'identité se manifeste d'abord par la multiplication des noms propres : éclatement de l'identité, avant d'aboutir à ce même espace discursif du besoin innommable que l'on peut appeler sémiotique et que borde aussi le déictique – le lieu de la mère archaïque. Le délire, en vertu de sa structure (disant la vérité du signifiant comme deuil d'un réel impossible), explicite cette nécessité que l'usage de la communication refoule.

« Odonno » apparaît d'abord comme un leurre et constitue une banalisation en vérité, une sclérose du nom figé dans sa gangue graphico-phonique résorbée dans la guirlande des significations. L'emprunt cédant le pas à l'invention, « Odonno » est le lieu de la distorsion. Lettres supprimées, ajoutées, suffixes prenant la place de la finale, doublages vocaliques, tout contribue à l'éclatement de ce corps nominal qui, devenu paysage phonétique, sollicite l'œil et l'oreille sans pour autant faire surgir plus d'un effet sémantique. Par son pouvoir de suggestion, « Odonno » aurait pu contribuer à l'ancrage du nom dans l'espace et le temps. Mais quel espace et quel temps? « Odonno » n'a pas pour rôle de qualifier, mais d'*in-définir*. En ne qualifiant pas, il signale l'inqualifiable, donne au nom une polytonalité et une coloration diffuse. « Odonno » gagne le royaume de la subjectivité. Il oscille entre le refrain musical et le conatif, marques possibles et respectives du défini, de l'adresse poétique. De la sorte, nommer – dé-nommer – re-nommer équivaut à décontextualiser, éviter de localiser – sexuellement, spatialement, temporellement –, montrer que ce que l'on désigne ainsi est le fait que ce soit parce qu'on le fait être. À proprement parler, personne en soi, « Odonno » est ce nom dans lequel s'inscrit le « courant d'air » ou, si l'on préfère y revenir, le fantôme – dont l'une des propriétés, comme chacun sait, est d'être insaisissable.

« Odonno » est un leurre, à condition toutefois de l'englober dans le procès de la signifiante, de se livrer à quelques regroupements et découpages, d'accepter l'arbitraire de la connotation en reconnaissant à tout le monde (sources émettrice et réceptrice) une vague compétence en matière des noms étrangers. La fonction essentielle de cette mélodie n'est pas de réfléchir le caractère prismatique de l'objet. Il s'agit bien moins de poser une égalité entre le signe (nom) et la chose (fantôme) que de jouer sur la nomination de la non-personne pour en montrer le lien avec le cœur parlant. Le

discours constitué glisse dans l'euphorie de l'appellation, témoin d'un rapport à l'autre qui ne peut plus se raconter, mais seulement s'exprimer, qui se vit, s'éprouve, plus qu'il ne se commente. Aucune loi ne vient régir l'apparition de ces unités linguistiques : la voix du métalangage était là pour le faire entendre.

Le genre discursif qui est évoqué ici est bien celui du conte fantastique (Todorov, 1970) : celui-ci se meut dans une zone frontière entre deux domaines pouvant être répertoriés, ceux du merveilleux et de l'étrange. La caractéristique du fantastique est l'impossibilité de trancher cette aventure discursive qui joue sur l'incertitude de statut de l'histoire racontée et sur la captation que cette incertitude réalise. Mais la captation réalisée dans le discours délirant de Marie Celat ne saurait s'expliquer sans se référer à son effet spéculaire : les fantasmes qui y trouvent un statut narratif sont aussi ceux du destinataire; l'univers qui y est décrit est celui de son imaginaire. Le délire de l'autre nous autorise à imaginer par procuration; débarrassés de la contrainte de réalité, il nous est licite de participer à une mise en scène qui plonge ses racines dans notre inconscient. Par un mécanisme comparable à la dénégation, nous pouvons prendre acte de nos propres contenus refoulés à condition d'en méconnaître l'origine. Le délire de l'autre, s'il proclame une vérité subjective, nous renvoie conjointement la vérité de notre propre inconscient. C'est le sens de ce *nous* multiple qui revient souvent dans le roman, *nous* de l'auteur, du personnage, du commentateur, etc. Dans ce discours délirant, le narrateur s'éclipse derrière un récit objectif qui peut parfois prendre l'allure du discours historique. C'est qu'il n'est pas toujours évident de séparer l'histoire de l'acte narratif qui la relate et du récit qui la représente, ni la réalité de la fiction ou du fantasme. L'espace du « bavardage » comme modalité d'énonciation, celui de la langue comme spirale, est un espace de déplacements. Le discours ne cesse de s'effondrer et de se reconstruire dans des conversations interrompues dans leur élan, débordant le circuit dialogique de l'échange verbal en un entrecroisement de flux sans mesure commune. Discours mouvant et centrifuge, « nébuleuse inorganique » (Saussure), s'entrechoquant parfois au hasard d'un signifiant. C'est bien une *Weltanschauung* autre qui se donne, anamorphique, univers courbe, anachronique. L'énonciation déborde son « appareil formel » (Benveniste, 1970), échoue à l'inscription du sujet dans une quelconque catégorie temporelle. Elle se joue dans un présent qui ne cesse d'advenir (l'hétérogène multiple des sens en expansion),

instaurant l'espace-temps de l'instant multiple, hors du temps en tant que le temps est fonction de la langue. Filiation difficile dont le nom peut assurer l'ordination, conférant à Odonno une identité abyssale où les places de « l'arbre généalogique » se confondent. Dans l'entrechoc des mots, des syllabes, des sons, un manque de soi à soi dépensant l'hypostasie du sens, une perte abrupte de la doxa, de l'échange, dans la dissémination d'une chute sans retour au Père. C'est à ce point, hors du temps, que nous renvoie la ronde engendrée par la répétition de la voyelle [o], qui mime la circularité du temps. Ce retour de la voyelle n'est pas sans nous faire penser à cette image orientale du serpent qui se mord la queue.

Marie Celat fait ici face à une masse populaire qui ne peut l'entendre ni ne veut la comprendre. C'est que le danger est grand, en cas d'empathie, de basculer avec elle dans la folie langagière. Cette collectivité, qui feint la quiétude au bord du gouffre et s'aveugle sciemment, est représentée, dans le texte, comme nous venons de le dire, par un *nous* récurrent qui scande le récit comme une litanie et se fait sans cesse entendre en contrepoint, insidieux et sur la défensive :

Ceux d'entre nous qui s'étaient accommodés de leur engourdissement et qui tâchaient de mener avec vaillance leur vie c'est-à-dire de s'obstiner à des devoirs tellement pressants qu'ils dispensaient d'avoir à penser les manques terrifiants et l'évanescence (et qui sans doute se réveilleraient un jour, bouleversés d'avoir si longtemps macérés dans leur bonne saumure), estimaient qu'elle étaient bonnement une enquiquineuse. Le pays n'allait pas si mal, il ne fallait pas exagérer. Ni la famine endémique, les massacres ni la torture, le désert ni les épidémies, macoutes ni escadrons de la mort, colonels fascistes ni pelotons d'exécution ne peuplaient nos mornes pour les dépeupler. (Case : 214-215).

Marie Celat se fait donc prophète souffrant, pythie écartelée rejetée par les siens, qui n'ont que faire de ses oracles. Ce qui effraie tant ses compatriotes, c'est la béance de la mémoire antillaise, que stigmatise le mot « Odonno ». Odonno, c'est l'ancêtre, le premier débarqué, l'Africain razzé, celui qui portait encore un nom en débarquant sur la terre nouvelle, mais devait le perdre dans le désastre de l'esclavage, de l'univers « plantationnaire ». Se souvenir de lui, c'est aussi faire face à la douleur lancinante que valent aux Antillais la rupture de toute généalogie, le vide et l'inconnu de la filiation, la béance des origines et les ambiguïtés de la nomination. Une telle prise en charge de la « malédiction » originelle qu'est l'esclavage⁴

⁴ Pour cette idée d'une malédiction primale, voir Chamoiseau (2002).

n'est le fait que de quelques-uns... dont les ascendants de Marie Celat. Cette élection leur vaut de souffrir pour tous, de façon christique. Visionnaires, ils sont aux prises avec un héritage de mots peu clairs, fait de vocables créoles, de bribes de langues africaines et de morceaux épars d'un conte qui dit les origines. Ainsi, bien plus qu'un logothète, Glissant apparaît comme étant à la recherche d'une langue qui absorberait toutes les langues, une langue qui dépasse le cadre des mots, les limites exsangues de la phrase pour investir l'espace de la page. La voix prend le pas sur le langage, c'est bien ce que révèle ce fragment d'une langue inconnue, non pas dit, mais déclamé en mesure. Le texte, à l'exemple de la partition, demande à être déchiffré.

Le délire verbal comme art poétique

Encombrés d'un savoir incertain, dont le sens a été perdu avec la succession des générations, ces personnages messianiques sont, dans l'imaginaire glissantien, des « élus de l'inquiétude, désarmés, jetés là par tant de questions qui n'ont pas été posées, qui n'ont fait que survoler cette terre pour, du haut de leur obscurité, désigner leurs victimes. » (*ibid.* : 182).

Le roman remonte la lignée des Celat, qui verra Mycéa, en bout de course, hériter de ce mot qui ne véhicule plus qu'une connaissance tronquée, et dont elle ne saura, d'abord, que faire. Chacun des personnages évoqués – convoqués – a précédé la jeune femme dans le tourment d'un dire ravalé et a dû composer avec ce bagage encombrant. Pour certains, le manque de filiation claire et l'incertain des origines tourne à la violence, en une colère si destructrice qu'ils voudraient voir anéantir leur propre personne et le reste du monde alentour. Ainsi Euloge, esclave surpassant le maître dans sa capacité à punir, tant il est empli de haine à l'égard de ceux qui partagent sa géhenne. Ainsi Cinna Chimène, se torturant le cœur avec une joie mauvaise à l'idée qu'il ne saurait y avoir rien de plus laid que cette peau noire dont elle se trouve affligée. D'autres adoptent une politique du détour, chère à Glissant : Ozonzo, qui ne parle qu'aux animaux, en un langage incompréhensible pour ses frères humains; Augustus, qui débite un discours tout de devinettes et de charades; ou Anatolie qui, semblable en cela à Schéhérazade, divulgue aux femmes qu'il séduit des bribes d'un conte transmis par sa mère, où il est question

d'un Odonno perdu... Les femmes, quant à elles, prennent en charge la part du silence, telles Ephraïse, frappée de mutité, ou la « femme sans nom », qui ne sait parler qu'au passé.

Tous ces discours sont contrariés, ils sont l'expression d'un refoulé et se posent en écho à cette hypothèse de Glissant, qui propose d'appréhender l'histoire antillaise comme une névrose :

Serait-il dérisoire ou odieux de considérer notre histoire subie comme cheminement d'une névrose? La Traite comme choc traumatique, l'installation (dans le nouveau pays) comme phase de refoulement, la période servile comme latence, la « libération » de 1848 comme réactivation, les délires coutumiers comme symptômes et jusqu'à la répugnance à « revenir sur ces choses du passé » qui serait une manifestation du retour du refoulé? (*Discours* : 133-134).

Dans le roman, c'est Pythagore, le père de Mycéa, qui fera, avant sa fille, l'expérience de cette névrose qui tourne au délire. Quêtant inlassablement la trace d'Afrique sur la terre nouvelle, insulaire; obsédé par la figure du roi Béhanzin, ce roi dahoméen qui connut, le dernier, l'exil sur les rivages antillais, un siècle après la fin de la traite négrière, Pythagore est « cet homme, frappé d'un songe de vent [qui] se souvient. Il saute sur un pied, il casse la tête en arrière, il crie : *Odonno! Odonno!* Les voitures klaxonnent, les passants rient sans s'arrêter. L'homme, sorcier de midi, entrevoit par pans. » Mais, « comment soupçonner que le mot Odonno (à peine un mot : un son) pût avoir un sens, cacher quelque allusion à un rare événement? Comment pister, sur tant de houles d'océan, la trace de quelque chose, tas hurlant de viandes à vif, qui se fût appelé Odonno? » (*Case* : 17-18).

Le mot trisyllabique « Odonno » se veut une brachylogie au sein de laquelle la parole se retourne sur elle-même, s'étire, se tord dans des contorsions douloureuses sans jamais s'éployer au grand jour, respectant ainsi le caractère intérieur et solitaire d'une mémoire posée à une conscience. Dans ce désespérant constat de la fugacité tant des choses que des êtres, l'opposition temporelle est déchirement de « l'instant » : un présent qui ne peut exister sans passé et un passé qui ne l'est que par rapport à un présent. C'est pourquoi « Odonno » est repris comme insistance sur la simultanéité en toute conscience d'être du passé avec notre éternel renouvellement, avec le recommencement de l'histoire. Dans « Odonno » coexistent ce qui *fut* et ce qui *est*, dans la certitude de ce qui sera, témoin conscient d'un passé plus que retour conscient d'un présent. Dans la même

perspective, défilant dans sa modicité même le ton désabusé du moment présent, « Odonno » a de quoi accrocher l'espoir : il projette la lumière dans une conscience enténébrée, comme une onction bienfaisante sur une inflexion langagière torturée. « Odonno » est donc un graffiti-symbole par lequel l'homme se surdétermine, par lequel il perce le trop-plein de mémoire et force les appréhensions devant les ténèbres du futur. L'écriture se veut ici totale dans l'instant même où la conscience choisit arbitrairement de retenir une sensation, un sentiment, une inflexion psychologique. C'est pourquoi le langage se torture de sa propre tension. Du dégoût d'être, on aboutit au dégoût d'exister, en passant par le thème de l'inachevé! Tout devient dramatique, et le langage se démantèle, s'ébranle, éclate en plusieurs débris qui sont autant de fibrilles à relier, mais à quoi?

Amorcée dans le « dérapage » de son père, la libération de ce trop-plein de silence et de discours étouffés se produit dans l'espace psychique de Marie Celat. Le texte la présente prédestinée à endurer ce déferlement d'angoisse et de cris refoulés, qui remonte depuis l'aube de sa lignée jusqu'à elle. Sa sensibilité, sa relation au monde en font un être à vif, en prise directe sur l'inconscient collectif auquel elle va servir de catalyseur. Semblable au premier des Longoué, elle incarne dans l'œuvre une figure de la négation. Ce qu'elle nie, et renie, c'est d'abord l'ordre d'un discours imposé. Si l'opacité et l'oralité d'« Odonno » la sollicitent, elle se méfie, en revanche, des mots sur mesure, des discours préfabriqués. Le roman la présente enfant, consciente déjà de ce que « les livres n'ont cessé de mentir pour le meilleur profit de ceux qui les produisirent. » (*ibid.* : 34), rétive à tout discours qu'elle pressent hégémonique. Ainsi, face à son instituteur :

« [...] L'homme. L'universel. Ah, messieurs, le fier programme. » Marie Celat baissait la tête, non pour avouer son insuffisance ni cacher sa défaite : pour se fermer à ce discours qu'elle n'aurait su contredire mais qu'une disposition douloureuse de son corps d'enfant refusait. [...] Elle était assise, volonté grège de vaincre les mots à la course ou de les terrasser au corps à corps. (*ibid.* : 48).

On ne distingue plus le subjectif de l'objectif; bien plus, c'est le subjectif qui submerge l'objectif. Quête des profondeurs, le texte se cherche, dans les retours incessants sur l'unique, l'objet de la quête est la quête elle-même. C'est donc l'impossible sérénité que consacre « Odonno », bruit pour rien, comme un duel entre moi et moi.

L'impossible sérénité, c'est le retour en une conscience des questions sans réponse, la profusion des sentiments qui sont le déchirement de la voyelle [o] arrondie.

Adolescente, elle s'oppose à Mathieu qui « produisait en idées ou en mots ce que Mycéa gardait au plus intouchable d'elle-même », ne « support[ant] pas d'entendre « discuter » (*ibid.* : 188) et craignant « les théories bien davantage que les fièvres » (*ibid.* : 189). Double féminin de Thaël (l'homme de la légende) et de Mathieu (la figure de l'historien), Marie Celat mène ainsi sa quête de sens et de mémoire de façon très instinctive, loin des emportements intellectuels de ses compagnons d'enfance (et d'errance). Progressivement, et bien malgré elle, elle en vient à une prise en charge de la question qui tarauda ses ascendants. Le texte retrace cette lente ascension vers le territoire d'une connaissance perdue, de consultation avec Papa Longoué (d'où elle reviendra en feignant de n'avoir pas compris le message du vieillard) :

Il y avait entre eux une question à poser. [...] Mycéa regardait partout, sans cacher qu'elle inspectait. Longoué demanda si elle cherchait la question. Quelle question? La question qu'elle était venue poser. Elle n'était pour rien du tout, elle regardait la maison d'un quimboiseur. D'un Regardant. Bon disons qu'elle regardait la maison d'un regardant. Mais elle n'était pas la première ni la dernière. La première pourquoi, la dernière de quoi? De ceux qui désirent savoir. Qui désirent savoir quoi? La réponse à la question. À quelle question? La question qu'elle était venue « déposer ». Alors Marie Celat exaspérée dit qu'elle posait une question. En effet. Qu'est-ce que c'était que l'Odon d'enfance dont elle se souvenait encore vaguement? (*Case* : 175).

... en dialogues de sourds avec ses parents, Pythagore Celat et Cinna Chimène, qui voient chacun prend garde à ne pas trop s'approcher du gouffre qui a pour nom « passé » : « Les conversations portaient sur des bêtises, l'allure des mots était calme et neutre, il y avait là quelque chose qu'il ne fallait pas réveiller. » (*ibid.* : 182). Mycéa, de la sorte, tente d'échapper au poids de la transmission, à cet héritage encombrant qui a pris la forme d'une question dont la réponse s'est perdue. Mais, le malheur s'acharnant (elle verra mourir ses deux fils à un an d'intervalle), la question refoulée s'abat sur elle et tourne en folie langagière. La sanction ne tardera pas : « Décision officielle fut prise de l'inscrire à l'hôpital; elle laissa faire. » (*ibid.* : 227).

La présence/absence : le non-être là

Pourtant, c'est dans cette échappée vers l'espace aseptisé de la clinique psychiatrique que Marie Celat trouvera sa réponse. Chérubin, autre personnage atteint de délire, l'entraîne à sa suite sur « la Trace du Temps d'Avant », ce sentier dans les bois qui monte jusqu'au territoire de Papa Longoué, mort depuis longtemps. Ici, accablée de chaleur, prostrée dans la case désertée par le vieux voyant, Marie Celat fait l'expérience de la rencontre avec un Avant perdu, éperdu :

Marie Celat s'assit dans un coin, Chérubin à l'opposé, farouche, la bouche serrée, le coutelas sur les genoux, comme s'il se préparait à bondir sur sa compagne et à la déchiquter point par point. Le temps alors descendit et les porta. Ils explorèrent le grand silence, rejoignirent l'autre côté de leur esprit. (*Ibid.* : 233).

Le lecteur découvre alors que la « Trace du Temps d'Avant », remontée par Mycéa à l'extrême frange de l'ouvrage, est une mise en abyme du roman lui-même, résumé par Chérubin qui en énumère les titres de chapitres :

J'ai crié, disait Chérubin. Nous avons entendu ce Bruit de l'Ailleurs, feuilleté toi et moi l'Inventaire le Reliquaire. Nous avons couru ce Chemin des Engagés, dévalé le Registre des Tourments, ho il reste à épeler le Traité du Déparler. (*Case* : 235).

La connaissance qui vient à Mycéa rencontre celle que le roman s'est, sur plus de deux cents pages, attaché à nous communiquer. Et le livre reste ouvert, « le Traité du Déparler » évoqué ici et « la Table des Îles » citée plus loin n'étant pas inscrits dans ce qui précède, mais restant à venir, dans un au-delà du roman. L'expérience qui ramène Marie Celat, sous les auspices de Chérubin, depuis son délire verbal vers le sol ferme d'un passé reconquis, d'un temps maîtrisé et non plus subi, est expérience poétique, et rencontre celle de l'auteur. Il y a télescopage, voire fusion, entre les aléas fictifs d'un personnage emblématique, qui cherche son sens dans un univers tout romanesque, et l'entreprise de dévoilement menée par l'auteur depuis son entrée en écriture, au milieu des années cinquante, avec ses premiers recueils poétiques, son premier essai. L'œuvre glissantienne se place, en effet, explicitement, depuis sa genèse, sous le signe du manque, de la recherche de soi, et de la mise au jour d'un être au monde martiniquais. Par l'écrit, le littéraire, le poétique, il vise, précisément, à emplir ce creux, ce vide, cette absence, qui lui sont

intolérables. Sa parole d'écrivain se pose comme volonté de mettre fin au déni de soi, au silence. Se soustraire à l'impératif d'une telle démarche l'exposerait à basculer lui-même dans ce délire que Marie Celat expérimente à sa place. De fait, dans la définition qu'il propose du « délire verbal coutumier » martiniquais, Glissant souligne bien que seul un sursaut créateur pourra venir à bout de cette pulsion morbide :

Toutes les sociétés coloniales connaissent cette forme particulière d'expression : quand un individu « délire » sur sa situation, ou sur celle de ses voisins, enclenchant parfois (comme par contamination) des échanges hors-logique dont la crépitation éblouit. Combien dénombrons-nous de ces errants, qui aux carrefours moulinent ainsi le tragique de nos déracinements. Leurs bras taillent l'air, leurs cris plantent dans le chaud du temps. Ils sont saouls de leur propre vitesse. Nous faisons semblants de les ignorer : nous ne savons pas que nous parlons le même langage qu'eux : le même impossible lancinement d'une production vraie. (*Discours* : 362).

« Odonno » est donc la magie de la parole. On est dans un ésotérisme du langage. Torture du langage? Non! La langue participe d'un rite, et il n'y a au départ que la parole pour créer l'univers. Par cette langue « inconnue » (créée), le bercement dans la quiétude du temporaire permet à la conscience d'échapper à son humaine condition : l'homme a conscience d'être autre. On retrouve le thème de l'ailleurs, de Nerval à Segalen. Et, comme ce dernier, disciple de l'occultisme, langage de l'ailleurs, intemporel, a-temporel, a-spatial, symbole de la plénitude. La conscience d'être devient science d'être dans la dilution au fond de la matière. À la magie de l'ésotérisme correspond un ton d'exultation où la conscience se dilue dans le plaisir de se retrouver enfin dans son élément véritable. Tout revit, avec « Odonno », l'homme est en accord avec lui-même et avec le cosmos. La quête s'achève, semble-t-il, et à la torture de la conscience fait place le sentiment d'aise. Il s'agit d'une sorte de transsubstantiation par la magie d'Odonno. Les mots se jouxtent et se remplacent dans une rhétorique redondante autant que le cœur est exubérant. La profusion est le fait du trop-plein d'inspiration, image plurale de la recherche d'un verbe pluriel, le verbe total. Rien ne se perd et tout se recrée. L'évasion de la fin n'est pas refus de la vie et de ses risques, mais l'expression de l'adhésion totale à la totalité de l'être dans la cohésion totale de la triade cosmos-logos-anthropos.

« Odonno » met le doigt sur une des caractéristiques du texte, fait pour être récité, référant ainsi à toute la charge rythmique de l'énoncé. Outre son caractère mélodique, l'équipollence des constituants – notamment la reprise de la voyelle [o] – évoque les premiers textes à la fois mystiques, poétiques et mythologiques et renvoie, par conséquent, une fois de plus au caractère de mise en abyme du livre de la mémoire. « Odonno » nous projette dans un univers mythologique, dans l'atmosphère hétéro-parodique de *L'iliade*, par son emphase et sa violence initiale. « Odonno » met en effet l'accent sur le caractère aérien de l'énoncé, sur la liquéfaction des signes par le biais de son appréhension sonore et déjoue ainsi la matérialité exprimée par le mot dont la fonction d'ancrage (encrage) est contrariée. Les signes se dissolvent dans une mer typographique où le lecteur s'affirme comme un nouvel Ulysse, à l'écoute du chant des sirènes.

Ce qui nous introduit dans une nouvelle problématique de la lecture, une modification des rapports du lecteur au texte dans la mesure où nous passons par un certain nombre de relais qui rendent plus complexe le cheminement de la lecture et mettent en action tous les sens du récepteur. Solitude du langage, mais aussi plus intense est la solitude du créateur. L'écriture est le parcours d'une castration, l'expression d'un conflit. Cet acte est investi par toute la mythologie romantique du poète maudit. N'y a-t-il pas dans cette naissance comme un « décret des puissances suprêmes »? Cette appropriation du phallus ne relève-t-elle pas d'une même intention parricide sous la cicatrice de « l'émajusculation » du nom propre, pour reprendre un mot de Derrida? Peut-être conviendrait-il alors de s'interroger sur le sens même du pseudonyme, rupture avec le père, avec le nom du père, destiné à couvrir simultanément l'acte et son sujet. L'écriture n'est pas seulement scripturale, elle est adhésion physique à l'expérience de vie. C'est par sa praxis littéraire, poétique, que Glissant entend remédier au manque de « production vraie » qui accable les siens. Disputant aux seuls historiens le droit à discourir sur l'Histoire, il affirme son aptitude, en tant que créateur, à mettre fin à la spoliation du passé antillais :

Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit fouiller cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel.

[...] Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée [...].

En ce qui nous concerne, l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens. (*Discours* : 133).

Rejoignant Foucault, qui pose « l'absence d'œuvre » comme source de toute folie, Glissant, pour échapper à la folie, fonde son œuvre comme on refait le monde et substitue au gouffre des origines une frénésie de généalogies fictives qui veut combler le manque, le flou originaire. Le paratexte en témoigne, qui le voit ajouter une « Datation » en annexe au *Quatrième siècle*, un « Essai de classification sur les relations entre les familles Béluse, Targin, Longoué, Celat » à la fin de *La case du commandeur*, et une « Chronologie » en conclusion à *Mahagony*, pour ne citer que ces trois romans. Si l'univers est fictif, l'énergie déployée et mise au service du simulacre laisse le critique songeur. L'enjeu semble de taille, la volonté de compensation symbolique évidente. C'est au sein de l'œuvre que le défaut de filiation peut être racheté. Aussi la fiction s'efforce-t-elle d'assurer le salut du réel, l'auteur s'attachant à gommer autant que faire se peut la frontière séparant l'une de l'autre. En quête de légitimité, Glissant ne résiste pas à la tentation de puiser dans le registre mythique, le génésiaque, le messianique. C'était déjà manifeste dans *La lézarde*, son premier roman, saturé d'intertextes bibliques, et *La case du commandeur* en témoigne à son tour, qui exploite sur un mode pratiquement obsessionnel le motif des frères ennemis : premiers venus sur la terre nouvelle, fondateurs de lignées dont on cultive le souvenir, doubles évidents de Caïn et Abel, de Romulus et Rémus.

De la même manière, la volonté tenace, farouche, manifestée dans le roman par Marie Celat, s'agissant de subvertir l'ordre du discours imposé, trouve son écho dans la démarche glissantienne, à l'échelle de toute sa production. L'énonciation rejoint l'énoncé, le combat de Marie Celat, sa folie, son tourment, son sauvetage nous parlent de celui qui a produit le texte, « créateur incréé » (Bourdieu, 1998 : 310) lové dans sa création. De l'œuvre au monde, il n'y a souvent qu'un pas. Mais, quand le monde se fait violence inacceptable exercée sur l'homme, on le voit choisir l'œuvre, pour mieux se détourner du monde. Une alternative comme une autre à la folie, cette « vérité irresponsable ».

L'entredire et l'interdit

Le délire permet de déclarer, grâce à lui, un impossible, un impossible à dire. Comme la folie, le délire peut désormais être pensé comme ce qui croit pouvoir – ou devoir – dire cet impossible, ce réel. Mais « Odonno » laisse entendre autre chose. Sans s'écraser dans une folle adéquation entre réel et symbolique, une énonciation peut articuler une translation possible entre les deux. On peut appeler cette translation « imaginaire », « vraisemblable » ou bien « art » et même « mystique ». C'est l'écriture de la catastrophe, comme Blanchot avait appelé l'écriture du désastre. Mais catastrophe de quoi?

Catastrophe d'abord du sujet qui, dans l'expérience en question, dans la translation en question, est un pli, rien que charnière. Ni moi, ni ça, ni surmoi; ni moi, ni autre; mais le passage, le bord, que le moi du destinataire reçoit comme une dépersonnalisation. Catastrophe du discours scientifique lui-même qui ne s'énonce pas en remaniements rythmiques, lexicaux ou syntaxiques, mais aussi en effets de condensation, c'est-à-dire de surcodage et d'ellipse. On obtient ainsi un énoncé qui n'est pas un « fragment », mais un énoncé-fragment chargé d'une mémoire en expansion. La stratégie d'une telle énonciation consiste à vouloir atteindre le réel comme, ou par, une expansion à l'infini du sens construit lui-même par des fragments surcodés, surdéterminés et elliptiques quant au dévoilement. Affleurent dans les pages de *La case du commandeur*, sous le coup de la fureur et de l'horreur du vide, une vérité-mensonge, partielle, dont le principe générateur est mis à nu, une vérité que par nécessité le moi glissantien méconnaît : celle du meurtre – esclavage – qui constitue la communauté antillaise. La vérité textuelle est ici au plus près de la vérité historique et du retour de son refoulé « déplacé » : l'esclavage, dernière figuration perversie du père.

Le délire est plus que tout autre discours lié à une historicité. En d'autres termes, tout y renvoie à sa propre histoire. D'où aussi sa véracité parfois gênante, ne tenant plus dans le cadre d'un univers de parole où il serait permis de penser n'importe quoi pour le plaisir de penser. Pourtant, comme on l'a vu avec « Odonno », le discours du délire reste aussi assujéti à la réglementation formelle de la langue, aux relations analogiques entre signifiants, aux répétitions, parallélismes et équivalences de tout genre, fonctionnant pour leur

propre compte et entravant la libre relation des contenus entre eux. À travers ce qui peut parfois paraître un jeu de mots, une allitération, une reprise servile de la parole d'autrui ou d'une locution passée d'une génération à l'autre, le psychotique interroge en fait le trésor de la langue et le corps de ses lois, qui garderont toujours à ses yeux un caractère énigmatique. La nécessité vitale de pouvoir écrire une fois pour toutes sa propre histoire implique que soit acquise une maîtrise suffisante des signes de la langue pour réaliser un tel projet. Au long d'une quête mythique, le psychotique poursuivra toute sa vie la vérité de l'ordonnance linguistique et de l'histoire personnelle. Dans les instants où une telle vérité semblera lui échapper le plus, la réorganisation délirante lui offrira une reconquête victorieuse et aliénante. Doté d'un savoir sur lui-même et d'un savoir sur la langue, le névrosé n'aura de cesse de trouver encore un interlocuteur valable, capable de l'entendre. De la torture à l'harmonie : n'est-ce pas moi avec mes prostrations et mes remontées au sourire, au-delà de l'instant, rares moments où tout, enfin, est rencontre totale avec soi et l'univers entier?

Assistante de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et francophonie, à l'Université Laval, **Katell Colin-Thebaudeau** a participé à une dizaine de congrès et de colloques internationaux. Elle prépare une thèse de doctorat sur les stratégies discursives dans l'œuvre d'Édouard Glissant.

Références

- BENVENISTE, Émile (1970). « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, II.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, c1992.
- CHAMOISEAU, Patrick (2002). *Biblisme des derniers gestes*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1994). « La folie, l'absence d'œuvre », *Dits et écrits*, tome 1, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1981a). *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- (1981b). *La case du commandeur*, Paris, Seuil.
- (1958). *La lézarde*, Paris, Seuil.
- GREEN, Albert (1992). *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette.
- LUDWIG, Ralph (dir.) (1994). *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.