L'ESPACE NARRATIF COMME LIEU D'EXALTATION DU THÈME DE LA FOLIE DANS *LA CASE DU COMMANDEUR* D'ÉDOUARD GLISSANT

69

ESPAÇO NARRATIVO COMO LOCAL DE EXALTAÇÃO DO TEMA DA
LOUCURA EM *LA CASE DU COMMANDEUR* D'ÉDOUARD GLISSANT

Audrey Debibakas¹

Résumé: *La Traite* est proprement un "parler indicible" et ne donne lieu à aucun récit. C'est donc sur ce fond d'absence de mythe et d'épopées que s'inscrit *La Case du commandeur*, d'Édouard Glissant. Le roman tente de retranscrire la complexité de la remontée généalogique et mémorielle à travers une quête des origines à rebours. Il insiste sur la dimension lacunaire fragmentée de l'histoire en mettant en avant une pensée du vide et de l'indicible, notamment dans la section centrale « le Trou du temps ». Cependant, loin de se focaliser sur l'exil et le déracinement, le roman permet l'instauration d'un « lieu *digénique* » c'est-à-dire d'un nouveau lieu narratif: il s'agit d'une dématérialisation de l'espace spatio-temporel. En effet, le roman propose des espaces de (re)création en s'éloignant de toute recherche chronologique et en prônant les possibilités narratives qui naissent de l'instauration de lieux alternatifs. L'écriture achemine les personnages vers des "solutions" narratives ouvertes, échappatoires de l'enfermement et de l'ignorance. Le "non-monde" initial laisse la place à l'émergence. C'est à partir de ces lieux narratifs dématérialisés – entre les vivants et les morts, entre le passé et le présent – dans ces interstices, que les personnages peuvent se "ré-ancrer" à une collectivité qui possède son propre passé et son propre système de représentation historique. Cet espace dématérialisé devient un moyen par lequel la narration transgresse ses frontières textuelles. A ce titre la narration dans *La Case du commandeur* devient un espace interstitiel grâce auquel le roman parvient malgré tout à décrire des invisibles et des indicibles de la mémoire. Non contente d'en décrire la vacance, le roman transforme la béance historique et mémorielle en atout littéraire et poétique.

Mot-clés: fragmentation; collectivité; espace dématérialisé; Édouard Glissant.

Resumo: O Tratado é propriamente um "discurso indescritível" e não cede espaço a nenhuma narrativa. É, portanto, neste contexto de ausência de mitos e epopeias que se inscreve *La Case du commandeur*, de Édouard Glissant. O romance tenta reescrever a complexidade do patrimônio genealógico e memorial por meio de uma busca de origens passadas. Ele insiste na dimensão lacunar e fragmentária da história propondo um pensamento do vazio e do indizível especialmente na seção central "le Trou du temps". No entanto, longe de focar no exílio e desenraizamento, o romance permite o estabelecimento de um "lugar *disgênico*" isto é, um novo lugar narrativo: é uma desmaterialização do espaço-tempo. De fato, o romance propõe espaços de (re) criação ao se distanciar de qualquer pesquisa cronológica e defendendo as possibilidades narrativas que surgem do estabelecimento de lugares alternativos. A escritura coloca as personagens na direção de "soluções" narrativas abertas, escapatórias do confinamento e ignorância. O "não mundo" inicial dá lugar à emergência. É a partir desses lugares narrativos desmaterializados - entre os vivos e os mortos, entre o passado e o presente - nesses interstícios, que os personagens podem "se ancorar" a uma coletividade quem tem seu próprio passado e seu próprio sistema de representação

¹ Docteure en littérature et civilisation française de l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. Elle est actuellement Maître de conférences à l'Université de Guyane. E-mail: audrey.debibakas@univ-guyane.fr ou debibakas.audrey@gmail.com

histórica. Esse espaço desmaterializado se torna um meio pelo qual a narrativa transgride seus limites textuais. Sobre esse aspecto, a narrativa em *La Case du commandeur* torna-se um espaço intersticial graças ao qual o romance logra apesar de tudo à descrever o invisível e o indizível da memória. Não contente em descrever a vaga, o romance transforma a lacuna histórica e memorial em um patrimônio literário e poético.

Palavras-chave: fragmentação ; coletividade ; espaço desmaterializado ; Édouard Glissant.

Introduction

La Traite est proprement un "parler indicible" et ne donne lieu à aucun récit. C'est donc sur ce fond d'absence de mythe et d'épopées que s'inscrit *La Case du commandeur*. On a souvent étudié Édouard Glissant pour son apport théorique, cependant on peut mettre en exergue comment certaines théories prennent corps dans le roman à travers son écriture mais aussi dans un double mouvement, comment le roman extirpe du récit ces théories. La mémoire surgit dans le récit sans se laisser complètement raconter, ce qui permet la vision d'une mémoire fragmentée. Son roman, *La Case du commandeur*, publié en 1981, présente à rebours la génération de la famille Celat. La première section de "La tête en feu" décrit l'histoire de la famille Celat, en commençant par évoquer la vie de Pythagore Celat, puis comment Ozonzo Celat découvre et adopte une petite fille Cinna Chimène, qui devient la compagne de Pythagore et la mère de Marie Celat. Sont évoquées les vies d'Augustin Celat, Anatolie Celat, père d'Augustin, le premier à porter le nom à l'occasion de l'abolition officielle de l'esclavage. La deuxième section, "Mitan du temps", s'écarte apparemment de la première et relate plusieurs épisodes qui se sont accomplis approximativement entre 1715 et 1900. Ce chapitre a pour thème général la révolte et la souffrance. Enfin la troisième section, "Le premier des animaux" retrace, dans le cadre des années 1970-1980, les vicissitudes qui s'abattent sur Marie Celat : la mort de ses deux fils et son séjour forcé à l'hôpital psychiatrique.

D'un point de vue narratif, le lecteur de *La Case du commandeur* est vite déconcerté par la structure du récit et les nombreuses ruptures que celui-ci comporte. L'impression d'étrangeté, voire d'inintelligibilité du roman, est un élément constitutif de sa composition. Le roman tente avant tout de retranscrire la complexité de la remontée généalogique et mémorielle à travers une quête des origines à rebours qui met en avant la découverte d'une névrose collective. Il insiste sur la dimension lacunaire fragmentée de l'histoire caribéenne et de la diégèse en mettant en avant une pensée du vide et de l'indicible. Puis, face à une Histoire raturée, l'histoire ne peut parvenir à se dire linéairement. Ceci passe par l'exaltation du thème de la folie au sein de l'espace narratif ou par la mise en scène d'une langue "folle". Dans cet apparent désordre chaotique, langue et narration se débrident et laissent apercevoir des interstices et des failles textuelles. Plutôt que de saisir l'image fantasmatique d'un même passé commun, les récits mettent en avant, chacun à leur façon, les lignes de fuite qui mettraient en perspective les empreintes du passé qui tentent de s'inscrire dans la narration. Cependant, loin de se focaliser sur l'exil et le déracinement, le roman permet l'instauration d'un "lieu digénique" c'est-à-dire d'un nouveau lieu narratif: il s'agit d'une dématérialisation de l'espace spatio-temporel. En effet, le roman propose des espaces de (re)création en s'éloignant de toute recherche chronologique et en prônant les possibilités narratives qui naissent de l'instauration de lieux alternatifs. L'écriture achemine les personnages vers des "solutions" narratives ouvertes, échappatoires de l'enfermement et de l'ignorance.

A la découverte d'une "névrose collective"

La folie, nous oblige à entrer dans l'indicible du roman et dans l'implicite du texte. De fait, dans le contexte antillais, la folie est perçue comme un point de révélation historique et poli-

tique: à la thématique de la folie est associée la thématique de la mémoire où le héros à travers son isolement, sa solitude et sa folie met souvent en lumière une névrose collective que sa névrose individuelle donne à lire de manière implicite. Très rapidement, la folie prend une connotation tragique: elle devient un signe, la manifestation d'une trace.

La thématique de la folie revêt, dans *La Case du commandeur*, de multiples facettes qui prennent une connotation spécifique dans un contexte particulièrement douloureux: "l'espace tragique des Antilles" (BELUGUE, 2006). En effet, la folie, qui se manifeste par le biais d'un délire verbal, acquiert une dimension collective. Le roman d'Édouard Glissant débute par une mention journalistique mettant en scène un personnage fou, objet de curiosité: Marie Celat, sous le choc de la mort de ses enfants. La folie, dont la dimension psychanalytique est indéniable, oblige à entrer dans l'indicible du roman et dans l'implicite du texte. Il convient donc de se pencher sur le travail de l'implicite et de voir comment le récit fait lire et fait "entendre dire" l'implicite. Ceci engendre des stratégies sous-jacentes de l'écriture. Dans son ouvrage, Jean Bellemin Noël met en avant ce qu'il définit comme un "inconscient du texte":

La mise en récit d'une production inconsciente comporte les éléments nécessaires à son interprétation, à la reconstitution d'un discours de désir, sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que racontent ses autres œuvres, ni à l'idiosyncrasie débridée d'un lecteur. (BELLEMIN-NOËL, 1979, p.190)

Bellemin-Noël prétend pouvoir accéder à la signification inconsciente d'un texte grâce à des thématiques et à une dynamique textuelle implicite qu'il convient d'explorer. Le lien entre l'inconscient du texte et la thématique de la folie met en exergue des procédés narratifs intéressants. De fait, la folie est perçue comme un point de révélation historique et politique: à la thématique de la folie est associée la thématique de la mémoire.

En réalité, la folie individuelle de Marie Celat est liée à une destinée tragique; elle est le travestissement d'une névrose collective. Marie Celat est considérée comme folle car elle tient un discours de l'ordre de l'insupportable: durant ses crises de folie, elle relate l'histoire d'un peuple arraché de sa terre, déchiré et délabré aussi bien physiquement que mentalement. Elle est par là même considérée comme folle, ou en tous cas différente, par l'ensemble d'une population sur laquelle pèse le voile de l'obscurantisme, qui ne peut ni ne veut connaître sa véritable histoire:

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 seraient renforcée; que les années à venir se suivirent et s'entassèrent tranquilles dans le morne à secrets où chaque peuple garde la trace de sa route. Mais l'amas de nuit pèse et nous couvre. Nous disons que c'est folie. (GLISSANT, 1981, p.18)

Pour Édouard Glissant, l'histoire ici définie comme un "amas" surgit à travers le souvenir, amorcé par la dynamique de la crise de folie, qui est un éclatement de ce qui échappe. Le fou est celui qui s'écarte de la raison et des normes institutionnelles. Dans le roman, il est aussi celui qui d'écarte du discours conventionnel. Dans le contexte caribéen, la figure du fou n'exclut pas le trouble mental mais s'explique dans un cadre de participation collective à un désordre survenu:

Mais Marie Celat était allé plus loin qu'aucun de nous dans quelque lointain qu'on imagine, c'est pourquoi elle criait contre tous la procession de ces anathèmes de reniement, qui étaient des cris d'amour. [...] Nous ne soupçonnions même pas qu'elle se retirait ainsi dans un ailleurs (Glissant, 1981, p.186)

La Case du commandeur raconte l'histoire d'une femme qui finira enfermée à l'hôpital psychiatrique car elle devient "folle". Les voisins commentent "Madame Celat est ravagée, on ne comprend rien à ce qu'elle dit" (GLISSANT, 1981, p.206); même le journal *Le Quotidien des Antilles* témoigne de cette "fatalité" et de ce cas douloureux. Pour comprendre la folie de Marie Celat, décrite en des termes relativement classiques, il est important de se référer à la théorie développée

dans le *Discours antillais*. Marie Celat incarne ce qu'Édouard Glissant nomme le "délire verbal de théâtralisation": en quelque sorte, le discours traditionnel du fou, celui qui ouvertement "déparle" au carrefour des villes. Le délire théâtralisé libère la folie collective, il la fait éclater, lui donne toute sa violence et sa gestuelle, constitue le paroxysme du délire verbal:

J'ai appelé ainsi une "mise en scène" de pratique verbale qui a la caractéristique d'intéresser un individu [...] et qui est cependant significative d'une pulsion commune. Cet individu est alors *un acteur en scène*, pour toute la communauté qui se trouve à la fois spectatrice (elle essaie de déchiffrer le jeu de cet acteur) et participante (elle essaie de se réaliser dans cet acteur). (GLISSANT, 1981, p.375)

Marie Celat a un langage qui n'est pas toujours fait de mots ou d'idées; elle parle par "bouffées à grands balans de vie exagérée". Les bouffées sont des "souffles qui sortent de la bouche" mais désignent aussi "un accès subi et passager" selon le Littré. Ici le "balan", créolisme, évoque selon un dictionnaire créole aussi bien la vitesse que le rythme, le mouvement et l'élan. Ce n'est plus Marie Celat qui parle, mais des mots qui s'expriment à travers elle sans qu'elle ne contrôle ses paroles. Le discours du fou devient une parole errante à qui le personnage donne libre cours selon son gré, en s'éloignant des discours conventionnels. Stylistiquement parlant, la folie se manifeste également, à travers un discours indirect qui exige du destinataire un travail de dérivation d'un sens caché, ce qui est le seul moyen de pénétrer dans l'indicible du texte:

Marie Celat, un soir que nous déambulions, lorgnant par les persiennes, dans les semblants de salons qui n'avaient pas encore été renfermés sur eux-mêmes, s'écarta de notre groupe et prononça cette parole incompréhensible, qui fut plus l'occasion de combien de discussions savantes: "A quoi bon regarder dans un salon, si tu ne sais pas regarder dans la nuit ?" (GLISSANT, 1981, p.93)

C'est par le langage de l'imaginaire que le lecteur peut être en mesure de discerner le potentiel dynamique du fou. Celui-ci convoque volontairement ou non un archipel d'images qui se croisent, révélant un univers symbolique. Le sentiment diffus de déstabilisation se matérialise à travers un discours que les autres personnages et le lecteur ont du mal à interpréter laissant ainsi un champ ouvert d'interprétations infinies. Il s'agit d'actes manqués qui lui échappent, de lapsus, de noms donnés sans qu'on sache bien ce qu'ils évoquent. Pourquoi les personnages sont-ils les victimes et les acteurs d'un tel "délire de théâtralisation"? Les gestes et paroles de ce type de personnages ne cessent de dire cette souffrance d'histoire, ce passé qu'ils devinent, enfoui sous les discours, sans pouvoir le dire clairement. Il s'agit de fous dont la folie s'éclaire par les propos d'Édouard Glissant:

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. (CHANCE, 2001, p.75)

Car la folie dit vrai: elle est un resurgissement par violents éclats dans des discours apparemment délirants parce qu'en contradiction avec le discours courant, mais elle permet les seuls témoignages perceptibles d'une histoire vraie. Une fois encore la notion de déracinement fait écho à celle de transbord, suggérant une action rapide et violente. Cette lucidité est perceptible chez Marie Celat qui devient, dans le roman d'Édouard Glissant, le symbole d'un passé qui s'éclaire, le cheminement d'un passé collectif. L'héroïne permet de remonter à la "trace", de pénétrer dans l'indicible d'un texte qui prend forme dans le délire verbal, c'est-à-dire ce discours a priori incompréhensible et inintelligible. Elle s'oppose à la valeur destructrice d'une histoire que l'on veut taire. La mise en lumière permet la connaissance, le cheminement introspectif et collectif. Le lecteur s'éloigne petit à petit de l'obscurité caractéristique de l'amnésie collective.

L'espace narratif comme lieu d'exaltation de la folie

L'Histoire et la diégèse ne peuvent se dire chronologiquement et linéairement. Le lien avec l'histoire collective est évident: le trauma de l'esclavage explique le fait qu'il y ait des troubles dans la narration. La narration est aussi une présentation du vide, de la béance historique. Ceci rappelle le concept de digenèse développé par Édouard Glissant:

La parole du conte ne peut pas faire semblant de ne pas savoir qu'aux origines de l'antillais ou caribéen, il y a non une Genèse mais un fait historique combien de fois établi et combien de fois raturé de la mémoire publique. [...] Cette "origine" d'une nouvelle sorte, qui n'est pas une création du monde, je l'appelle digenèse. (GLISSANT, 1996, p.265)

La "digenèse" désigne un type de récit propre aux peuples sans mythe fondateur. Cet apparent "handicap", ce manque, laisse épars le dissolu. Le roman épuise les personnages au lieu de mener à terme leur quête des origines et de la mémoire; chaque génération doit retrouver la trace pour elle-même. La folie s'inscrit également dans un cadre narratif qui la porte et l'exalte. Entre cassure et unité de la narration, dissémination de l'instance énonciative, l'espace narratif est aussi le lieu où se déploie le chaos dans un véritable tourbillon énonciatif et narratif. Édouard Glissant, opte pour un récit à la troisième personne, discontinu, qui ressort à l'esthétique du morcellement. Pour l'étude de cette partie nous nous baserons en grande partie sur les travaux de Dominique Chancé dans son chapitre intitulé «Les cassures du récit» (CHANCÉ, 2001, p.175).

Comme on l'a vu, le lecteur de *La Case du commandeur* est vite déconcerté par la structure romanesque du roman. Entre chaque chapitre la rupture thématique est brutale et l'impression traditionnelle de fluidité narrative complètement annulée. Le lecteur comprend bien qu'il s'agit d'une remontée dans le temps du récit d'une généalogie, grâce au nom de famille qui garantit l'unité de l'histoire qui permet de faire le lien entre les différents fragments de récits. Mais ce qui compte alors, ce n'est pas tant la linéarité diégétique, la progression chronologique et la liaison entre les personnages que la création justement de cette écriture fragmentaire, "des fragments de vie, des fragments de familles toujours assez mal reliés, juxtaposés" (CHANCÉ, 2001, p.177). En effet, la construction romanesque renvoie à cette généalogie brouillée et constituée de bribes. Le roman est donc lui-même expression d'une écriture lacunaire et la narration devient tentative de reconstitution généalogique mais qui mettrait entre avant non pas les liens mais les béances entre chaque fragment. Se crée une correspondance constante entre lacune de la mémoire et lacune de l'écriture, dans un double mouvement omniprésent chez Édouard Glissant: l'histoire ne se raconte que par de constants retours en arrière mais paradoxalement, ce sont ces retours qui arrivent à propulser l'héroïne vers son avenir. Le lecteur, de la même façon que le narrateur découvre en même temps que le commencement fait défaut et que l'H/histoire est fragmentaire. Le texte crée des correspondances entre mémoire et écriture mais aussi entre histoire et Histoire. Au niveau textuel, les personnages font irruption dans le récit, sans que la narration ne livre leur biographie ou le lien qu'ils ont avec les autres personnages connus. Même au niveau de l'instance narrative, se trouve propulsé un nouveau narrateur afin de raconter le conte du poisson-chambre:

Nul n'eût cru, il m'a envoyé d'un seul coup de la queue à travers le temps qui va sarclant les jours et les nuits et tout d'un balan je suis tombé là devant vous Cinna Chimène pour vous raconter (GLISSANT, 1981, p.68).

Le nouveau narrateur semble être "envoyé" de façon quasi-fantastique dans la narration, celui-ci ne faisant partie ni de l'espace spatial ni de l'espace temporel du récit. Le mot créole "balan", qui suggère la vitesse et l'élan, l'utilisation du passé composé qui suggère un effet rapide et hasardeux et les déictiques "là devant vous" appuient le fait que l'Histoire s'écrit au fur et à mesure de l'histoire. Le personnage de Cinna Chimène, jusqu'à lors inconnu du lecteur, apparaît en même temps que la naissance de Marie Celat. Les noms rappellent cependant les personnages des

tragédies cornéliennes, ce qui laisse supposer le caractère tragique des personnages. Cinna Chimène n'a pas droit à une histoire préalable et est enfantée par le récit en même temps que Marie sa fille. Certains personnages n'ont pas de nom, pas de naissance, pas d'origine. Ils apparaissent tels des êtres errants, dont l'appartenance renvoie à un autre temps et à un autre lieu inaccessibles. Les personnages semblent coupés de leur pré-histoire ou Histoire et orphelins par essence. De la sorte, la fragmentation du récit se justifie par ce manque d'origine assignable. L'ellipse est en quelque sorte initiatrice, inaugurale. Mais elle se rejoue à plusieurs reprises. La non-origine se répète ainsi, "trouvant le récit". C'est à partir de ce "creuset" - pouvant renvoyer à l'idée d'un creux - que sont projetés les bribes de l'histoire des Celat comme des éclats d'un noyau originel inatteignable et détruit par un chaos:

La structure en boucle, qui enserme le récit dans ses anneaux, puis dans la gangue des extraits de journal, ne renferme qu'un noyau explosif. Le centre n'est pas unité mais, à l'inverse, paroxysme de l'éclatement. C'est pourquoi nous entendons le "mitan" comme "milieu" et reprenons l'expression qui, dans la littérature anglophone, évoque fréquemment la traite, le "transbord" de l'Afrique aux Antilles, la "traversée du milieu". Le texte évoquant souvent des images du bateau négrier, ce "poisson-chambre" dans lequel on meurt et duquel on naît, jeté sur la rive, doit refaire le voyage en sens inverse, replonger au gouffre pour y retrouver la trace. Le roman en sa partie centrale, nous mène à ce "mitan du temps", à ce passage où tout s'est défait. Il rejoint donc au plus profond, le chaos, l'informe de la traite, c'est ce qui le rend tragiquement baroque. (CHANCÉ, 2001, p.180)

Récit et chapitres dérivent vers ce centre névralgique apparaissant comme le "trou du temps". S'impose alors l'idée d'une esthétique du morcellement qui s'oppose à toute fluidité narrative. Écriture et mémoire semblent dériver; entre les morceaux sont à deviner les histoires invisibles et les souffrances anonymes. Les bribes mémorielles et narratives se manifestent comme des indices: "Nous béons là, devant la muraille de lianes, cherchant le trou par où passer" (GLISSANT, 1981, p.138). La métaphore des lianes suggère les nœuds, comme s'il convenait de se frayer un chemin aussi bien dans cette nature opaque que dans le récit inaccessible: "Marie Celat devinait à cette heure [...] 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" (p. 234).

A la fin du roman Marie Celat tient un discours mis en abyme, car elle énumère l'ensemble des chapitres du roman: "Chemin des Engagés", "Registre des Tourments" et "Bruits de l'Ailleurs". La parole de Marie Celat élabore un jeu intertextuel entre son propre discours et l'ensemble de la construction romanesque. Cependant, le roman ne contient pas le chapitre "traité du déparler" qui demeure encore à inventer, qui est davantage objet d'interrogations et d'énigmes que de véritable mise en œuvre. A la fin du roman, Marie Celat se pose comme la narratrice de l'histoire, en laissant sous-entendre que l'ensemble du récit est né de son imagination. La vérité de la parole semble annulée: le récit s'enferme dans une rhétorique de l'indicible. La parole est à déchiffrer dans une langue située dans un interstice langagier et culturel.

Ici la parole révélatrice de Marie Celat associe les deux valeurs que prend la trace dans le roman de Glissant: le chemin et la mémoire. C'est comme si les traces dans les forêts gardaient le souvenir de leur percée mais aussi quelque chose de plus ancien. Dès lors le roman se donne à lire comme un "dévoilement différé" où la vérité serait inaccessible, l'oubli et l'indicible étant au cœur de la révélation. Dans son apparente structure chaotique et fragmentaire, le texte cherche ce qui pourrait faire loi dans le récit d'une Histoire brouillée. L'auteur utilise des lignes de fuite qui permettent de réorganiser les "relations" dans la structure archipélifique du roman. Ainsi, le "délire verbal de théâtralisation" déchiffré permettrait peut-être de pénétrer dans les soubassements de l'Histoire et surtout des histoires:

C'est que le délire de théâtralisation est *tourment d'histoire*, là où les autres délires coutumiers signalent l'absence à l'histoire ou son refus. Le délirant de théâtralisation essaie dramatiquement de réapproprier par le verbe (de renouer avec une histoire qui accomplirait la virtualité non réalisable). (GLISSANT,

A l'intérieur du dispositif romanesque, le roman implose en son centre géographique le "Mitan du temps", c'est-à-dire le milieu du temps et du récit, entre le passé et le présent de la famille Celat. Dans cette partie centrale, le texte offre les récits les plus hachés, les plus discontinus et les plus elliptiques. Les personnages sont à peine identifiables: s'y succèdent Aa, la femme sans nom et Odon, sans lien dramatique ni discursif avec le reste de la diégèse. La relation qui existe entre ces personnages n'est pas à chercher dans le tissu narratif: ce sont les déclinaisons d'une même histoire, d'une même résistance, d'une même souffrance, celle d'un marronnage qui se transmet au fil des siècles et des générations malgré la discontinuité.

Le dispositif narratif pourrait être comparé à un nœud mémoriel qui atteint son apogée dans le centre géographique du roman, dans l'œil du cyclone, composé de l'entrelacement de ces histoires: géographie et mémoire sont encore liées, surface et profondeur, comme l'archipel qui sous-entend néanmoins une circulation entre les morceaux d'histoires. Par conséquent, le "départ" tel que l'évoque Glissant appelle une déconstruction de la langue, de l'idéologie et l'éclatement du dispositif narratif classique.

Vers un lieu digénique?

Imaginaire:

Penser la pensée revient le plus souvent à se retirer dans un lieu sans dimensions où l'idée seule de la pensée s'obstine

Édouard Glissant

Le lieu constitue une extraordinaire entité où sont symboliquement liés l'homme, le paysage et le langage. Constituant de l'être, il s'avère incontournable. Même si la terre n'a pas de vocation d'implantation, elle a "une essentielle vocation génésique" (BELUGUE, 2006). La primauté est accordée au lieu dans le corpus: privés de leur lieu, les personnages n'existent pas réellement. Les héros deviennent donc l'emblème même de la poétique du "lieu digénique" qui prône la richesse de l'univers chaotique. Exil, errance dans le monde ou en soi, le lieu, loin d'être une fin en soi, est d'abord un parcours. En réalité le lieu n'est nullement une réalité géographique objective. En fait, il est un monde subjectivé, reconnu, problématisé. De la sorte, la notion de lieu est à la fois dedans et dehors, à la fois extériorité dont le sujet tente de rendre compte et intériorité qui l'absorbe. En vérité il serait plus raisonnable de considérer ce lieu, non pas comme une réalité objective mais comme un imaginaire: "Je parle de cet exil intérieur qui frappe les individus [...] L'exil est le voyage hors de cet enfermement. Il introduit de manière immobile et exacerbée à la pensée de l'errance" (GLISSANT, 1990, p.32).

La notion de lieu ne se limite pas à son acceptation géographique que l'œuvre explore dans la dimension de l'errance et du voyage. Cet espace dématérialisé se manifeste également au sein même de la narration qui devient un moyen par lequel la narration transgresse ses frontières textuelles. A ce titre l'espace narratif devient un non-lieu informe grâce auquel le roman parvient malgré tout à décrire des invisibles et des indicibles de la mémoire. Thème récurrent chez Édouard Glissant, le lieu s'affirme comme base d'une réflexion philosophique qui mène de la terre caribéenne à l'utopie créatrice de la Totalité-monde où l'identité se déploie sur des espaces protéiformes. A travers le discours sur les espaces et les temps qui se croisent et constituent le lieu, se dessine une conception du monde, fondée sur l'esthétique du Divers, qui est caractéristique de la pensée d'Édouard Glissant. La recherche inquiète d'une terre d'implantation, impossible mais nécessaire mythe au lieu originel, lieu de l'identité, pour un peuple en mal d'ancrage, place le poète dans une dialectique espace-identité, dedans-dehors qui ouvre infiniment son concept du lieu.

Si Marie Celat déclare, à la fin de *La Case du commandeur*, "il n'y a pas de fin, si vous ne comprenez pas, dites seulement que vous avez crié tout au long de la Trace», ce cri n'est pas entendu par la collectivité qui s'étonne: "Qu'est-ce qu'elle raconte, mais vraiment, qu'est-ce qu'elle raconte ?"(GLISSANT, 1981, p.226). Ce déni et cette difficulté à entendre le "bruit de l'ailleurs" font de la collectivité un "nous disjoint" qui maintient ses membres dans une aliénation culturelle. L'œuvre d'Édouard Glissant ne cesse de tourner autour d'une trace, que le "nous" ne peut ou ne veut reconnaître en l'absence d'une histoire clairement définie. Comme nous l'avons vu, dans *La Case du commandeur*, au cœur du "Mitan du temps" l'origine est moins évidente voire imperceptible. À la fin des remontées des générations des Celat, le lecteur croit avoir atteint un centre géométrique, le noyau du texte, l'origine de l'histoire. Or, les personnages qui surgissent alors sont d'un autre monde; ils ne s'intègrent pas dans la fiction commencée. Ce récit particulièrement décousu, au centre du roman, désigné comme "Mitan du temps", c'est-à-dire comme "milieu", n'est en fait qu'un chaos de morceaux disjoints et hétérogènes. Le centre n'est pas unité mais au contraire, paroxysme de l'éclatement.

Pourtant, si le "Mitan du temps" est au centre de cette histoire et constitue un milieu géométrique qui permettrait de relier deux pôles, c'est précisément parce qu'il met en relation le sujet avec le plus enfoui de son histoire, la violence dans laquelle il a été conçu. C'est en effet la partie centrale du roman qui relie l'origine de Marie Celat d'une part, et l'histoire présente de Marie Celat, d'autre part. Le "Mitan du temps" constitue un trait d'union entre ces deux temps, le temps ancestral "la trace du temps d'avant", et le retour au présent, le temps de la marche de Marie Celat vers la folie et la révélation, vers la "roche de l'opacité":

Le récit comme l'histoire antillaise, ne trouverait ni terme fondateur ou "résolution", ni, à l'autre pôle, origine. [...] En effet un peuple qui n'a pas eu d'origine mythique ou ontologique, mais qui a été formé violemment, entre l'extermination des uns et l'esclavage des autres, ne peut être sujet d'une épopée, il n'a qu'une digenèse" (CHANCÉ, 2001, p.205).

Dans cette perspective, appréhender le roman d'Édouard Glissant ne consiste pas à recoller ou dérouler à partir du début une histoire (ou Histoire) cohérente. L'opacité, le mystère irréductible, ne sont pas à percevoir comme une limite mais comme une origine composite et indémêlable. Dans *La Case du commandeur*, la mise en relation se substitue à la narration. Il s'agit de raconter sans dérouler, sans atteindre ni genèse, ni unité recollée par le narrateur ou le lecteur. Faire la relation est la méthode appropriée à une digenèse sans origine ni unité, dont les fragments de vies et d'histoires ne peuvent être que mis en rapport. La poétique du roman peut être dite *poétique de la relation*, parce que la mise en relation d'éléments fragmentaires n'appelle pas une complétude mais éclaire un point de vue, organise un sens à partir de bribes sémantiques. Loin de constituer une nouvelle genèse, la mise en relation remplace le trou noir du passé dans une perspective qui organise la structure chaotique du roman.

Ce "trou noir du passé" qui tente d'être relaté dans le "Mitan du temps" représente un "non-monde" qui est initialement ce qui advient dans l'expérience du gouffre, épreuve originelle des ténèbres dans la traversée qui emporte les peuples vers l'inconnu, vers d'incroyables géhenes. En 1986, Glissant représente le gouffre de la Traite des Noirs en ces termes: "le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans un non-monde où tu cries. Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice"(GLISSANT, 1990, p.18). C'est cependant au plus profond de ce "non-monde", dans l'expérience du gouffre et de cet inconnu absolu, que les peuples se constituèrent. Le gouffre est aussi lieu de rencontre, lieu de relation. La souffrance initiale devient connaissance et partage, un point où la mémoire se renforce. Le "non-monde", lieu d'errance, devient le "cri du monde" un lieu de partage où chacun fonde sa pensée sur la reconnaissance d'une vérité qui est "criée" et incarnée avant d'être aliénante, c'est-à-dire transcrite, formalisée, systématisée. Édouard Glissant préconise un véritable renversement:

Là où les systèmes et les idéologies ont défailli, et sans aucunement renoncer au refus ou au combat que tu dois mener dans ton lieu particulier, prolongeons au loin l'imaginaire, par un infini éclatement et une répétition à l'infini des thèmes du métissage, du multilinguisme, de la créolisation. (GLISSANT, 1997, p.18)

A travers un dispositif narratif apparemment chaotique, le roman du corpus opère un grand voyage dans l'histoire, le temps et l'espace. Il se met en mouvement, en tourbillon dans les lieux matériels et immatériels inédits. Les personnages se perdent et se retrouvent. Les narrations divisées, scindées font finalement sens dans une dialectique entre l'espace et le temps. Comme le précise Mireille Calle-Gruber, "Nomadisme n'est pas errance" (CALLE-GRUBER, 2005, p.10). Elle fonde cette "poétique transfrontalière" sur deux postulats: toute frontière est intérieure; "franchir la frontière, c'est maintenir la frontière" (CALLE-GRUBER, 2005, p.10), ce n'est pas l'abolir, loin de là. Les écritures des écrivains sont bien le reflet de ces franchissements intimes de nos limitations géographiques et culturelles. L'infini détail procure au roman étudié une complexité indémêlable. Les lieux improbables dans lesquels nous avons tenté de pénétrer peuvent faire écho au "point de littérature", ainsi défini:

Ici *avec* ailleurs et nulle part avec partout, c'est le lieu sans lieu (*u-topos*) de la littérature. Où tout peut arriver: l'improbable, l'impossible, l'infini. Où l'ordre du monde, le désordre des sentiments ont déposé, déposent, existence absolue, chaque fois neuve, dans la nécessaire économie de l'écriture. (CALLE-GRUBER, 2005, p.68)

Loin de se focaliser uniquement sur l'exil et le déracinement, le roman reflète ce "point de littérature" comme un lieu hypothétique constitutif de toutes les possibilités littéraires, les écritures de nos écrivains apparaissant sans limites, ou plutôt à la limite, repoussant les frontières toujours un peu plus loin, menant la littérature vers un infini de potentialités. C'est à partir de ces lieux narratifs dématérialisés – entre les vivants et les morts, entre le passé et le présent – dans ces interstices, que les personnages peuvent se "ré-ancrer" à une collectivité qui possède son propre passé et son propre système de représentation historique. Cet espace narratif permet à la subjectivité fictive de se conceptualiser et de se (re)construire.

Conclusion

Les écrivains font l'éloge de la pensée du métissage en prônant l'effacement absolu de l'Histoire au profit *des histoires* des peuples, relatives et en relation. Ils donnent à penser la créolisation comme nouvel imaginaire capable de nourrir les poétiques diffractées du chaos-monde, où tout change en s'échangeant. Ce qu'Édouard Glissant appelle le "chaos-monde" est une représentation prolifique et bénéfique de la situation du monde actuel. En ce sens, le chaos n'est pas synonyme de désordre, de néant, mais d'affrontements harmonieux, d'oppositions conciliatrices, de ruptures réparatrices, intégrant les différences dans toutes leurs dimensions. Pour l'auteur, la poétique du chaos-monde englobe les réserves d'avenir pour l'humanité d'aujourd'hui. La réflexion sur le Divers, d'abord ancrée dans l'analyse de la situation caribéenne et dans la réalité coloniale n'est ni fusion, ni confusion, ni amalgame, ni uniformisation, ni néant informe: il est le Divers et la *différance* infiniment à l'œuvre dans le "choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples" (GLISSANT, 1996, p.82). Grâce à cette déconstruction-recomposition du "chaos-monde" (p.81), le Divers s'invente perpétuellement, prenant corps à travers une esthétique de la discontinuité.

Références

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.
BELUGUE, Geneviève. L'espace tragique des Antilles. *Acta Fabula*, Paris, v. 7, n. 1, nov. 2006.

Disponível em: <<https://www.fabula.org/revue/document1171.php>>. Acesso em: 23 out. 2019.

BELUGUE, Geneviève. Du lieu incontournable à la relation. In.: CHEVRIER, Jacques. *Poétiques d'Édouard Glissant*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999. p. 43-54.

CHAMOISEAU, Patrick. *Traces-mémoires du bain*. Paris: GANG, 2011.

CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. *Lettres créoles*. 1991, Paris, Gallimard,

1999.

CHANCE, Dominique. *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris: Karthala, 2001.

_____. *Histoire des littératures antillaises*. Paris: Ellipses, 2005.

_____. *Écritures du chaos*. Saint-Denis – France: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

_____. *Édouard Glissant: un traité du "départir"*. Paris: Kartala, 2003.

CALLE-GRUBER, Mireille. L'écrire nomade - Ici ailleurs à une passante. In.: *Assia Djebar Nomade entre les murs...* Paris: Maisonneuve & Larose, 2005.

GLISSANT, Édouard. *La Case du commandeur*. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Poétique de la relation: Poétique III*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Discours de Glendon*. Toronto: Editions du GREF, 1990.

_____. *Introduction à une poétique du divers (1995)*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Faulkner, Mississippi*. Paris: Stock, 1996.

_____. *Traité du Tout-Monde: Poétique IV*. Paris: Gallimard, 1997.

_____. *Mémoires des esclavages*. Paris: Gallimard, 2007.

RECOING, Emmanuelle. *L'île et le livre, deux structures qui correspondent*. Paris: L'Harmattan, 2007.

YATES, Frances. *L'Art de la mémoire (1966)*. Paris: Gallimard, 1975.

Envio: 30/10/2019

Aceite: 08/11/2019