

Espaces identitaires à l'épreuve – l'«œil du voyageur» dans le roman *Tout-monde* d'Édouard Glissant

RADU I. PETRESCU

Abstract: *Approaching Édouard Glissant's Tout-monde (Whole World), a novel of exile and drifting, this study proposes an inventory of the various ways in which, throughout his many exploits, the traveller in the book perceives, 'interprets' and interacts with an unfamiliar society that, willingly or not, he encounters or comes to live in.*

In our view, this contact between different identities and their 'intermingling' (which, like a palimpsest, brings dissimilarities together without altering any of them) suggests that, by never ceasing to create spaces one can only define (at first) as 'in-between' areas, the whole World realizes its vast, unknown potential, thus tirelessly regenerating itself.

There is nothing more 'narratable' and picturesque, and, at the same time, more dramatic and more lyrical than these modern Metamorphoses, easily admissible within the comprehensive novelistic genre. Only, as we tried to argue here, this particular novel also contains a 'theory': it is a 'philosophy' (or a 'poetics') thoroughly applied in Tout-monde, before being explicitly articulated in several influential essays written by the French-Caribbean author.

Keywords: Tout-monde, traveller, space of identity, exile

I. Le «Tout-monde»

L'exil et l'errance constituent les thèmes principaux du roman «Tout-monde» d'Édouard Glissant. La quête identitaire¹ qu'entreprend ses héros, descendants d'esclaves nègres de Martinique, continue – sauf que (par rapport à ce qui se passait au fil des cinq premiers romans où les personnages étaient obsédés, et ceci parfois jusqu'à la névrose, par le passé lointain en lequel, tout enfoui sous des strates d'oubli, semblait encore perdurer l'origine-à-retrouver, l'identité-à-reconstruire), maintenant, par un mouvement opposé, cette quête est résolument orientée vers l'ouvert du monde et vers l'avenir. Autrement dit, l'exil et l'errance sont vus en leur positivité et l'auteur fait dans ce roman l'apologie de la «dérive» ou de la «drive» (selon les mots créoles par lesquels l'exil et l'errance y sont désignés). Pour se soumettre donc à la vision de l'auteur, qui veut illustrer sa nouvelle théorie – explicitée plus tard à l'aide de concepts tels que «diversité», Relation, «totalité-monde» –, presque tous les personnages de ce roman baroque et picaresque moderne voyagent. Et les protagonistes, surtout en France métropolitaine (mais en Italie aussi). Ainsi, leur exil est-il un peu particulier, car c'est

une migration, que l'on pourrait qualifier de bénévole, vers le « Centre » – ce qui fait que « Tout-monde » est, principalement, le roman de cet exil métropolitain des jeunes Antillais à l'époque moderne et contemporaine.

L'œuvre de fiction y fait la jonction avec le vécu plus que d'habitude, les deux en formant un mélange plus ou moins inextricable : en témoigne, par exemple, le glossaire de noms propres que l'auteur ajoute à la fin de son roman, et qui nous indique que beaucoup de ces personnages ont (eu) un correspondant réel, dont on nous dit (ou non) le vrai nom : ce qui désigne le roman de Glissant comme étant aussi une sorte de roman à clé. Cette stratégie va dans le sens d'un réalisme appuyé, « documentaire » et, également, à caractère mémoriel, l'auteur se désignant comme le participant ou le témoin des événements racontés. Mais, d'autre part, elle lui permet aussi d'insérer ses personnages fictifs sur le plan de ceux ayant (eu) un référent bien réel et, ce faisant, de les rendre plus crédibles, « authentiques ».

De plus, en faisant appel à la métalepse narrative, l'auteur « descend » lui-même dans son œuvre – et accorde ainsi à ses personnages la possibilité de le rencontrer et de lui parler directement, de commenter, certifier, contester ou rectifier ce qu'il a déjà écrit/relaté à leur propos; ou bien, en occupant la traditionnelle position du narrateur (qu'il nomme tantôt « déparleur », « chroniqueur », tantôt « romancier » ou « poète », en fonction de son propre devenir poétique), il raconte alors à ses lecteurs les impressions qu'il a eu à l'occasion de ses nombreux voyages de par le monde (France, Italie, Egypte, Nigeria, le Canada, les États-Unis, etc.). Le journal de voyage s'inscrit ainsi tout naturellement dans le roman glissantien – lequel, d'ailleurs, mélange de manière heureuse tous les trois grands genres littéraires. Soit, enfin, mais ceci est plus habituel pour un roman, l'auteur délègue à ses protagonistes sa propre expérience de voyageur (à Raphaël Targin, par exemple, ou à Mathieu Béluse, deux des principaux héros de la saga glissantienne, qui sont, chacun à sa manière, les doubles de l'auteur).

Une raison d'ordre formel et poétique vient augmenter la complexité de cette structuration : comme, pour Glissant aussi, le roman est un genre littéraire totalisant, capable de rassembler les données du réel et de l'imaginaire qui s'y rattache², l'auteur ne se contente pas seulement d'y convoquer (comme à une sorte de dernier festin narratif) presque la totalité des héros de ses romans antérieurs, il fait aussi apparaître beaucoup d'autres personnages, certains d'entre eux plus ou moins anecdotiques, mais dont l'histoire, souvent à la manière d'une fable, illustre, par sa « morale » plus ou moins implicite, la vision auctoriale : comme nous avertit la quatrième de couverture de l'édition citée, les voyages de ces personnages « précèdent, préparent ou accompagnent la dérive de Mathieu Béluse et de Raphaël Targin dans le Tout-monde », ils en sont donc comme autant de variations et d'harmoniques.

– Concluons cette brève présentation : en ce roman polyphonique, l'œil du voyageur est multiple, mais ce qu'il voit illustre toujours, d'une manière ou d'une autre, la théorie dont l'auteur s'est déjà forgé les principes, théorie que celui-ci va expliciter et développer un peu plus tard dans ses livres d'essais (*Traité du Tout-Monde*, etc.). Le roman contient d'ailleurs ses propres indications de lecture, son propre mode d'emploi : lecture du Monde tout d'abord, et des situations où le voyageur arrive à se trouver, de ses

positionnement ou repositionnements dans l'espace (géographique et/ou identitaire). Cette clé de lecture (par laquelle on offre la « bonne perspective » d'interprétation) est constituée par toutes les séquences « théoriques » du livre : soit par celles énoncées directement par le narrateur, qui commente tel événement ou telle attitude adoptée par tel personnage, soit par les commentaires théoriques de certains de ses personnages (comme, par exemple, les éclaircissements que Raphaël Targin offre à son ami Rigobert Massoul quant aux questions concernant la filiation).

Rappelons enfin que le « Tout-monde » de Glissant est un monde régi par la « démesure de la démesure » – pour employer le syntagme que l'auteur même utilise dans un de ses ouvrages (Glissant, *Introduction*, 94) – et où le dépassement des limites, des frontières, engendrant toute sorte de mélanges, est vu comme un heureux et souhaitable processus qui semble d'ailleurs se dérouler naturellement (mais non sans chocs) à l'époque contemporaine. Le *mélange*, entendu comme *mise en relation*, est l'opération principale, le mot d'ordre de cet engin textuel, et *l'entre-deux* – son espace de prédilection, partout guetté, analysé et décrit, mais aussi convoité, provoqué.

II. Voyageurs, voyages et façons de voir

Essayons maintenant de démêler, de ce roman composite, luxuriant, les principaux types de voyages et les façons de voir qui s'y rattachent.

Le voyageur immobile ou le visionnaire. En ce roman voyagent même ceux qui, très peu en nombre, ne quittent pas leur terre natale : voyageurs paradoxaux, réduits autrefois, à l'époque coloniale, à errer indéfiniment sur un espace restreint d'une île-prison, à « marronner »; mais, plus tard, réduits à errer d'une autre manière, puisque dépourvus de leur propre histoire, celle jamais consignée par les (anciens) colons, celle dont eux-mêmes ont oublié, par la force des choses, des pans entiers. Pour échapper à cette incertitude identitaire, à cette sorte de vide (ou d'« insoutenable légèreté de l'être », selon le beau syntagme de Kundera), ils voyagent alors au moyen de l'imagination.

Le cas emblématique, c'est celui du quimboiseur (sorcier) Longoué, représentant de la branche des Longoué, nègres toujours en fuite qui se cachaient autrefois dans les forêts des mornes martiniquais. Longoué, comme tout sorcier, est aussi un voyant, un prophète ; mais, toujours en quête de l'origine, sa particularité, c'est qu'il a non seulement la vision du futur, mais, en plus, de paradoxales « visions prophétiques du passé »³ : il peut voir ce qui s'est passé jadis, « au temps longtemps ».⁴

S'il est habitué à avoir des visions, son cas est aggravé par le fait qu'en ce roman il est en train de faire le voyage final – il est en train de mourir. Or, sur la décision de l'auteur (décision rappelant fort bien, par son invraisemblable, le « réalisme magique » des écrivains latino-américains), ceci se passe en quatre étapes qui sont autant de morts bien distinctes – et, par ailleurs, fort racontables. Ces quatre morts successives sont autant de voyages visionnaires hautement doués de charge symbolique, si bien que leur forme est souvent allégorique : elles tracent aussi, d'une manière onirique et dramatique, le chemin d'une initiation à une gnose qui se veut une entreprise refondatrice d'identité.

Pendant la première mort, le héros « revient » dans le passé, dans la cale du bateau négrier lors de la toute première traversée des « Eaux Immenses » et, comme un narrateur omniscient, il peut tout voir et entendre de la tragédie qui est en train de se passer ; évidemment, il connaît aussi la suite des événements – à la différence de ses ancêtres qu'il observe et pour lesquels ce voyage est comme une plongée dans l'Inconnu. La deuxième mort, dite « la mystérieuse », est toujours une paradoxale remémoration de l'histoire, puisque c'est un récit qui se construit autour d'une barrique à l'intérieur de laquelle, au fil des générations, ont été déposés les cendres du passé, sorte de reliques dérisoires, débris mais symboles d'une histoire effacée, oubliée. La troisième mort, c'est « une mort pleine de véritable science » et un « rêve », car ce qui est raconté ne s'est jamais effectivement passé ; le magicien rencontre alors, toujours en vision, son « pair », son « pendant », dans la personne-symbole d'un « Galibi », c'est-à-dire d'un ancien Caraïbe. Tandis que la dernière mort le fait revenir, elle, à son propre passé : à sa bien-aimée Edmée, sa compagne, et à l'arbre de térébinthe qu'ils ont planté un jour ensemble – symbole transparent de l'appropriation de cette terre d'exil.

On l'aurait déjà remarqué : ces morts sont autant de voyages mnémoniques, facilitées par le fait que la mémoire de Longoué, comme nous le précise le narrateur de Glissant, « embrassait toute chose ». Elle est donc une mémoire totale : *fabuleuse*, oui, mais à la fois *fabulatrice* : car, comme l'écrivain lui-même, c'est *en les imaginant* que son héros peut connaître des événements passés dont il ne reste presque aucune trace et auxquels il n'a jamais pris part. Sans doute, l'opération à laquelle il se livre par ce jeu de l'imaginaire, c'est la poétique – au sens glissantien du terme. Autrement, revoir sa vie en abrégé au seuil de la mort est ici une nouvelle tentative de retrouver ses origines, puisque ce que le sorcier récapitule par ses visions ce sont les moments-clé de la douloureuse émergence de son peuple, de son histoire, auxquels il s'identifie. Longoué, lui, appartient à la vieille génération : cherchant obstinément l'origine, la « trace », sa démarche est toujours orientée vers le passé.

Le nègre au ventre du bateau. Lors de sa première mort, le sorcier assiste, invisible et omniprésent comme tout esprit, au déroulement du double drame qui s'est produit jadis au bord du bateau négrier : celui du voyage tragique de la déportation et celui des deux frères ennemis, lesquels, sur l'île, feront naître deux lignées créoles différentes, celle des Longoué et celle des Béluse, opposées aussi en leur attitude par rapport à leur nouvelle situation : les premiers, des nègres insoumis, se cachant dans les mornes et en se préservant de la sorte une liberté relative en cette île dont ils restaient pourtant prisonniers, les seconds, des nègres ayant accepté, pour survivre, l'esclavage. Cette scène, qui constitue dans l'œuvre de Glissant une véritable obsession et un mythe fondateur, sera reprise en ce roman dans l'épisode racontant le voyage qu'un autre de ses héros, Raphaël Targin, entreprend – réellement, lui – des années plus tard, après la deuxième guerre mondiale, vers la France. Dans la cale (ou le « ventre ») du bateau, Targin est hanté par la même terrible scène d'autrefois : la traversée de l'océan le fait interpréter tout ce qu'il voit autour de lui selon les données de ce tragique voyage effectué jadis (*in illo tempore*) par ses ancêtres. Le motif du Monstre-à-vaincre par le

Héros est inséré dans la trame de son voyage dans l'épisode où, dans les profondeurs du navire, une immense hélice se met soudainement à mal fonctionner et l'un des marins, le plus athlétique de tous, doit y descendre seul pour affronter et « dompter » le gigantesque engin. L'événement profane qui se déroule sous les yeux du voyageur est interprété et « décodé » par celui-ci sur le plan du mythe et du symbole et dans le contexte de l'histoire de son peuple. Sa façon de voir est surdéterminée par la façon dont son imaginaire est structuré. Mais, dans le même temps, par différence à Longoué, Targin, par son déplacement, effectue aussi le passage vers l'avenir.

Voyager en pays natal. Si, dans la partie racontant les 4 morts de Longoué, le souvenir convoque, par sa force magique, images, visages et discours, nous retrouvons la magie, la vraie, évoquée dans l'épisode où le narrateur et deux de ses amis s'en vont un jour dans la mangrove de la Martinique. Cette sorte de forêt tropicale littorale dresse ses arbres, le plus souvent, au-dessus d'une nappe d'eau. Elle est donc une sorte d'imposante, de labyrinthique et mystérieuse Venise végétale (« exotique », pour nous). Dans le roman de Glissant, elle désigne un espace sacré, où la magie, noire ou blanche, est pratiquée par les habitants de l'île. Aux dires du narrateur, une secrète géographie de l'eau s'y dessine, puisque l'eau chaude du volcan y crée des « points chauds », lieux où, à ce qu'il semble, se manifeste une force obscure, magique, primordiale. En fait, « les trois driveurs » qui s'y aventurent, ne font pas une simple randonnée dans les bois, mais se livrent à une sorte de pèlerinage – deux d'entre eux, dont fait partie le narrateur aussi, y étant guidés par le troisième, selon un rituel *sui generis* bien précis. Ainsi, lorsqu'ils sont sur le point de pénétrer dans la mangrove (et non sans un certain humour):

« Si tu casses quelque part, avertit Apocal, une branche ou pas même une feuille, lancez un jouré, un gros juron de patate ou de coucoune ! C'est par excuse contre ton agression. N'oublie pas ! » (255) Puis le guide « déposa en don un cigare dans la fourche de la première branche (« Ce n'est pas pour vous », avait-il dit en plaisantant) et versa trois offrandes de rhum blanc. Il balança la sonnette qu'il avait apportée, pour signifier qu'à partir de la il ne fallait plus parler « en criant ». (255)

Le narrateur, qui parle de lui à la troisième personne (ou bien ce « il » qui n'est jamais nommé, à la différence des deux autres, Apocal et Prisca) ne semble jamais avoir effectué durant son âge adulte une telle incursion dans la mangrove – fait curieux, puisqu'il doit être lui aussi un Martiniquais, et que ses deux compagnons lui sont bien familiers. En tout cas, il est le néophyte qui pénètre pour la toute première fois en cet espace, dont il se sent pourtant, et cela dès le début, profondément lié :

Et lui, le troisième, éprouvait le sentiment très singulier de tout connaître, d'avoir tout connu de l'endroit, et d'être pourtant comme un apprenti qui commence là sa première œuvre. (256).

Cette « drive » se présente donc comme une sorte d'incursion spirituelle dans une zone où agit une force sacré, archaïque, obscure, élémentaire. Et ce que l'œil du

voyageur, toujours dirigé par le guide, « voit » alors (ou plutôt entrevoit) à travers la belle diversité de toutes ces espèces d'arbres dont on nous fait comme la liste exhaustive au fur et à mesure que le petit groupe avance, c'est justement cette force dont non seulement les arbres sont porteurs, mais qui semble, si l'on puis dire, s'incarner aussi dans l'eau même, dans cette nappe phréatique, dangereuse et impossible à dominer : l'eau souterraine du volcan, l'eau chaude – c'est-à-dire une eau vive. La métaphore de cette eau tantôt souterraine, tantôt faisant surface et rejoignant les « Eaux Immenses » (l'océan) réapparaît dans d'autres épisodes du roman et en constitue une image-clé, car elle illustre autant la continuité, souvent invisible (la « trace », la filiation), que ce qui mélange ou bien ce qui, en séparant et en reliant à la fois, met en relation.

De chaque arbre ou arbrisseau dont on nous dit (ou parfois on nous tait) le nom, le guide en présente brièvement la pharmacopée et les vertus magiques ; ou bien, à la vue des formes bizarres de tel arbre, il précise à ses amis qu'il s'agit d'un arbre « habité » ; lorsqu'ils atteignent l'endroit où se trouve l'un des « points chauds » (lieu où il faut « dévouer sa salutation » – p.265), il tient d'abord à évoquer l'histoire de chacun de ces endroits, à savoir les événements étranges, légendaires maintenant, liés à ces lieux singuliers, événements qui sont autant de manifestations de cette force ; de l'autel qu'ils rencontrent disposé en un certain coin de la mangrove, il en explique le fonctionnement magique, selon les couleurs des cierges que l'on a utilisés :

Apo leur montra, dans un coin de la mangle, une planche en autel avec un assez grand nombre de bougies à demi consumées : bougies blanches, « aucun effet, c'est des amateurs qui ont allumé ça là », bougies noires, « ça c'est mauvais, c'est de la tentative de satanerie », bougies rouges, « là, c'est bien des initiés », bougies violettes, « on ne peut les allumer sans péril que les mercredis, et encore à de certaines heures ». (266).

Le monde ancestral et imprégné de magie de la mangrove, énigmatique, ensorcelant, s'oppose visiblement, dans les descriptions que le narrateur en fait, au monde de la civilisation moderne, contemporaine. Les deux s'avoisinent, et même s'interpénètrent, mais ne communiquent point, en se trouvant complètement à l'opposée l'un de l'autre. Et tandis que le deuxième est bien visible, et si dérisoire puisque tellement profane, l'autre, sacré, ne peut être vraiment « vu » que par les initiés ou par les poètes – tel le narrateur glissantien, ou son compagnon de voyage, Prisca, qui, lui, on nous dit, semble « rêver » le paysage qu'il parcourt.

Paysages emmêlés. À force de tant voyager, des paysages fort éloignés l'un de l'autre, appartenant à des régions géographiques bien différentes, arrivent à se faire réciproquement écho dans l'esprit du voyageur – représenté, en cet exemple, par le narrateur lui-même (derrière lequel transparaît facilement la figure de l'auteur).

Il ne restait qu'à mélanger ces terres [...] pour voir comment tournait ce vent. [...] [Par exemple] ...c'est la nappe jaunie du bayou de l'Atchafalaya près du Bâton Rouge en Louisiane où vous dérivez au large de tant de fantômes de derricks à pétrole, vous

guettez au croisement des troncs pousses dans l'eau le nœud paresseux d'une bête-longue, vous étalez dans toute cette eau sans fin, à quoi les arches qui portent la route font église, et tout ce plat vous précipite dans les hauts-fonds de la Tracée en Martinique, entre Balata et Morne Rouge, où vous endurez non pas l'eau qui nappe à plat mais la grosse pluie qui lève des grasses fougères puis qui tombe des lataniers plus ferrés que grillage vert.

Ou bien vous errez somnambulique aux abords de l'église Saint-Germain-des-Prés à Paris et vous vous arrêtez aux bancs de la Place Fürstenberg ou les clochards locataires vous rançonnent chaque soir avec une si désinvolte et inventive constance, alors vous êtes projeté en arrière dans les temps jusqu'au Banc des Sénateurs sur la Savane à Fort-de-France (c'est en 1942), où Colino et les autres se rallient à chaque fin d'après-midi pour recomposer l'Univers et présager à grand balan le destin de chacun. (277-278)

Il y a, sans doute, dans ce mouvement par lequel un paysage en appelle un autre, quelque chose de la mécanique proustienne de la mémoire involontaire – mais, en même temps, on peut y reconnaître aussi le fonctionnement de l'image surréaliste, lorsque, du choc des images plus ou moins dissemblables, les étincelles du nouveau apparaissent. D'où, l'apologie de la rencontre (de l'«*encontre*») :

...l'encontre et le tumulte : les terres pleines qui débordent les unes sur les autres, sans plus aucun espace vierge sur les cartes millimétrées, mais combien d'inconnu dans les yeux et les mains, dans les criers qui se heurtent partout, et toute cette musique entravée qui dérive d'un bord à l'autre des Eaux Immenses. (276)

Mentionnons aussi (selon les traductions que l'on en a faites) l'«*inquiétante étrangeté*» ou l'«*inquiétante familiarité*» freudienne, *das Unheimliche*, qui donne, ici, une aura onirique au réel.

Par ces échos, par ces «*correspondances*» imprévisibles, surprenantes, il se crée alors une sorte de réseau, une autre carte géographique apparaît, superposée à celle connue, et reliant entre ses points de géographie secrète des endroits différents, selon des lois qu'aucune science objective n'a su établir. Mais il faudrait peut-être penser en ce contexte surtout au malaise identitaire dont souffrent les héros de Glissant. Cet emmêlement, ce mélange de paysages est un palimpseste, et l'œil du voyageur enregistre, sans les confondre que tout au plus un bref instant, les deux «*textes*», les deux identités. Et dans ce va-et-vient entre l'image contemplée et le souvenir de l'autre image, lorsque le regard devient successivement extérieur et intérieur, les deux paysages empruntent l'un à l'autre quelque chose de ce qui leur est spécifique. Ce n'est pas établir, du coup, une filiation – mais c'est peut-être le désir d'une filiation, désir caché sous sa dénégation. Car si, dans le rapprochement inattendu, le voyageur semble trouver du nouveau, persiste pourtant dans ces impressions quelque chose de l'angoisse de celui exilé, de celui qui erre, étranger parmi des étrangers : et toujours, dans les exemples donnés par le voyageur, l'un des paysages appartient à son pays (La Martinique) ou à sa région géographique (Les Antilles); le connu, le familier, surgit au cœur même de l'inconnu, comme appelé par lui, offrant au voyageur l'impression rassurante qu'il est toujours, d'une certaine

manière, chez soi. Ainsi se relient sans se confondre, ou se mettent en relation, la place Fürstenberg à Paris et la Savane à Fort-de-France, la vallée du Nil et les cannes de sucre de chez soi, le bayou de l'Atchafalaya près de Bâton Rouge en Louisiane et les hauts-fonds de la Tracée en Martinique. De l'emmêlement des paysages, l'auteur en tirera un autre exemple pour sa théorie de la Relation. D'autre part, remarquons ce parallélisme : comme dans l'opération d'imaginer le passé inconnu (l'autre temps), maintenant la même opération est recommandée d'être appliquée aux paysages inconnus (l'autre espace) :

Mais ils sont, ceux-là qui naviguent ainsi entre deux impossibles, véritablement le sel de la diversité du monde. Il n'est pas besoin d'intégration, pas plus que de ségrégation, pour vivre ensemble dans le monde et manger tous les mangers du monde dans un pays. Et pour continuer pourtant d'être en relation d'obscurité avec le pays d'où tu viens. L'écartèlement, l'impossible, c'est vous-même qui le faites, qui le créez.

Aussi bien, plutôt que vous déchirer entre ces impossibles (l'être aliéné, l'être libéré, l'être ceci l'être cela), convoquez les paysages, mélangez-les, et si vous n'avez pas la possibilité des avions, des voitures, des trains, des bateaux, ces pauvres moyens des riches et des pourvus, imaginez-les, ces paysages, qui se fondent en plusieurs nouveaux recommencés passages de terres et d'eaux. (324-325)

La métaphore gastronomique qui intervient dans ce passage exprime de manière évidente le désir gourmand du voyageur pour la diversité du Monde – et, d'ailleurs, cette approche sera reprise et développée littéralement dans une autre partie du roman. C'est dire, de notre point de vue, que le regard se change parfois en goût et que le voyageur saisit alors le Monde en le dégustant.

La Roumanie (im)probable. Avec l'histoire terrifiante, tragi-comique et invraisemblable de Stepan Stepanovitch, ancien garde-barrière forcé par la guerre à quitter son pays natal et à errer à travers toute l'Europe, l'auteur reprend d'une autre manière la figure du combattant en terre étrangère, illustrée dans un chapitre précédent par les mémoires de guerre d'un certain Rigobert Massoul, dit Soussoul, Antillais de la Martinique. Sauf que cette fois-ci il ne s'agit plus des guerres menés en Indochine ou, après cela, en Algérie, par l'armée française, mais de la deuxième guerre mondiale et d'un héros qui se déclare être Roumain, rencontré plus tard, en France, par le narrateur. À vrai dire, l'origine de ce Stepan Stepanovitch demeure incertaine. Il était, nous dit le narrateur, «un des errants échappés d'Orient, c'est-à-dire de Roumanie ou de Serbie ou de Hongrie, était-il capable de le savoir ? Ou peut-être ne voulait-il pas le dire ?» (398). Avec ce personnage, les espaces identitaires sont donc de nouveau mis à l'épreuve.

D'abord, on le voit, cet «Orient» est en fait l'Est de l'Europe – mais la simple appellation d'«Orient» vient troubler un peu le lecteur qui habite cette partie du monde (et même peut soulever de sa part de vives protestations). Autant dire, ou bien le narrateur semble avoir une image assez floue de cette Roumanie⁵, ou bien «identifier» ce pays avec précision lui importe assez peu. Car, d'une part, évidemment, le nom du héros n'est

pas roumain, mais slave. Il évoque, sans doute, la steppe. D'autre part, il est significatif qu'en ce chapitre les indications de décor sont quasi inexistantes, étant réduites à l'extrême par rapport aux descriptions de paysages qui parsèment à foison d'autres parties du roman. Aucun toponyme, comme aucun autre nom propre, à l'exception de nom du personnage, n'y apparaissent. L'«entour» de Stepan, le lieu où il grandit, est composé uniquement de quelques éléments stylisés au maximum⁶: une vallée, une rivière, la voie ferrée, un village (mais très loin), la petite cabane de son aïeul – et la barrière, puisque le grand-père de Stepan y exerçait avant la guerre le métier de garde-barrière (détail important, j'y reviendrai) – tandis que Stepan, lui, il était, de façon logique, «apprenti garde-barrière», métier sans doute inexistant, inventé par lui (et, non sans malice, par l'auteur). En tant que signes de vie, côté objets : seulement les trains, qui passent toujours à grande vitesse et dont Stepan (par un penchant on dirait futuriste) se montre fasciné dès son plus tendre âge. Côté humain, hormis la présence du grand-père (représentant, quand même, une vitalité moindre) : «les filles des bergers», qui, elles, traversent parfois la voie ferrée et, pleines de joie, incitent Stepan à leur courir après – ce que le jeune homme fait volontiers, ceci lui procurant durant son adolescence d'inoubliables expériences érotiques au bord de la rivière (*locus amoenus*). En fait, à demi «sauvage» (mais lettré, ou plutôt en train de le devenir), Stepan fait partie de cette catégorie de personnages marginaux illustrant le retardé de génie, ou, si l'on veut, le «fou plus sage que les sages» – tel un Abel Tiffauges du roman *Le roi des aulnes* de Michel Tournier ou un Oscar Matzerath du roman de Günther Grass *Le tambour*. La façon dont il raconte son histoire, par des phrases très brèves, elliptiques, le montre bien. Par exemple, pour qualifier les divers épisodes de sa vie, il n'utilise que deux expressions : ou bien «Ah, Sauvagerie!», ou bien «Ah, Délicatesse!». Ce sont les deux pôles de son destin, entre lesquels il pendule constamment. Et, sans doute, c'est à cause de ce langage elliptique, télégraphique que les descriptions élaborées ne sont plus présentes en ce récit.⁷

Au fait, l'imprécision identitaire de ce Stepan et de son pays natal est un élément important et délibérément choisi comme tel dans la démonstration que Glissant veut y faire. Le héros commence à raconter aux autres son histoire par ces mots : «*Ne demande pas quel pays ! Stepan a décidé, pas de pays ! Pas de maman, pas de gros papa sévère ! Seulement le bisaïeul !*» (418) S'il déclare ailleurs qu'il est Roumain, ceci ne veut rien dire: la Roumanie, il l'a arbitrairement choisie comme patrie, et il aurait pu nommer aussi bien n'importe quel autre pays de cet «Orient», car tous, en son esprit – comme en celui du narrateur, sinon même de l'auteur – se valaient dans ce contexte de la deuxième guerre mondiale où se passe l'«épopée» (sorte d'Odyssée à l'inverse) de ce personnage. Une réticence face à toute tentative de définir son identité est bien visible en cette attitude du héros – comme cela se passe aussi chez d'autres personnages du roman, y compris chez le narrateur glissantien ; en reprenant une séquence de la citation donnée plus haut : «*Aussi bien, plutôt que vous déchirer entre ces impossibles (l'être aliéné, l'être libéré, l'être ceci l'être cela), convoquez les paysages, mélangez-les...*», etc.

Puisque ce qui intéresse surtout ce narrateur/cet auteur est *tout ce qui apparaît dans l'intervalle, dans l'entre-deux* – tel ce Stepan, forcé à l'exode et à l'exil par la guerre,

s'inventant une patrie et aussi un langage, celui de **sa** langue, mais qu'il ne révélait à personne (autre façon de dire la «relation d'obscurité» de l'individu avec son origine). À sa manière métaphorique, le narrateur (en utilisant de nouveau pour se désigner la IIIe personne du singulier) avoue sa propre fascination pour un tel personnage :

...il y rêvait le même accent d'irréalité qui pousse sous le réel, la même fêlure de la voix, qui avait fait que Stepan Stepanovitch, d'au milieu de cette misère apocalyptique de la guerre, dans des pays aussi absolument ravagés, avait commencé de fabriquer autre chose, une absolue exigence d'autre chose, pays arbitraire ou langage secret... (403)

«Pays arbitraire», la «Roumanie» de Stepan est la sienne parce qu'elle est toute personnelle et, assurément, sortie d'un mélange d'espaces identitaires. On ne le sait que fort bien: la guerre, en dehors de la destruction et de la mort qu'elle apporte, favorise les mélanges par ses invasions, occupations, exodes; en voulant instituer d'autres frontières, elle suspend, efface, transgresse celles existantes. Et l'histoire de Stepan est justement celle d'un garde-barrière (gardien du seuil, de la limite, encore que pour laisser passer les trains, donc un passeur aussi), d'un ancien garde-barrière devenu, paradoxalement, car grâce à la guerre, un homme libre, jouant d'une existence transfrontalière (mais qui s'est tout de même établi finalement en France). De plus, Stepan est quelqu'un qui résiste à toutes les épreuves extrêmes qu'il doit subir : fusillé par les Allemands d'abord, puis sa tête presque complètement coupée par les Russes, rentrant, enfin, lui et lui seul, de la fameuse bataille de Monte Cassino, il survit toujours miraculeusement : comme Marie Celat ou d'autres personnages de Glissant, il est l'élément qui insiste, qui persiste malgré tout.⁸ (Et, par ailleurs, dans la partition du roman, ses véritables résurrections font comme un écho inverse aux quatre morts de Longué.)

Le sédentaire transfrontalier. Pour finir, citons aussi, de ce roman foisonnant d'histoires, le personnage pittoresque d'Anestor – toujours un Martiniquais, qui, lui, vit depuis quelque temps déjà dans le Paris de nos jours. D'emblée, son prénom peu habituel s'inscrit, par ses connotations, dans la même problématique identitaire. Le narrateur enregistre avec humour les façons dont ce nom propre est perçu par les Français : ou bien comme «Ah ! Nestor», ou bien, avec un *a* privatif, comme «An-Estor». Or, le premier cas indique fort bien qu'une hésitation se produit toujours dans la reconnaissance/ l'identification de la personne («Ah ! C'est bien Nestor – et pas quelqu'un d'autre, comme j'ai eu l'impression !»), tandis que le deuxième cas – que l'on pourrait transcrire comme «An-Nestor ou «A-Nestor» – signifierait «C'est n'importe qui d'autre, mais ce n'est absolument pas Nestor !». De plus, ce personnage, personnalité multiple, mène en parallèle trois existences différentes (avec trois foyers et trois femmes différentes) : comme Anestor Masson, il appartient à la communauté martiniquaise de Paris, comme Anestor Klokoto, à celle africaine, plus exactement zaïroise, et enfin, comme Anestor Salah, à celle arabe. Il «voyage» ainsi librement, en se moquant de toute barrière (ethnique, raciale ou nationale), en effectuant à sa guise la navette entre au moins trois cultures et civilisations différentes et, ce faisant, il les met en relation – par exemple,

lorsqu'il fait traduire un poème martiniquais pour ses autres « compatriotes », ceux africains. Quand sa triple vie est découverte, il disparaît pour un temps – mais réapparaît, cette fois-ci, devant le narrateur, en lui offrant ses services : « ...j'ai une énorme énorme [sic] expérience en relations humaines – lui dit-il – et une longue longue [sic] pratique des contacts, je suis désireux de les mettre au service de la communauté internationale. » (474)

Son nouveau nom : Anestor Ducassé. Anestor Ducassé, c'est-à-dire, si mon interprétation est bonne, « Anestor s'est cassé », « Anestor est parti » – parti comme un vrai voyageur glissantien, enthousiaste agent de la mise en Relation des « humanités » et guettant toujours l'apparition du nouveau dans ces espaces de l'entre-deux que son entreprise s'évertue d'ailleurs à créer à tout bout de champ.

Université “Alexandru Ioan Cuza” de Iasi

Notes

- ¹ Se déplacer a toujours, dans les romans de cet auteur, la valeur d'une quête identitaire et de légitimité aux yeux de cet *autre*, qui, lui, ne souffre d'habitude d'aucun malaise identitaire.
- ² Le nom du roman l'indique fort bien : « Tout-monde » au sens, ici, de tout le monde...y est invité.
- ³ « ...une autre idée que j'ai formulée, celle de la vision prophétique du passé. Le passé ne doit pas seulement être recomposé de manière objective (ou même de manière subjective) par l'historien, il doit être aussi rêvé de manière prophétique, pour les gens, les communautés et les cultures dont le passé, justement, a été occulté. », explique l'auteur à la page 86 de son livre *Introduction à une Poétique du Divers*.
- ⁴ Expression désignant dans le roman le passé reculé et/ou le temps mythique du Commencement.
- ⁵ Il serait intéressant de noter ici que Pierre Bayard, dans son ouvrage *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été* consacre tout un chapitre à Glissant, mais pour le livre de celui-ci sur l'île de Pâques. Le (nouveau) paradoxe de Bayard étant l'idée que, justement, l'écrivain peut écrire sur un pays sans l'avoir jamais visité, mais sur lequel il s'est documenté d'une façon ou d'une autre. Ceci, lorsqu'il ne se met carrément à tout inventer, comme, au XVIIIe siècle, l'illustre George Psalmanazar à propos de Formose.
- ⁶ Comme dans le « nulle part » où vit le chien Courage dans un dessin animé de nos jours (« *Courage the Cowardly Dog* », 1999.)
- ⁷ La Roumanie de Glissant me rappelle celle d'un autre romancier contemporain : apparemment mieux esquissée, mais, en fait, toujours fantasque et fantasmatique, c'est la Roumanie d'un épisode du roman posthume de Roberto Bolaño *2666* – et où les Roumains dont on parle possèdent, sinon des prénoms, du moins des noms roumains (encore que l'un d'eux soit forgé par l'auteur) : Eugenio Entrescu ou Pablo Popescu... Mais là, le voyageur devient à proprement parler un voyeur. C'est toujours pendant la 2^e guerre mondiale, à Bran, au château de Dracula, et le protagoniste toujours un soldat – comme le deviendra, sauf que sous aucune bannière ni aucun drapeau, le personnage « roumain » de Glissant.
- ⁸ Je doute pourtant que Glissant ait connu le fameux vers de Vasile Alecsandri sur le Roumain *qui a sept vies dans sa poitrine d'airain* (ou, si l'on veut statufier davantage : *dans son torse de bronze*). Mais cette coïncidence l'aurait sans doute réjoui.

Bibliographie

- Bayard, Pierre. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2012. Imprimé.
 Glissant, Édouard. *Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1993. Imprimé.
 _____ . *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1996. Imprimé.