Communications au colloque « **Littératures en langue française : Histoire, Mythes, Création**», tenu les 21 et 22 novembre 2013 à l’U.P.E.C. (Université Paris-Est Créteil). Organisateurs : Alain Vuillemin et Papa Samba Diop.

Christiane **Chaulet-Achour**

(Professeur à l’Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherche, CRTF-EA 1392)

**« Écritures littéraires algériennes et Histoire (1954-2012)**

**Esquisse d’un panorama »**

Cette tentative de parcours synthétique veut tracer des repères où Histoire et Acte de création en littérature interfèrent. Elle se situe dans le sillage de la seconde interrogation de ce colloque, « Les écrivains francophones interprètes de l’Histoire ». Car s’il est un « trait saillant » des écritures algériennes, c’est bien « leur charge historique ».

Comment écrire hors l’Histoire et particulièrement l’Histoire immédiate quand elle pèse si lourdement sur un pays bouleversé par une longue colonisation de peuplement et d’exploitation, par une des guerres d’indépendance les plus violentes, par la construction pleine de fureur d’une nation depuis plus d’un demi-siècle? Cette question, implicite ou explicite, a été celle que les auteurs et écrivains algériens, en langue française, se sont posés dès l’émergence de leur prise de parole littéraire.

Toute littérature a un rapport étroit à l’Histoire : c’est, bien entendu, une évidence. Ce ou ces rapport(s) à l’Histoire ont été analysés, théorisés, classés. Quels rapports entretiennent-ils? Pour le comprendre, il est nécessaire de comparer l’œuvre littéraire à l’ouvrage d’un historien et à celui d’un témoin. Le matériau historique sur lequel et à partir duquel l’écrivain travaille est justement un matériau qu’il met en jeu avec d’autres constituants alors que, pour l’historien, c’est ce matériau même qu’il finalise en vue d’un récit cohérent, selon le point de vue qu’il choisit. Pour l’écrivain, c’est un matériau incontournable mais non la base d’une démonstration à construire. S’il est aisé de comprendre la distinction de son écriture avec celle de l’historien, il faut aussi distinguer le geste de création de l’écrivain de celui du témoin dont l’objectif est de transcrire sa mémoire ; comme l’historien, bien que différemment, son écriture est vectorisée par une intentionnalité et elle se déploie en univocité, rencontrant le langage de la doxa ou de la contre-doxa de la société de référence. S’il n’est pas fait de place ici à ces écritures de témoignage – dont le nombre est imposant pour l’Algérie et qui ont connu et connaissent des étapes intéressantes jusqu’à aujourd’hui où les mémoires ne cessent de parler et d’écrire –, il faut avoir à l’esprit qu’elles forment un environnement auquel l’écrivain n’est pas perméable. Par rapport à ces deux « écritures », l’écriture littéraire est la plus libérée. En ce sens, on peut reprendre la remarque de Pierre Barbéris : « Lorsque l’Histoire erre ou ment, lorsqu’elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l’HISTOIRE, c’est, ce peut être l’histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec l’HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l’émergence d’autres visions du monde, d’autres idéologies, d’autres forces imposant leur interprétation du réel[[1]](#footnote-2). »

Dans le cas de notre corpus, l’Histoire-processus est celle de la colonisation ou de la guerre de libération ou de l’après-indépendance ; l’Histoire des historiens est celle qu’écrit Benjamin Stora, Guy Pervillé ou Mahfoud Kaddache[[2]](#footnote-3) et l’histoire-récit, celle des écrivains, celle que nous racontent Dib dans *L’Incendie* (1954) ou Kateb dans *Nedjma* (1956), Frantz Fanon dans *L’An V de la révolution algérienne* (1959), Boualem Sansal dans *Le Serment des barbares* (1998). Le texte littéraire offre une gamme de positionnements dans l’Histoire, non pas parce que l’écrivain n’est pas moins marqué idéologiquement que l’historien ou le témoin mais parce que son but est autre et que le travail esthétique ouvre les possibles de son dire. En ce sens, on peut dire à la suite de P. Barbéris : « A certains moments, dans certaines conditions, parce qu’il est beaucoup moins compromis idéologiquement que le texte historique, parce qu’il est un moyen de transgression de l’idéologie dominante, c’est lui qui donne une image plus adéquate de la réalité ; c’est lui qui "travaille" mieux la réalité et la donne à connaître[[3]](#footnote-4). »

L’écrivain fait émerger du réel et de l’historique un monde transformé par l’élaboration esthétique.

Ces rappels sont importants pour apprécier la manière dont, aux différentes étapes chronologiques que je vais déterminer, les œuvres littéraires se mesurent au processus historique ainsi qu’aux références historiques et comment elles sont reçues.

Notons par ailleurs que, si dans d’autres contextes, l’écrivain peut s’évader de l’Histoire immédiate, choisir une autre Histoire que celle de son pays (tant géographiquement que temporellement), écrire sur des faits du quotidien plus négligeables en apparence, l’écrivain des périodes coloniale et post-coloniale, est acculé à prendre à bras-le-corps l’Histoire en train de se faire.

Pourquoi 1954  puisque cette littérature naît trente années auparavant ? Cette date est essentielle pour l’émergence d’une littérature « nationale », c’est-à-dire d’une littérature qui commence son processus d’émancipation par rapport à la littérature française et à la « métropole » coloniale car elle trouve dans la résistance déclarée au colonialisme français, un adossement essentiel et un encouragement à être autre chose que la voix de son maître. Les écrivains qu’on appelle ceux de la génération de 1954 représentent, sur des modes assez divers, l’aboutissement d’une parole littéraire qui, jusque là, était à la recherche d’elle-même. Nous proposons de distinguer quatre étapes pour ces soixante ans, regroupées deux par deux.

**Engagement et esthÉtique**

**L’étape de la colonisation. Les années 50**.

Cette période a vu émerger les romans d’écrivains devenus classiques, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib et Kateb Yacine. Ceux des deux derniers ont été perçus et reçus comme embrassant largement le sort du pays sous colonisation alors que les romans des deux premiers ont été accusés de régionalisme[[4]](#footnote-5), d’oubli de la dénonciation de la colonisation au profit de la focalisation sur une région particulière, la Kabylie. En réalité qu’ils soient romans de la nation en train de s’affirmer ou romans d’une région témoignant de son existence, ces œuvres littéraires exhibent, sans que ce soit leur objectif unique, une réalité conflictuelle et insupportable pour les autochtones. Cela tient à leur position de « témoin » et de « transcripteur » de leur société et à la nécessité qu’ils ressentent d’être des porte-parole. On y trouve des revendications sociétales : plus de justice, plus d’égalité mais aussi – et c’est la raison pour laquelle, on peut dire qu’on est en littérature –, des approches esthétiques inédites ou novatrices. Il est aisé de montrer cette jonction réussie de l’engagement et de l’acte de création dans les œuvres des écrivains cités. Si l’on sort du roman pour aller vers un autre genre, « l’essai-patrimoine », nous retrouvons cette image de l’Histoire inscrite dans les traductions de pièces littéraires ancestrales de l’oralité pour déployer un patrimoine antérieur au colonialisme. Un exemple parmi d’autres peut être développé celui des *Chants des jeunes filles arabes* de Mostefa Lacheraf, édité chez Seghers en 1951, éditeur qui avait refusé alors le titre de *Chants des jeunes filles algériennes*.

**L’étape de la guerre**

Ceux dont nous venons de parler font partie des acteurs et/ou témoins de la guerre de libération nationale. Si *Nedjma* de Kateb Yacine est en gestation entre ces deux « étapes» et paraît en 1956, la majorité des écrivains ne publient pas alors de roman. Celui-ci s’efface au profit de genres plus brefs et plus offensifs qui sont mieux adaptés aux conditions de vécu de la lutte et à l’incertitude de l’avenir. Ainsi la pression de l’Histoire pèse sur les thématiques mais elle pèse aussi sur les choix génériques.

Prédominent alors, dans ce rapport des écritures à l’Histoire, la poésie : des poèmes circulent et se publient où ils peuvent. Des éditeurs français les accueillent. On peut penser à Jean Sénac (*Le Soleil sous les armes* en 1957 et *Matinale de mon peuple* en 1961), à Nourredine Tidafi (*Le Toujours de la patrie* en 1962), à Bachir Hadj Ali (*Chants pour le 11 décembre* en 1961), à Mohammed Dib (*Ombre gardienne*, 1961). La guerre est aussi le temps des essais car il faut à un peuple en lutte des tribunes d’explication : on voit ainsi des écrivains comme Lacheraf ou Fanon, renoncer à des expressions littéraires plus classiques pour l’essai. A l’appui de ces écrits, des éditeurs français comme Maspero, P.J. Oswald/SNED Tunis, Subervie, Minuit, ainsi que des revues comme *Esprit* ou *Les Temps Modernes*, jouent un rôle essentiel pour la diffusion et donc l’épanouissement possible des écritures. Dès l’indépendance, la poésie[[5]](#footnote-6) et l’essai s’éditent en recueil (*L’Algérie nation et société* de Mostefa Lacheraf en 1965) Dans ces deux genres littéraires, le rapport à la guerre est direct même si les moyens d’expression et les recherches esthétiques ne sont pas les mêmes. Le théâtre, lui, est dominé par Kateb Yacine, mais pas seulement, et a besoin de soutiens efficaces pour se faire connaître : on pense, bien évidemment au *Cercle des représailles* (1959) et au travail de Jean-Marie Serreau.

**EsthÉtique et affirmation de soi**

**L’étape de l’indépendance**

Qu’il y ait une explosion dans la nouvelle presse algérienne de poèmes et de nouvelles ne peut étonner car il y a une nécessité de dire, après la violence de la guerre. Mais à quelques exceptions près, ce n’est pas dans cet ensemble que l’on va trouver une interpellation du réel par des gestes esthétiques innovants. Cette littérature de témoignage donne souvent dans la surenchère nationaliste et surtout ne participe à un épanouissement d’une littérature digne de ce nom. Elle a un intérêt sociologique qui a déjà été étudié[[6]](#footnote-7).

Les écrivains qui avaient mis leur plume au service d’une cause, celle de leur peuple[[7]](#footnote-8), reprennent leur « liberté ». Celui qui s’est le plus clairement exprimé à ce sujet est Mohammed Dib :

« […] Avec l’indépendance […] nous entrons dans une période de stabilisation, de remise en ordre, de reconstruction, qui ne crée plus pour l’écrivain une sorte de nécessité impérieuse de lancer ce cri que à peu près tous les écrivains algériens ont lancé – qu’ils soient d’un bord ou de l’autre. Nous allons entrer dans une période où nous aurons davantage à approfondir certains thèmes, plus personnels, mais plus universels[[8]](#footnote-9). »

On assiste à un retour en force du roman et à des recherches esthétiques très diversifiées. Il suffit pour s’en convaincre de comparer trois romans : *Le Muezzin* de Mourad Bourboune en 1968, *La Répudiation* de Rachid Boudjedra en 1969 et *L’Exil et le désarroi* de Nabile Farès en 1976. Cette recherche esthétique ne peut s’absenter de l’Histoire-processus. Elle est là, pesante, qui contraint les écritures à l’intégrer dans ses mailles : les luttes pour le pouvoir au plus haut niveau, les inconséquences de l’Algérie indépendante et l’imposition de l’unicité du Parti, du syndicat, de la langue, le retour en force du système patriarcal avec toutes ses pesanteurs stérilisantes. Certains le font par le détour de fables symboliques, d’autres plus frontalement, dans le sillage réaliste. Ainsi, une nouvelle fois, dans cette période d’émergence de la nouvelle nation, les écrivains ne peuvent échapper à l’Histoire. Elle se traduit dans leurs pratiques mais aussi dans la diffusion de leurs œuvres par de fortes contraintes éditoriales, linguistiques et thématiques. La contrainte provoque-t-elle l’invention ? Beaucoup l’ont affirmé mais ce n’est pas si sûr. Néanmoins, si les « anciens » continuent leur parcours de création avec des choix de retrait (Mouloud Mammeri et l’anthropologie pour travailler sur la culture berbère en difficulté ; Malek Haddad « posant son stylo » selon son expression car ne pouvant s’adresser à son peuple dans sa langue, préfère le silence), de voie autre (Kateb Yacine se donnant au théâtre en arabe dialectal ; Mohammed Dib poursuivant en exil ses questionnements exigeants sur l’écriture), de nouveaux écrivains s’imposent avec éclat comme Rachid Boudjedra. La société nouvelle avec ses héritages et ses actes en cours est mise en accusation dans des textes dont on a souligné combien ils étaient iconoclastes. Des écrivaines, autres qu’Assia Djebar, s’imposent, non sans mal (exemple de Yamina Mechakra et de *La Grotte éclatée* en 1979). C’est une écrivaine, Hawa Djabali qui, la première, publie un roman en 1983, *Agave*, qui ne parle pas du tout de la guerre de libération nationale : il fait vivre, dans sa construction esthétique, d’autres « guerres » : entre les sexes, entre les langues, entre les cultures, celles anciennes et les plus nouvelles. En poésie, Sénac poursuit, au pays, sa soif d’amour et de reconnaissance jusqu’à son assassinat en 1973 (*Citoyens de beauté* en 1967 ; *Dérisions et vertige*, publié à titre posthume). En exil, Dib édite plusieurs recueils dont *Feu beau feu* en 1979 et J-E. Bencheikh, *Le Silence s’est déjà tu* en 1981. L’Histoire y est toujours inscrite.

Le théâtre vit une situation difficile à cause de la situation linguistique. Il transporte toujours avec lui son parfum de scandale avec Kateb Yacine, Slimane Benaïssa et Abdelkader Alloula (*El-Adjouad* en 1984 ; *El-Litham* en 1989), tous situant leur intervention entre prise en charge du présent mais dans des recherches théâtrales qui ne sacrifient pas l’esthétique.

**L’étape des années 90**

Octobre 1988 et l’ouverture politique qui a suivi avec le renoncement au parti unique et les modifications constitutionnelles, puis l’entrée dans les « années noires » ne pouvaient pas ne pas surgir d’une façon ou d’une autre en littérature. Elle se perçoit chez les écrivains qui poursuivent comme Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, Tahar Djaout ou Habib Tengour ; mais elle permet l’émergence de nouveaux talents et de nouvelles explorations du réel, de l’Histoire, de la mémoire. Ce mouvement très actif se poursuit aujourd’hui.

Curieusement, pour une littérature si indexée à l’Histoire, un genre littéraire était pratiquement absent, celui du roman historique. Il se multiplie désormais et s’empare de l’Histoire lointaine (les siècles avant la colonisation) ou plus proche (les premières années de la colonisation)[[9]](#footnote-10). Les romans, les récits, les nouvelles s’écrivent, selon l’expression de Boudjedra sur un « palimpseste de sang »[[10]](#footnote-11). Si la tonalité est sombre, les chemins de la création sont multiples comme en témoignant des œuvres aussi différentes que celles d’un Boualem Sansal, d’une Maïssa Bey, d’une Malika Mokeddem, d’un Anouar Benmalek ou d’un Aziz Chouaki.

De plus jeunes, ceux nés entre 1970 et 1980 dessinent, dans le pays où ils résident (Algérie, France, Canada), de nouveaux contours à la littérature algérienne d’aujourd’hui avec, toujours, l’Histoire au cœur de leurs imaginaires. Les noms les plus intéressants à ce jour sont ceux de Salim Bachi, de Djamila Benhabib, de Mustapha Benfodil.

Même à grands traits, ce parcours permet de rendre visible l’historicité à l’œuvre dans la littérature algérienne francophone avec des traitements diversifiés du matériau historique qui se retrouve encastré sur les modes réaliste, poétique, mythique, fantastique, ironique, carnavalesque. Les écrivains sont bien ceux qui offrent des fidélités et des impertinences multiples à l’Histoire, le « détournement » esthétique étant la condition même de son inscription complexe. Au carrefour de leurs « histoires », leurs « mises en mots » font apparaître une Histoire en procès et en processus dans sa richesse contradictoire, ses errements et ses réalisations. On pourrait refaire ce parcours des rapports de la littérature et de l’Histoire dans la littérature algérienne francophone, en évoquant deux préfaces de Mohammed Dib : celle qui est une postface à *Qui se souvient de la mer* (1963) et celle qui accompagne les nouvelles de *La Nuit sauvage* (1995). Elles expriment les paradoxes entre une écriture engagée, au sens sartrien du terme, et une écriture « dégagée » grâce à laquelle l’écrivain veut dire sa singularité car, quelle que soit la volonté d’innovation, les écritures conservent en héritage des inscriptions historiques antérieures ; comme l’écrivait déjà Roland Barthes dans Le *Degré zéro de l’écriture* en 1953 : « Les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles[[11]](#footnote-12). »

Evelyne **Lloze**

CELEC

(Université Jean Monnet, Saint-Étienne)

**« Écrire et penser l’Histoire chez Glissant**

(**de *Sang rivé* à *Boises***)**»**

L’œuvre de Glissant, qu’il s’agisse des essais, du théâtre, des romans ou de la poésie, et malgré sa jubilatoire et salutaire diversité semble toujours réexplorer et interroger les mêmes tourments de l’avant – avec l’exigence de ne jamais en négliger la portée présente –, semble toujours plonger au vif des mémoires oubliées ou censurées (de tous ces impensés qui nous emmurent), mémoires qu’elle renoue et emmêle aux vertiges de l’aujourd’hui comme du devenir. Et ses poèmes, délaissant les ferrements habituels de territoires lyriques trop complaisamment intimistes, ne dérogent pas à cette composante matricielle, greffant à chaque fois leur élan dans les lancinements et le « tramé complexe (du) passé[[12]](#footnote-13)» jusqu’à d’ailleurs affirmer qu’il n’y a « plus de poète pour ignorer le mouvement de l’Histoire[[13]](#footnote-14) »…

Poésie et Histoire, dans notre tradition lyrique française[[14]](#footnote-15), nouent pourtant rarement alliance et ont plutôt pour habitude d’avoir charge ou appétit de réalités différentes, d’occuper des territoires et des imaginaires opposés, et de s’accommoder sans mal d’atavismes respectifs les vouant à une insularité d’horizon sans liens ni connivence entre elles. Cette tension entre écriture poétique et écriture de l’histoire, cette pratique de l’  « Écrire ouvert[[15]](#footnote-16)», ce choix constant de la « mise en relation », d’un brouillage ou « déport », d’une « emmêlée » ou d’une « déraille » (pour reprendre des termes chers à Glissant), hors des férules des normes, catégories et frontières, voilà justement ce sur quoi nous aimerions porter notre réflexion, du premier recueil *Le sang rivé* (1947-1954) jusqu’à *Boises* (1979)[[16]](#footnote-17). Comment en effet réhabiter, imaginer, travailler, donner forme aux mémoires, comment mettre en scène, en vers et en poèmes le récit de l’Histoire – en décliner les non-dits, en arpenter les tragédies et les espérances, les faits et les méfaits, en incarner les visages, les voix et les silences −, comment témoigner du passé ou le faire témoigner, et quels passés d’ailleurs, et dans quels « buts », avec quels enjeux et visées, voilà ce qui nous retiendra ici, et ce que nous tenterons d’explorer et de comprendre.

Car dans les recueils de Glissant, le poète se sait être « dans l’histoire jusqu’à la moindre moelle[[17]](#footnote-18) », et l’histoire ainsi sans fin dans l’œuvre nous interpelle avec de lancinantes mélopées contant courses, exils et combats, avec les éclats composites d’apostrophes, plaintes, visions et emballements lyriques, et une houle du chant qui convoque cris, souffrance, sang, et jusqu’au « limon des morts » (SR, 49), résonnant ainsi des échos du « tragique chant d’amour » (I, 12) des conquérants assassins. Bref, il y a là une parole qui ne mène jamais rituel hors-mémoire et en exhume plutôt traces et démesures, en réinstalle même parmi nous l’obscurité, la touffeur de secret et les douleurs. On a même affaire là à une vigilance d’ « œuvre-totem[[18]](#footnote-19) », et au ressac d’une catabase non pas seulement régressive, mais choisissant dans ses dérives de restituer de l’avant les chroniques insues comme les voix tues, toujours maillées à l’ample présence de l’aujourd’hui. Le poète s’offre dès lors comme recueilleur de rêves avec leurs lots de mensonges, dénis, blessures et révoltes, comme un arpenteur de terres et mers complices autant que geôlières, un poète dont le cri irradie de tous ceux auxquels il a fait place jusqu’à juste avouer : « Je suis l’obscur témoin, le mandement » (SN, 196)…

L’expression lyrique dans ces conditions se désengage de ses topographies closes sur elles-mêmes comme de la pesante sujétion du monologue et, sans dresser réquisitoire ni se boursoufler en hymne de révolte, elle s’impose de nous confronter aux différents « raturage(s) de la mémoire collective » (DA, 224), à l’indignité d’une « non-histoire » (DA, 224) à laquelle elle donne voix, parole comptable de ce passé dont elle tisonne les vertiges et le chaos, parole cherchant à « (briser) la gangue (du) lacis colonial » (DA, 224), à en invalider les mythes comme à en éclairer les effondrements de conscience, parole enfin de comparution d’un véritable « concert d’histoires[[19]](#footnote-20) » dont on s’honore à faire résonner tous les harmoniques. Poète « obscur » oui, parce que désamarré de soi, se refusant à l’indécence en ce cas du disserter de la rhétorique comme des apprêts de la songerie narcisse, poète-« témoin » plutôt, attentif aux dévoilements insoupçonnables de l’imaginaire tout autant qu’à l’indémêlable des rumeurs, puisant son charroi de rythmes et d’images aux rémanences de simples traces, à l’inexplorable d’une réalité et « d’une chronologie (tourmentées) » (DA, 227).

Ainsi, tel un écrivain-archéologue accueillant tout l’informulé de la « geste » ancienne, avec ses clameurs de désastres et d’utopies meurtrières, Glissant redécouvre et réinvente ce qui fut bel et bien gommé de cette prédatrice histoire coloniale, ce qui en fut déformé ou nié même. Et, entre mise en alerte, urgence d’inventaire et clairvoyance, le verbe, à juste titre, se fait pratique prophétique et rebelle à la fois : imagination glanant par bribes, flux et reflux les vérités de la traite et de la plantation sans nul « schémas ni (…) pleur nostalgique » (DA, 226), et audace d’inspiration ferraillant toujours contre règles et figements pour mieux « démêler un sens douloureux du temps et (…) le projeter à tout coup dans notre futur » (DA, 226)… Car sous les silences et les énigmes du passé, sans fin ici interrogés, levés, congédiés, se pétrissent et s’engrangent aussi, dans un vouloir de prescience d’une extrême justesse, les déchiffrements d’horizons actuels ou à venir, dont l’œuvre poétique de Glissant ne cesse au fond de désigner les mûrissements et l’émergence, d’en débonder même parfois tout l’impact aujourd’hui. Œuvre de visionnaire d’évidence, qui s’immerge avec éclat au cœur d’un avant qui lui mande vocation de témoignage, mais chose rare, qui donne une telle amplitude à l’écriture que l’affairement de sens investit jusqu’à nos jours. Œuvre de cartographe également, qui explore en mots incandescents les analogies ici-ailleurs, passé-présent, ramenant à la conscience les béances des mémoires, l’écartèlement des espaces, les lots de non-dits accumulés, répercutant du coup le pluriel des rémanences et dévoilant dans l’ici et le maintenant les nécroses, les élans et les désarrois d’hier.

Durant une trentaine d’années, de recueil en recueil, de *Sang rivé* à *Boises*, Glissant en définitive a fait de chaque livre le réceptacle de ce qu’il nomme lui-même le « refoulé historique » (DA, 229), choix impérieux réunissant une kyrielle de voix, souvenirs, figures, peurs, révoltes et morts, empilement de temps rompus et d’espaces-geôliers. Dans les poèmes, tout semble de ce point de vue, placé sous l’emprise d’un dire la traite, la plantation et la colonisation, chant puissant de n’avoir pour point d’ancrage que ce défi d’exprimer seulement le maelström de l’histoire. L’écriture poétique sacrifie donc toujours à un tropisme mémoriel tout en cherchant à déjouer les registres et le théâtre codifiés de l’Histoire officielle, reconnue, périodisée, non pour seulement confondre masques et illusions ou dénouer plaies, terreurs et silences, mais également, dans une ampleur divinatoire de litanie, pour égrener « les données (d’une) quête d’identité » : « La traite comme arrachement à la matrice (…)/L’esclavage comme combat sans témoin(…)/ La perte de la mémoire collective » et l’aujourd’hui de « la néantisation », du « piège linguistique » comme de « l’ouverture caraïbe » (DA, 752 à 754)… Mobilisant les flamboiements du tragique et de l’épique, ne délaissant ni la rumeur des rêves, ni l’amertume des détresses ni tout ce « que le cri fêle » (SN, 169), le conteur-poète cultive un chant de *Sang rivé* et de *Sel noir*. Et il s’agit bien d’une geste pleine de verve, entre chronique de violences et d’exils, engrangement de tourments d’histoires occultées, clandestines, subies et partagées, et « parole de nuit » (formule de l’écrivain guyanais Bertème Juminer[[20]](#footnote-21)) résonnant de toute la force et de l’insolence même « d’une autre manière de mémoire [[21]](#footnote-22) », comme d’un imaginaire critique propres à porter promesse de Relation… Dire ce que certains nomment le « vivre-nègre[[22]](#footnote-23) », c’est dès lors pour Glissant avoir vocation de penser et de clamer les naufrages « ensemencé(s) (de) sang » (SN, 208), la « géographie torturée » (SN, 9) et « la houle des chemins remontant la douleur » (CI, 56) de la traite et de l’esclavage en rythmes insurgés: « Ah ! mémoire rocailleuse insurge-toi en taillis » (SN, 13). Mais qu’on ne s’y trompe pas, il ne s’agit point ici de s’empêtrer dans les chimères indécentes de la mélancolie et du ressentiment, ce qui ne réduirait que trop, évidemment, la portée du texte[[23]](#footnote-24). Tout s’élabore, se précise, s’exacerbe et fulgure plutôt dans la houle d’un verbe qui joint aux visions mémorielles les éruptions de l’aujourd’hui comme les secousses d’un avenir dont on se plaît à rêver et penser l’archipélique réalité. Parole de l’Histoire oui, parole hérétique en tout cas dans la dynamique d’emmêlement qui préside à sa justesse, parole erratique vannant à toutes les sources, les registres et les fastes : cri, chronique, épopée, testament, anecdote, conte, récit, invocation, tranchant d’une voix lyrique pourtant tracassée de ses émiettements et de ses dérailles, parabole, rite orphique, prophétie… Le dit est bien à mille facettes, oublieux de toute tutelle, un dit de « driveur » (cf. P. Chamoiseau) ou de « réactiveur » à la fois ethnologue, historien, linguiste, peintre et architecte (DA, 759)… , n’ayant de cesse de combattre « les aliénations de la transparence » (DA, 455) et d’irriguer ses jeux de combinatoires les plus mobiles et les plus diverses qui soient de ce qui est nommé, dès le premier poème de *Sang rivé*, « buisson de mémoire », chacun d’ailleurs « (cachant) un tireur » (SR, 13)… Haute clarté au demeurant d’une mise en œuvre composite qui érige en paradigme de genèse la créolisation et, loin d’enracinements qui ont toujours eu tendance à se décliner en remparts et frontières, tisse juste sa complexité d’horizon(s) dans le ralliement, destiné bien entendu à faire mouche, d’une mosaïque extrême de tons, registres, formes et imaginaires. Une mise en œuvre qui tisse dans « la liesse du Divers[[24]](#footnote-25) » également son « goût d’aller » (B, 286), d’accueils et d’en-allées. Le marronnage d’une voix, d’une esthétique, d’un code à un autre, ce constant « cahoter/chaoter » les genres[[25]](#footnote-26) cher à Glissant qui se déploie dans ses recueils, ces coulées et ces précipités baroques qui foisonnent là, rien finalement qui n’obère la profondeur du chant, au contraire, la « poésie et son boucan de poésie » (SR, 27) en amplifient leurs résonances et y avivent même leurs élans et leurs tracées. Aux rythmes des proximités et des alliances se renforcent ainsi la magie de l’opacité et la force altière du verbe : tel qui « (bêche) le silence » (SR, 26) des mémoires « (tresse) en défi » sa maison de mots (SR, 27), et mêle alors « rumeur Forée bâtie (des) nègres » (SR, 27) à « la souffrance, ce battement du vent dans les rues » (SR, 28) aujourd’hui, la « moisson » du « livre des Morts et des Léthés » (SR, 42) à ces « tam-tams » dont les « (rêves bruissent) en marée » (SR, 65), «le cri noué le sang noué / Sang dénoué (des) douleurs » (SR, 91) à la « lyre d’airain et de vent » (I, 111), d’or et de folie des conquérants… En d’autres termes, les mailles des poèmes invalident et désertent à la fois les cocons anesthésiants ou la mortifère fixité des catégories et systèmes, pour une parole qui trouve son point d’irradiation dans le « désordre » d’une « configuration d’histoires transversales » (ME, 34) et sa pulsion, ses emballements d’arabesques, dans le nouage d’esthétiques, d’univers rhétoriques et de formes d’écritures hétérogènes. L’alchimie de cette collecte, avec ces textes tramés en véritables « écrire-divers-ouvert[[26]](#footnote-27) », parvient mieux de la sorte à lever l’étau des dénis, dominations et fatalités comme à réinvestir les marges de l’Histoire.

Et ce sont les secousses, le tranchant et l’éclat sonores du cri, son ébrouement de tambour, ses ruptures et déflagrations vibrantes et solennelles qui nous retiennent tout d’abord. Cri de prophétie et de révolte, d’avènement et de colère, d’amour et de détresse, de résistance et de douleur, de défi et d’ébranlement, cri qui donne chair aux images et aux voix sépulcrales de l’histoire des Antilles, orages d’apostrophes qui nous livrent des tracées d’alarmes et d’émotion, dynamique éruptive d’exhortations et de dénonciations, ruées de combat(s) et d’emportement(s) dont l’impact politique noue les poèmes de tension. Reconnaissons la force d’interpellation et d’amplification à la fois de cette éloquence qui s’exhausse en raccourcis ou en cadences saccadées, de cet abrupt d’une langue « mesurée au compas de la souffrance[[27]](#footnote-28) » et dont la provocante énergie, assurément solaire et rebelle, n’est pas sans rappeler le « grand cri nègre » de la figure tutélaire de la créolité, Césaire. Davantage, si la formule sur laquelle se clôt le premier texte en vers de l’œuvre [« L’homme a beau faire le cri prend racines » (SR, 13)], résonne d’une semblable manière et si l’un des ultimes poèmes du *Sel noir* affirme : « J’ai fait demeure d’un tel cri, où il n’est terre qui se lève » (SN, 238), à l’instar d’un des derniers de *Boises* évoquant «le nœud de braise qui nous gorge et de ce cri fait un boucan » (B, 285), c’est qu’en vérité le cri, par la rythmique syncopée qu’il impose au verbe, un verbe qui claque et flagelle, et par son flamboiement de frappe, ce cri a une coulée de source et porte en lui une indéniable puissance symbolique, toute la radiance d’une extrême intensité. Le cri préside bien en définitive à la fonction quasi militante du texte, il en parachève la teneur prophétique, en fonde et densifie la dimension prométhéenne. C’est aussi en l’occurrence la marque d’une forme de frénésie vitale, celle d’une parole « nourrie de feu » (SR, 19), jaillissant avec toutes sortes de « cris en nuit » (SN, 217) qui constamment nous hèlent. Et c’est encore l’ardeur abrupte et insurrectionnelle d’un cri ô combien rhétorisé, révélateur de l’insolente audace de celui pour qui « hurler fut bon[[28]](#footnote-29) », demeure bon, parce que cela diffracte, déroute, exalte notamment, parce que cela met en branle et assure la complexité nomade de l’ « écrire-divers-ouvert », et que l’Histoire s’y éprouve plus labile, s’y inscrit mieux, comme réhumanisée, soustraite surtout à l’usure des discours tout faits et au confort des silences et de l’impossible à dire.

Le cri en ce sens nous ouvre à l’inconcevable, d’autant qu’il parvient, en allant au vif de la non-mémoire, en rayonnant dans l’écart, à faire socle pour un chant-tombeau, qui ne s’égare pas du côté de la profération d’un jamais plus, mais plutôt, forme et voix brisées, verbe fulgurant ou en suspens, interroge le passé, en accueille l’emmêlée des résonances et l’irrévélé des devenirs, vertige poétique d’un verbe qui « rallie relaye relie[[29]](#footnote-30) ». Le cri venu de la cale et de la canne, le « haut cri » comme le « cri de femme labourée » ou le « cri de verrous » (TI, 90), le cri du saccage ou celui des « (giclures) de machette » (I, 131), toute cette irrépressible clameur d’appels devient creuset en effet d’une parole de deuil qui se refuse au mélancolique rituel de repli du memento mori et bien au contraire, lui restitue une vertu oraculaire, une charge d’insolence inouïe et un élan salvateur. La parole de « mort vivifie la mort » (TI, 90) en quelque sorte, chant funèbre illuminé de ces levées d’hymne et de prière, de ces marronnages de « (mémoires récupérées) » (ME, 124) qui sont « avant tout (outils) de solidarité » (ME, 124) propres à « (permettre) de rallier nos histoires désassemblées » (ME, 69) tout autant qu’ « à ouvrir de nombreuses (…) perspectives transversales » (ME, 69)… Avec ses mises au jour d’oublis, d’absences et de « trous noirs » (ME, 138) même, ce dire le passé tramant l’amer découvrement du tragique, les plaies du fatum colonial et le gouffre sépulcral de la traite, ce dire le passé demeure bien un point focal chez Glissant et ne se limite nullement à une topographie commémorative. Il offre plutôt une amplitude de témoignage bien plus profonde en honorant d’autres engagements, d’autres vigilances, véritable souffle en quête d’un « Écrire juste[[30]](#footnote-31) » jamais scellé à quelque dispositif, registre ou code exclusif. Le poème sillonne ainsi l’opacité des « traces-mémoires[[31]](#footnote-32) » et en exhume le sans-fond des dénis et des absences. Il se fait également chœur et déploration, il interpelle et convoque, décompte et accueille oui, mais il parvient à juguler dans la tension du cri la tentation du pathos – registre qui risquerait par trop d’évacuer le sens pleinement historique de cette parole témoin, en l’enracinant dans l’accusation, l’indignation et le remords. Le poème, en tout état de cause, sait ici ne pas s’affubler des oripeaux de la catharsis, confiant plutôt son remuement d’émotion, de révolte et de douleur, à des élans d’éloquence qui requièrent chez Glissant de tresser art polyphonique et mélopée, flamboiement oratoire et densité, loin, très loin des « étranglements de système[[32]](#footnote-33) ».

Cri et tombeau marronnent ainsi du côté de la chronique, langue rassembleuse de faits (drames, espoirs, anecdotes, silences, choses insues…) drainant l’âcre vérité du passé, questionnant sans fin les dessous du réel dans une houle composite résonnant de l’éclat de cette matière qu’elle façonne et promeut, « œuvre de regroupement (…) du donné[[33]](#footnote-34) ». Cette œuvre est de mémoire certes, mais tout autant fresque d’aujourd’hui. Car si l’on nous rapporte aux temps d’avant, à cela qui ne fut point archivé et dont le texte fait dégorger distorsions, manques et infirmités[[34]](#footnote-35), on nous rapporte bel et bien aussi à des horizons d’avenir, cri « d’Utopie réalisable. (…) Chant commun. (…) pour faire lever le possible » (TTM, 233)… Et le je lyrique, s’il se voue parfois à l’effacement du chroniqueur, s’il s’en remet à un maillage de voix diverses, n’oublie pas non plus de parler haut, conteur aiguillonné par le souffle de l’épopée, l’impact de ces acmés d’ampleur.

Car l’épique sédimente et nourrit l’œuvre tout entière avec ce goût constant du récit, même simplement amorcé, parfois émietté ou brisé mais engendrant le plus souvent une pulsion, une dynamique décisives qui ouvrent, illimitent et vraiment emportent. Davantage, le verbe s’origine ici dans un goût de la fable indéniable, verbe charriant un tourbillonnant chaos d’almanach, travaillant la complexité des mémoires, exaltant et exacerbant sur un ton majeur « ce barattement du temps[[35]](#footnote-36) » qui fait qu’en définitive « dans la langue (qu’il) crie, (son) langage crisse en rafales », et que « tout (lui) est houle, contée » (TTM, 75). Entre le déploiement de fastes extrêmes de l’expression – hyperboles, anaphores et exclamatives, splendeur de verve de procédés accumulatifs de toutes sortes, liesse de cadences majeures et de constantes apostrophes – et l’amplitude du rythme, des coulées déclamatoires du chant, entre le charroi d’histoires ici évoquées et réunies et la geste des rêves et des espoirs d’horizons communs enfin possibles, la parole poétique éclatante – et éclatée – de Glissant puise une grande part de sa force, et pas seulement dans *Les Indes*, dans des manières de saga. Mais si la pompe, la ferveur solennelle, le génie du conteur et la charge mémorielle nous ramènent à l’épique, on ne s’accommode pas pour autant de certains assujettissements propres à un tel registre, aliénants pour Glissant, qu’ils s’agisse de ce qui relève là d’un nécessaire credo idéalisant, de l’imagerie héroïque et guerrière qu’il véhicule ou de cette clameur de hauts faits qui en constitue le substrat, tous aspects absents de cette poésie, pourtant d’une impérieuse majesté. Plus encore, et plus significativement même, on rompt toute attache avec la composante génésique, la sacralisante légitimité d’une parole ancrant une communauté dans un territoire, le carcan identitaire enfin d’un mythe de fondation[[36]](#footnote-37), tout le clos de ce « cri d’une conscience excluante[[37]](#footnote-38) » qui nous offre une livrée de nation, mirage d’une compulsion par trop oublieuse de la « multiplicité sourde du Divers » (DA, 14), du sens de la Relation, de l’ouverture et du partage. La tentation de l’épique reste donc bien rétive ici à se soumettre à certaines férules, a d’autres saveurs et visées et étoile ainsi sa trame autant dans les dérives d’une « oraliture » (cf. Chamoiseau) dont il est souhaité qu’avec son « goût de terres emmêlées » (SN, 176), elle « (réussisse) à décoloniser (…) langage et création [[38]](#footnote-39) », que dans la fièvre et l’élan d’une venue à l’écriture « où le sang pousse comme un cri » (CI, 71), et « la poésie » alors « est indéfectiblement chair » (SR, 26)…

A cet égard, entre témoignage, cri, tombeau, chronique et épopée, entre remontées dans la touffeur de silence des mémoires et les échappées d’avenir d’un poétique de la Relation, les recueils de Glissant pour l’essentiel s’élaborent au cœur d’une gageure : d’inépuisables et tourbillonnants débords de formes, de tons et d’imaginaires, combinés, un étonnant et complexe maillage de tonalité lyrique et de surgissement de l’Histoire, d’histoires sans fin enchevêtrées, parole « porteuse exemplaire d’hier et de demain par l’éloquence de ses **dits** d’élucidation et d’initiation[[39]](#footnote-40) ».

1. Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, Fayard, 1980, p. 179. Cf. aussi « Texte littéraire et Histoire », *Le Français aujourd’hui*, Paris, n°49, mars 1980, pp.7 à 19. En écrivant avec trois graphies différentes le mot « histoire », Pierre Barbéris veut distinguer l’histoire-processus (HISTOIRE), ce qui se passe dans les sociétés et que le texte littéraire enregistre ; l’Histoire des historiens ou le genre historique (Histoire), on peut ajouter ici l’Histoire du témoin; et enfin l’histoire que toute narration littéraire ou para-littéraire nous raconte (histoire). [↑](#footnote-ref-2)
2. Très intéressant de lire l’essai de 1965, chez Maspero, de Mohammed-Cherif Sahli, *Décoloniser l’Histoire. Introduction à l’Histoire du Maghreb*. [↑](#footnote-ref-3)
3. Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, op. cit., p. 75. [↑](#footnote-ref-4)
4. Cf. la querelle autour de *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri en 1952. [↑](#footnote-ref-5)
5. Deux anthologies seront publiées alors : *Espoir et parole – Poèmes algériens*, recueillis par Denise Barrat, Paris, Seghers, 1963 – Jacqueline Lévi-Valensi et Jamel-Eddine Bencheikh, *Diwan algérien - La poésie algérienne d’expression française de 1945 à 196*5, Alger, SNED, 1967. [↑](#footnote-ref-6)
6. Références d’études antérieures : cf. mon site : <http://www.christianeachour.net> . Par exemple, choix d’un corpus de femmes et sur les femmes, cf. « Ecrits d’Algériennes et guerre d’indépendance – Témoignages et création » dans *Confluences Méditerranée*, L’Harmattan, « Algérie, 50 ans après », n°81, Printemps 2012, pp. 211-214. [↑](#footnote-ref-7)
7. Cf. Le chapitre IV des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon en 1961. [↑](#footnote-ref-8)
8. Entretien avec Claudine Acs dans *L’Afrique littéraire et artistique*, n°18, août 1971. [↑](#footnote-ref-9)
9. Rachid Mokhtari, *Le nouveau souffle du roman algérien –Essai sur la littérature des années 2000*, op. cit., p. 10. [↑](#footnote-ref-10)
10. Rachid Mokhtari, *La Graphie de l’horreur*, Alger, Chihab, 2003, préface. [↑](#footnote-ref-11)
11. Réédittion en Seuil Points, p. 16. [↑](#footnote-ref-12)
12. É. Glissant, *Le discours antillais*, Gallimard, « Folio », 1997, p. 226. Dorénavant limité aux initiales du titre (DA) et au numéro de page entre parenthèses. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Soleil de la conscience*, Gallimard, 1997, p. 14. Dorénavant SC. [↑](#footnote-ref-14)
14. Depuis la Renaissance du moins. [↑](#footnote-ref-15)
15. P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Gallimard, « Folio », 2002, p. 293. [↑](#footnote-ref-16)
16. La suite de l’œuvre poétique nous semble en effet ouvrir à d’autres problématiques, encore plus larges, qu’il nous serait bien difficile d’aborder en profondeur dans un article aussi court. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Le sang rivé*, in *Poèmes complets*, Gallimard, 1994, p. 27. Dorénavant limité aux initiales du titre du recueil (SR) et au numéro de page entre parenthèses. Pour les autres recueils de cet ouvrage: *Un champ d’îles* (CI), *La Terre inquiète* (TI), *Les Indes* (I), *Le Sel noir* (SN), *Boises* (B). [↑](#footnote-ref-18)
18. P. Chamoiseau, *op. cit*., p. 107. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Ibid.*, p. 115. [↑](#footnote-ref-20)
20. Cf. « La parole de nuit » in *Écrire la « parole de nuit »* - *La nouvelle littérature antillaise*, Gallimard, « Folio-Essais », 1994, p. 131-149. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Mémoires des Esclavages*, Gallimard/la Documentation française, 2007, p. 134. Dorénavant ME. [↑](#footnote-ref-22)
22. Bertème Juminer, « La parole de nuit », *op. cit*., p. 131. [↑](#footnote-ref-23)
23. En référence toujours aux propos de Bertème Juminer : «… nous déclarons solennellement que cette néo-collectivité n’a que faire du ressentiment. A quoi bon s’encombrer d’un tel boulet quand il importe d’aller de l’avant, (…) ? », *Ibid*., p. 143. [↑](#footnote-ref-24)
24. P. Chamoiseau, *op. cit*., p. 283. [↑](#footnote-ref-25)
25. Pour reprendre une formule de Glissant dans *Introduction à une Poétique du Divers* : « Nous devons cahoter tous ces genres pour pouvoir exprimer ce que nous voulons exprimer » (Gallimard, 1996, p. 124). [↑](#footnote-ref-26)
26. Pour reprendre (en la modulant) la formule leitmotiv d*’Écrire en pays dominé* de P. Chamoiseau. [↑](#footnote-ref-27)
27. A. Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1986, p. 56. [↑](#footnote-ref-28)
28. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Gallimard, 1993, p. 21. [↑](#footnote-ref-29)
29. P. Chamoiseau, *op. cit*., p. 267. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Ibid*., p. 274. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Ibid*., p. 130. [↑](#footnote-ref-32)
32. É. Glissant, *Traité du Tout-monde*, Gallimard, 1997, p. 20. Dorénavant TTM. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Ibid*., p. 187. [↑](#footnote-ref-34)
34. En référence aux propos de Glissant dans *Mémoires des esclavages* (*op. cit*., p. 27-28). [↑](#footnote-ref-35)
35. É. Glissant, « Le chaos-monde, l’oral et l’écrit », in *Écrire la « parole de nuit* *»*, *op. cit*., p. 122. [↑](#footnote-ref-36)
36. Voir à ce sujet nombre de passages du *Discours antillais*, ou encore cette phrase de Glissant tirée de l’article publié dans *Écrire « la parole de nuit »* (*op. cit*., p. 119) : « Je pense qu’on n’a pas assez  réfléchi à cet aspect du mythe fondateur qui est le mythe de l’exclusion de l’autre, et qui ne comprend l’inclusion de l’autre que par sa domination ». [↑](#footnote-ref-37)
37. É. Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, 1996, p. 35. [↑](#footnote-ref-38)
38. R. Depestre, « Les aventures de la créolité », in *Écrire « la parole de nuit »*, *op. cit*., p. 167. [↑](#footnote-ref-39)
39. Formule de B. Juminer à propos de « la mère, vestale gardienne de la case »… In *Écrire « la parole de nuit »*, *op. cit*., p. 132. [↑](#footnote-ref-40)