

JEAN-JACQUES THOMAS

Boudica... et autres monstres épiques

Depuis la publication de l'ouvrage de Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, plus personne ne peut ignorer que le domaine de la poésie française contemporaine est divisé en deux groupes conflictuels. Les *logolâtres* et les *lyriques*. Les *logolâtres* sont ceux qui, sous la double bannière de Ponge et de Tel Quel, ont fondé jadis une «néo avant-garde» dans la tradition de Mallarmé. Pinson la caractérise comme: «Emportée par une ivresse iconoclaste à l'encontre de toute idéologie sacralisant la parole du poète, convaincue de la vanité "kitsch" de toute tentative de fonder un séjour "enchanté" par la poésie. [Elle] s'est employée à débusquer tous les comforts du langage et à saper tous les viaducs de la métaphysique poétique. Elle n'a voulu connaître, un instant, que le "travail du signifiant", au risque de l'autisme. Au bout du compte, l'hypostase du texte, étouffant dans l'œuf toute circulation du sens, conduisait, non à la joie pongienne, mais à l'ennui le plus pesant¹.» Au verso de ce textualisme poétique déprimant, le lyrisme retrouve la jubilation de l'union métaphysique du livre et du vivre dans les retrouvailles du moi et du monde *par-delà* le texte: «On a eu recours à l'étiquette de "néo-lyrisme" pour définir l'émergence, dans la dernière décennie, de poètes qui, par-delà leur diversité, partageaient, en même temps que celui d'échapper aux impasses d'une énième excursion aux limites du langage, un même souci d'une poésie qui soit "chantante" plutôt que "pensante". Une poésie attentive à l'héritage de Verlaine ou d'Apollinaire et pas seulement à celui de Mallarmé. [...] La subjectivité lyrique, voire la confession elle-même, paraît retrouver, sinon une légitimité, du moins un regain de faveur dans la poésie d'aujourd'hui².»

À l'autre extrémité du champ poétique ainsi nouvellement défini, dans *A Noir: Poésie et littéralité*, Jean-Marie Gleize, bien qu'il se défende, comme il le dit, de «se théoriser», de «se manifester» et de «faire école³», ne refuse pas de se reconnaître dans quelque chose qui serait comme une sur-modernité «négative» textuelle. Il écrit ainsi: «Pourquoi ne pas admettre l'existence, sinon d'une "modernité" négative, du moins d'une dimension apophatique du fait poétique. [...] L'essentiel est de constater qu'en effet,

1. Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1994, p. 12-13.

2. *Ibid.*, p. 57-58.

3. Jean-Marie Gleize, *A Noir: Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 14.

contre toute définition généralement admise, un des aspects cruciaux de cette *poétique* est la méfiance envers l'image, les images⁴.» Comme je l'avais anticipé, il y a maintenant presque dix ans⁵, la vénération de l'image ou son refus marque, à la fin de ces années quatre-vingt-dix, le lieu du partage entre *logolâtres* et *lyriques*.

Habiter en poète de Pinson (1994) répond, chronologiquement, à *A Noir* (1992). Pour repousser la «modernité négative», pour échapper au «textualisme» poétique, pour défaire «la phrase formaliste abstraite du textuel pur», un seul remède pour Pinson: le retour au réel, à la vraie vie, grâce à cette «image» si décrite par Gleize. De même, un autre tenant de la poésie lyrique contemporaine, Jean-Michel Maulpoix, défend la force poétique de l'image dans son livre *La Poésie malgré tout*. Le titre lui-même est à valeur polémique indirecte, puisqu'il répond, en quelque sorte, aux slogans des *logolâtres* pour qui «La poésie est inadmissible» (Denis Roche), pour qui «la poésie doit se faire sans la poésie» (Raymond Queneau), ou à ceux qui souhaitent promouvoir «cette poésie qui n'a rien à voir avec la poésie» (Jude Stefan). Dans toutes ces expressions *logolâtres*, le terme «poésie» est pris dans le sens romantique du discours subjectif lyrique déclamatoire, fondamentalement «ontalgique», domaine du *pathos*, débit pâteux. En faveur de l'image poétique, Maulpoix affirme donc:

La poésie est-elle pour autant caduque, inadmissible, contrainte à l'aphasie ou à la littéralité froide d'un discours sans images, sans couleurs et sans convoitise? Sans doute pas. [...] Si le poème est une maison, c'est une maison de *passé*, et pas «close» du tout: on y fait l'amour au grand jour, on y célèbre le goût du jour, les fenêtres ouvertes pour cadrer le monde en images. Parodiant Diderot, le poète pourrait dire: «Mes figures, ce sont mes catins.» La poésie, en effet, est le lieu des figures, c'est-à-dire cet endroit où le monde réel présenté comme séparé et incompatible se trouve noué, lié à d'autres choses de façon inattendue, de sorte que se rouvre et s'élargit sous nos yeux cet univers que l'on croyait fermé et déjà parcouru de bout en bout⁶.

D'irréconciliables différences semblent donc partager aujourd'hui le champ de la poésie française. Un manichéisme héroïque met face à face les *logolâtres* et les *lyriques* qui s'affrontent du stylo et du regard. Dans le crépuscule blafard de cette fin de siècle, ils sont prêts à la bataille. De part et d'autre, on entend cliqueter non pas mots, mais phrases, épithètes et étiquettes. Pour qu'ils puissent enfin en découdre et mettre fin à cette drôle de guerre où Mallarmé agonise, on attend le Picrochole poétique qui, sur sa noble monture, conduira la charge de la poésie légère.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. Jean-Jacques Thomas, *La Langue la poésie: Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989. Voir plus particulièrement le chapitre intitulé «Bonnefoy, Meschonnic: L'image et la formule», p. 89-104.

6. Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 25.

Mais quoi? On attendait Picrochole et sa cohorte de nouveaux gilets rouges et c'est un âne, un humble baudet, à qui revient les honneurs de l'avant-scène. Un baudet de la pire espèce, celui de «Haro sur le baudet!». De ces pauvres et innocentes créatures, de ces victimes expiatoires, Isaac, Iphigénie, dont la prompte mise à mort met fin aux grands conflits avant même qu'ils ne commencent. L'épopée poétique, le poème épique, le poème héroïque, car sous le manteau de Peau d'âne, c'est d'eux qu'il s'agit, ces monstres poétiques qui n'appartiennent ni à l'ordre de la logomachie, ni à celui du lyrisme pâteux se voient convivialement sacrifiés par les combattants des deux camps. Mort à ce qui n'est ni moi ni l'Autre! Que l'on en juge. Pinson déclare: «Après tout, pourquoi faudrait-il d'ailleurs que le genre de la poésie lyrique (s'il en est bien un) soit éternel? Sauf à le penser comme une essence platonicienne, il n'y a pas de raison qu'il ne soit frappé d'obsolescence et n'en vienne pas, comme ce fut le cas de l'épopée, à disparaître⁷.» Même assassinat rapide dans un article de Gleize intitulé «Costumes»: «Pour qu'il y ait costume(s) du ou de poète, il faut qu'il y ait poète. Il n'y a pas toujours poète. Il y a parfois plus ou moins poète, poète plus ou poète moins. La poésie peut aller sans poète. [...] Sur cet axe: il y a (en fait, bien qu'assez peu veuillent s'en rendre compte) un nombre (très) *limité* de costumes. [...] Oubliées les armures (héroïques, épiques), les broderies (et les rubans des salons, des faiseurs d'épigrammes et de sonnets)⁸.»

De fait, lorsque l'on demande à un Français cultivé de citer quelques poèmes épiques, le dernier en date est souvent *La Franciade* de Ronsard écrite en 1574. Bien peu se souviennent que Voltaire a publié *La Henriade* en 1723. Tout cela est un peu vieillot et l'on comprend pourquoi Henri Meschonnic, dans «Pour une poétique négative», manifeste à l'égard de la poésie épique une retenue étonnante pour ce sabreur polémique, et se contente simplement de constater que tout cela est affaire de musée⁹ et n'est guère à l'ordre du jour: «On sait ce que l'on dit quand on dit que [...] la poésie épique, la poésie lyrique sont des genres. Même si l'on ne sait pas bien ce qu'est le lyrisme. Quant à la définition de l'épopée, elle date aussi, et ne va pas non plus. Mais enfin il y a des genres dans la poésie¹⁰.»

Tout se passe donc comme si, aujourd'hui, dans la poésie française, il n'y avait plus à s'occuper que de ce qui occupe la scène. À un moment où la poésie n'a jamais été plus florissante (les deux camps le reconnaissent),

7. Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, op. cit., p. 42.

8. Jean-Marie Gleize, «Costumes», *Le Français aujourd'hui*, juin 1996, p. 61.

9. Dans les domaines littéraires étrangers, anglo-saxon et latin, ce n'est pas le même cas. Il n'y a pas cette perception commune que le poème épique a disparu. De nombreux textes poétiques récents sont produits et reconnus comme tels.

10. Henri Meschonnic, «Pour une poétique négative», *Le Français aujourd'hui*, juin 1996, p. 39.

nous devrions en passer pour tout texte par la simple bipolarisation qui fait de celui-ci un texte logolâtre et de celui-là un texte lyrique. Le parisianisme a ses obligations, ses chapelles, ses loyautés et ses aveuglements. Profitons de notre éloignement pour complexifier, pour refuser le parcours obligé et rendre visite à quelques monstres poétiques qui survivent dans les marges de la nomenclature et sur les marches géographiques de l'hexagone.

*

Trois textes lus récemment sont inclassables selon la grille imposée. Tous trois peuvent représenter une poésie épique française contemporaine. On l'a vu, la définition de la poésie épique n'est plus très claire et la terminologie demeure équivoque. Dans les trois cas, il s'agit de mettre en valeur l'émergence d'une identité collective, exactement comme le font *La Franciade* ou *La Henriade*. Ici, toutefois, la communauté ralliée ne se confond pas avec l'émergence d'un nationalisme unifiant. Avec *Boudica* de Paol Keineg¹¹, il s'agit d'une communauté régionale, la Bretagne. Avec *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire¹², il s'agit d'une communauté ethnique identifiée par le terme «négritude». Avec *Les Indes* d'Édouard Glissant¹³, il s'agit de l'ébauche de définition d'identité fondée sur un ensemble géographique varié; «Les Indes» n'est qu'un pseudonyme géographique de ce qui se reconnaît en poétique sous le nom d'«antillanité». La Martinique, la Guadeloupe, le Finistère, le Morbihan, l'Ille-et-Vilaine sont des départements français, il ne s'agit donc même pas ici d'aller chercher du différent dans le domaine défini comme l'aire de la francophonie. Ces textes ont droit de cité dans le patrimoine français contemporain et, pourtant, ils échappent aux rets des oppositions poétiques qui s'imposent. Ils n'appartiennent pas pour autant à un quelconque musée de la littérature française; par leur intervention dans le débat actuel sur l'universel, l'identité plurielle et la possibilité de communauté, ils participent pleinement de notre contemporanéité et la chronique de leur mort annoncée est donc extrêmement prématurée. Textes mort-vivants, leur monstruosité dérange la belle ordonnance bipolaire prescrite du jardin poétique français contemporain.

Ces trois textes, en effet, sont conformes sur tous les points (sauf un et j'y reviendrai) aux canons habituels de la poésie épique du moins tels qu'ils

11. Paol Keineg [Paol Quéinnec], *Boudica, Taliesin et autres poèmes*, Rennes, Éditions UBACS, 1990.

12. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.

13. Édouard Glissant, *Les Indes*, Paris, Seuil, 1965.

s'énoncent dans les définitions communément évoquées dans la plupart des textes critiques européens consacrés à la poésie épique ou héroïque¹⁴.

Tout d'abord, il est entendu qu'un poème épique est un long poème, souvent divisé en «chants». Nos trois textes respectent cet impératif: *Boudica* paru pour la première fois en 1980, puis republié en 1990, est composé de quarante chants sans titre, chacun occupant une page. *Les Indes* (1955) est composé de six chants intitulés: «L'Appel», «Le Voyage», «La Conquête», «La Traite», «Les Héros», «La Relation»; chaque chant, selon la tradition classique homérique, est composé d'un nombre variable de strophes; le chant «La Relation» ne contient qu'une longue strophe alors que le chant «Les Héros» en a douze. *Les Indes* est le plus long des trois textes; il contient environ cinquante-cinq pages serrées. La version originale du *Cahier* de Césaire, dans sa version de 1939 [1941] comprenait trois parties non distinctes, la version «officielle» de 1956 en comprend six, également non distinctes¹⁵. Il contient cinquante-huit pages à typographie large.

Deuxièmement, le poème épique est écrit en vers, mais peut être troué de textes d'une autre forme. *Boudica* reproduit graphiquement une forme fixe poétique par une succession de paragraphes courts en prose qui tiennent de la formule et du distique, et s'enchaînent comme des maximes lapidaires et densifiées. *Les Indes* est construit en cinq chants comme une succession de vers longs. Le chant intitulé «La Traite» et qui renvoie directement au processus de population des Indes occidentales par la traite des noirs, est lui, par contre, composé de longs paragraphes narratifs. Glissant, dans la strophe 44, au début de ce chant, semble donner une explication pour ce passage à la prose narrative: «Choses horribles, prose dure... Ce furent, au matin, Indes ouvertes d'épopée, d'un corps venteux d'ambition. Ce furent, saviez-vous, Indes en solitude, où le rêve tourna vers le passé tranquille son fuseau: or sur la mer, l'homme recule¹⁶.» Tout se passe donc dans le texte comme si ce moment qui est au récit sa violence et son horreur fondatrice ne méritait pas la versification épique, réservée, comme il se devait pour certains puristes du genre, aux moments nobles, aux mouvements d'exaltation, aux temps positifs qui justifient l'épopée même¹⁷.

14. En particulier, Le Tasse, *Discorsi dell'arte poetica, Discorsi del poema eroico* [1587/1594]; Voltaire, *Essai sur la poésie épique* [1733]; Goethe et Schiller, *Über Epische und Dramatische Dichtung* [1797].

15. Sur les différentes éditions du *Cahier*, on consultera en particulier, Lilian Pestre de Alméida, «Les versions successives du *Cahier d'un retour au pays natal*», dans N'Gal et Steins, éd., *Césaire* 70. *Silex*, 1984, p. 35-90; Daniel Delas, *Aimé Césaire*, Paris, Hachette, 1991, p. 185-186.

16. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 104.

17. Cf. ces deux recommandations de Le Tasse: «Je dis donc que le poème héroïque est une imitation d'action illustre, grande et parfaite, qui se fait par la narration au moyen du vers le plus élevé» (p. 153); «Le style héroïque donc n'est pas très éloigné de la gravité tragique, ni de la grâce

Le *Cahier* de Césaire exploite également la possibilité d'introduire des éléments non versifiés pour créer un effet dramatique. C'est le cas pour la partie centrale où se jouent à la fois la révélation de la déchéance de l'homme noir et la prise de conscience de la négritude qui conduira à la glorification finale du statut de l'homme noir. Le passage, généralement désigné comme le récit de la rencontre avec le «pauvre nègre comique et laid», contient deux pages en prose sans souci de formalisme poétique: «Et l'ensemble faisait parfaitement un nègre hideux, un nègre grognon, un nègre mélancolique, un nègre affalé, ses mains réunies en prière sur un bâton noueux. Un nègre enseveli dans une vieille veste élimée. Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant¹⁸.» À ce point, toutefois, le texte, pour quatre lignes, revient à un formalisme extérieur de la versification:

Il était COMIQUE ET LAID,
COMIQUE ET LAID pour sûr,
J'arborais un grand sourire complice...
Ma lâcheté retrouvée!

Ces lignes sont accompagnées du commentaire suivant: «Je salue les trois siècles qui soutiennent mes droits civiques et mon sang minimisé. Mon héroïsme, quelle farce¹⁹!» Le retour, ici, au formel poétique signale, je crois, la force de convocation du rappel intertextuel. En effet, il ne peut échapper au lecteur littéraire que ce passage qui marque l'aspect le plus prosaïque du texte de Césaire est celui qui renvoie avec le plus de virulence à un poème qui, dans la littérature scolaire française, se pose comme le plus représentatif du statut social avili du poète à la fin du XIX^e siècle. Sous le «nègre comique et laid», on ne peut manquer de retrouver «le poète comique et laid» de «L'Albatros» de Baudelaire:

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Ainsi, ce qui, dans un autre temps, dans une autre littérature, a pu passer pour thème poétique (la déchéance), n'a droit ici, chez Césaire, qu'à une prosification élémentaire. Le poétique est réservé à l'expression du jadis de l'homme noir et à son avenir, mais pas à son présent lorsqu'il s'exprime dans les mots de l'homme blanc. Le clinamen prosaïque inscrit au cœur de

lyrique; mais il les surpasse l'une et l'autre par la splendeur d'une merveilleuse majesté» (*Discours de l'art poétique*, IV, F. Graziani trad., Paris, Aubier, 1997).

18. Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 41.

19. *Ibid.*

la référence intertextuelle marque ainsi avec force que même si jadis une poésie française a accepté de chanter avec complaisance la déshérence et l'humiliation, ce ne sera pas le cas dans ce texte épique destiné à réveiller l'ardeur du peuple noir et à lui insuffler le désir des lendemains fulgurants. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, à la fin du texte de Césaire, au «pauvre nègre comique et laid» de la prose, répond «le très bon nègre debout et libre» de la poésie épique:

La négraille aux senteurs d'oignon frit retrouve
dans son sang répandu le goût amer de la liberté

Et elle est debout la négraille

la négraille assise
inattendûment debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout dans le soleil
debout dans le sang
debout
et
libre²⁰

Finalement, la composante essentielle qui fait qu'une poésie peut être considérée «épique» ou «héroïque» c'est, bien entendu, le fait que le poème est construit comme l'apologie historique d'un héros à qui l'on doit la constitution d'une identité communautaire, la source, comme l'on dit, de l'«âme d'un peuple». De ce point de vue, les titres des poèmes épiques classiques sont assez significatifs: «La Chanson de Roland», «La Henriade». Le cas de «La Franciade» est particulièrement révélateur de cet impératif, puisque Ronsard a eu à inventer un personnage mythique appelé «Francus», fils d'Hector (de la guerre de Troie), pour justifier son titre. La France était assez bonne pour être la «Mère de arts» mais la poésie épique, à l'époque, était une affaire d'hommes. Il n'y a pas de «Petite Mère des Peuples».

On se rend compte du chemin parcouru avec *Boudica* de Keineg. Ici, c'est la *reine* celtique qui figure la résistance à l'impérialisme romain. Comment traduire la langue du vaincu? Comment assimiler le nom de l'ennemi? Premier flottement qui est celui de la mémoire du vainqueur: Boudica, un seul c? Boudicca, deux c? Boadicea, Boadicée? En tous cas, c'est une affaire de femmes. Même les Romains en conviennent. Keineg

20. *Ibid.*, p. 61-62.

offre en exergue une citation extraite du chapitre XIV des *Annales* de Tacite qui expose le fait historique de la façon suivante:

Accompagnée de ses filles, Boudicca fit la tournée des tribus montée sur un char. Partout, elle proclamait que les Bretons avaient l'habitude d'aller au combat sous le commandement des femmes. Ce n'était pas la descendante des grands ancêtres, impatiente de venger sa fortune et son royaume perdus qui venait à eux, mais plutôt une simple femme qui se battait pour sa liberté perdue, son corps meurtri et la virginité profanée de ses filles²¹.

La France, une et indivisible, jacobine et centralisatrice n'a guère conservé la mémoire de cette héroïne régionale. Nos voisins, grands-bretons, plutôt qu'anglais dans cette histoire, ont fait de Boudica la première héroïne de l'insularisme d'outre-Manche; on trouve donc, en plein centre de Londres, une statue victorienne qui représente Boudica et ses filles sur leur char de combat.

Le texte de Keineg, *Boudica*, utilise ainsi de façon non chronologique la lutte de Boudica pour marquer le droit à la différence du peuple breton face à l'impérialisme culturel français. Le texte entrelace ce qui peut paraître comme une description poétique des faits historiques et les notations descriptives sur la vie quotidienne du peuple breton, de telle sorte que le texte échappe en fait à toute dramaturgie guerrière aussi bien qu'à toute tendance à la langue de bois du tract séparatiste militant. Quelques exemples de ce brouillage chronologique:

La reine aux cent coups frappe juste. Les femmes fortes et les guerriers pare-balles font bloc. Nul n'accepte l'inacceptable.

Ici la ferraille, les ficelles du destin. Le terrain vague. Là, le combat pied à pied, le cocktail Molotov, la douleur qui mange le sein gauche (chant 15).

Entourée des chefs et des grands reporters. La folle du logis, visage tourné vers les flammes de l'âtre. Elle se déprend d'un monde qui ne peut pas finir (chant 17).

La robe agrafée et le cou couleur de terre cuite. Sur le cours passent les officiers de marine. Cent collines coupées de cent rades (chant 23).

Peuple naufragé sur sa vieille terre. De quel nom vivre le centre du monde? En quel débat crier les questions toutes neuves?

Le pêcheur et son filet, le serpent sous le talon. Le soleil du verrier comme un pneu Michelin, et les moutons qui sautent les clôtures du plomb. Mort de la reine, renversée (chant 40).

On considère généralement qu'il était de bon ton dans la poésie épique traditionnelle de valoriser les vaillants soldats dont la victoire va permettre

21. Paol Keineg, *op. cit.*, p. 7.

d'écrire l'histoire à la façon du conquérant. Toutefois, comme dans la *Chanson de Roland* où le héros est présenté sous un jour ambigu (le guerrier fanatique), mourant dans des circonstances indignes (l'armée de Charlemagne fait retraite pour échapper aux Sarrasins), Boudica est une héroïne défaite. En 61 après Jésus-Christ, son armée est vaincue de manière si complète par le général Paulinus Suetonius qu'elle est conduite à se suicider pour échapper à ses ennemis. De ce fait, le texte déploie un discours qui ne fait pas l'apologie de la lutte armée, mais cherche plutôt à en souligner la déraison et l'horreur du destin des combattants engagés aveuglément dans un combat sans espoir. Ainsi ces deux passages apparemment contradictoires:

An 61, saison des humiliés. Le peuple est debout qui était couché. Cœur battant, le courage par à-coups (chant 5).

An 61 après Jésus-Christ. Les Mau-Mau contre Tacite. L'outrecuidance et le sac. Le combat des arbrisseaux (chant 18).

ou encore,

Voleuse d'hommes, pétroleuse, papesse de bric et de broc, qu'on l'étrangle et qu'elle claque.

Les petits gars que son odeur excite montent à l'abattoir en chantant. Francs-tireurs et coureurs à pied, doigts gourds, yeux blancs pour cette morue (chant 16)²².

Puisqu'il se retrouve surprenant survivant de la défaite, Keineg se fait alors le chroniqueur de l'étrange état des lieux où se confondent vestiges vivants, fétiches d'un temps révolu et colonialisme triomphant, édifiant impérieusement ses nouvelles étrangetés culturelles. Ici encore, il faut se souvenir que les références à l'avenir parsèment un texte qui ne s'appuie pas sur la chronologie linéaire de l'*avant* et de l'*après* Boudica. Chaque chant ignore la chronologie et, qui plus est, le temps du poème épique est comme celui du conditionnel: on sait où est le passé et le futur de ce passé, mais il n'y pas de référence au présent. «Il a dit que nous serions les vaincus». Ce qui se passe en 62 après Jésus-Christ peut aussi bien être ce qui se passe en 1870. Ainsi: «L'extinction de quelques tribus calamiteuses ne saurait émouvoir Rome. Suetonius peut ravager l'île verte, la plaine des genêts en fleurs. La Commune peut crever» (chant 21). Seul subsiste le temps de l'amalgame et de l'assemblage:

Ici, dans les milk-bars et les théâtres d'arrière-garde, on cause. On sort les fourrures. L'aube fibreuse sur le pays vacant. C'est l'été: aphrodites et décapotables dans le bocage sans issue. On attend missionnaires et pickpockets» (chant 21).

22. On peut noter, ici, un effet de la poésie épique traditionnelle qui veut que le «merveilleux» naisse de la co-présence de situations contradictoires.

Dans l'oppidum, les filles en T-shirts et en shorts font du vélo (chant 22).

Géographie du colonisateur, du Finistère clôturé à l'araignée des routes pour le blé et l'étain. Soudards et supplétifs. Le sous-préfet énarque, la sous-préfète en victoire de Samothrace. Histoire du colonisateur, toujours fougueuse et blonde. Ô siècles de lumière, les sauvages dos à dos, le bon plaisir, le droit divin (chant 4).

Pas de doute, pas d'ambiguïté sur le but poursuivi par Césaire dans le *Cahier*. Comme l'écrira plus tard René Depestre, le texte de Césaire est un appel aux armes, à la révolte contre l'état de sujétion imposé à l'homme noir par l'homme blanc²³. Césaire, d'ailleurs, multiplie dans le texte les appels à l'action: «Gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle²⁴.» La parole-action, instrument de révolution, d'abord sociale, puis, effectivement, ethnique. Si chez Keineg la victoire impériale conduisait à la défense de la cause par l'ironie critique, la victoire coloniale, chez Césaire va d'abord s'écrire symboliquement, blanc sur noir. Tout cependant, ne se laisse pas recouvrir de ce manteau de blancheur. Rappel du héros déchu, Toussaint l'Ouverture:

Putréfactions monstrueuses de révoltes
inopérantes,
marais de sang putrides
trompettes absurdement bouchées
Terres rouges, terres sanguines, terres consanguines
Ce qui est à moi aussi: une petite cellule dans le Jura
une petite cellule, la neige la double de barreaux blancs
la neige est un geôlier blanc qui monte la garde devant une prison
Ce qui est à moi
c'est un homme emprisonné de blanc
c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche
(TOUSSAINT, TOUSSAINT L'OUVERTURE)
c'est un homme seul qui fascine l'épervier blanc de la mort blanche
c'est un homme seul dans la mer inféconde de sable blanc
c'est un moricaud vieux dressé contre les eaux du ciel²⁵.

Dans le dernier vers: «dressé contre les eaux du ciel», Césaire accentue le caractère rebelle du vieux chef noir qui au lieu de se laisser ensevelir par la «mort blanche» se dresse encore dans un geste de défi. C'est ce geste de défi perdu qu'il faut retrouver pour insuffler une nouvelle

23. «La poésie de Césaire et sans doute la plus violente de ce siècle. Elle porte la bonne violence de la justice et de la vérité.» René Depestre, *Pour la révolution, pour la poésie*, Québec, Éditions Leméac, 1974, p. 154.

24. Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 22.

25. *Ibid.*, p. 26.

dignité à l'homme noir, pour écrire une nouvelle page, cette fois, noir sur blanc:

Et voici soudain que force et vie m'assaillent comme un taureau et l'onde de vie circonviennent la papille du morne, et voilà toutes les veines et veinules qui s'affairent au sang neuf et l'énorme poumon des cyclones qui respire et le feu thésaurisé des volcans et le gigantesque pouls sismique qui bat maintenant la mesure d'un corps vivant en mon ferme embrasement.

Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent, ma main petite maintenant dans son poing énorme et la force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit [...] ²⁶.

Si le passage par Toussaint l'Ouverture était nécessaire pour reprendre conscience d'une humiliation sociale née du système de la plantation, la dimension sociale n'est toutefois pas suffisante. Il faut aller chercher plus loin encore l'encre noire du combat, il faut aller la chercher là-bas, en Afrique, chez l'ancêtre bambara, pour donner au chant épique son vrai sens ethnique. De la plantation ne naît que le syndicalisme, le marxisme, bien insuffisants. De l'Afrique naît la négritude:

Je tiens maintenant le sens de l'ordalie: mon pays est la «lance de nuit» de mes ancêtres bambaras. Elle se ratatine et sa pointe fuit désespérément vers le manche si c'est de sang de poulet qu'on l'arrose et elle dit que c'est du sang d'homme qu'il faut à son tempérament, de la graisse, du foie, du cœur d'homme, non du sang de poulet ²⁷.

Ce dépassement, au-delà du cadre géographiquement limité des Antilles, pour retrouver «son pays» dans la force originelle africaine explique pourquoi, aujourd'hui, la «négritude» de Césaire est considérée comme bien plus importante pour l'Afrique que celle, fade, de Senghor. Ainsi, Guy Ossito Midiohouan peut-il écrire en préface à la nouvelle édition du *Cahier* préparée en Afrique: «Pour beaucoup il y a une "négritude césairienne" et une "négritude senghorienne". La première est véritablement révolutionnaire, souverainement libre, généreusement tonique; la seconde est réformiste, culturaliste, molle. [...] Césaire apparaît ainsi, dans l'histoire littéraire africaine et, plus généralement, dans l'histoire des idées en Afrique au XX^e siècle, comme un repère capital ²⁸.»

En contrepoint à cette épopée de l'émancipation de l'homme noir d'origine africaine, *Les Indes*, d'Édouard Glissant, place au centre du projet épique la prise en compte d'un lieu géographique spécifique: les Antilles. À l'époque de la publication, Glissant cherchait à imposer la notion

26. *Ibid.*, p. 56-57

27. *Ibid.*, p. 58.

28. Guy Ossito Midiohouan, *Aimé Césaire pour aujourd'hui et pour demain*, Saint-Maur, Éditions Sépia, 1995, p. 21.

d'«antillanité» comme modalité d'appartenance distincte à celle trop africaine de «négritude». Ce recentrement se lit précisément dans le titre puisque les Antilles ont d'abord été connues comme les «Indes Occidentales», une terminologie qui a survécu plus longtemps en anglais (*West Indies*) qu'en français. De facture très classique, le texte de Glissant adopte la figure rhétorique de la prosopopée. C'est donc tout au long le discours de Christophe Colomb. Depuis le rêve de terres immensément riches à découvrir par une circumnavigation occidentale jusqu'au retour aux «tristes parapets européens», à Gênes. Là encore le mode du rêve, de la divination poétique, donne à Colomb la vision de l'avenir de ces terres qu'il va découvrir. Comme chez Keïneg, le temps est compressé de façon à rassembler des événements qui ne sont pas ordonnés chronologiquement dans l'histoire des Antilles. Comme l'on sait, cela correspond parfaitement aux conceptions de Glissant qui ne croit pas à l'histoire linéaire occidentale, refuse son déterminisme, ses articulations «avant / après», et considère plus féconde la notion de «grand temps» cyclique ou plus exactement représenté comme une ellipse conique dans laquelle des événements séparés par des siècles, en fait se touchent dans un espace à trois dimensions.

À cause de ce système temporel équivoque, *Les Indes* se place de manière parfaitement légitime dans la tradition de la poésie épique qui, selon les préceptes puristes, évite toute référence au présent et s'installe dans le passé écrit pour mieux préparer l'avenir. Le passage qui suit semble avoir été créé de façon à offrir une parfaite illustration de ce principe central de la poésie épique:

Trois siècles ont noué de paille et de cablure ce venant. [...] Échoué, paysan des Indes surannées, fils de la terre du passé qui jadis fut terre à venir²⁹.

J'ai déjà souligné cet aspect de conflagration chronologique chez Keïneg. Il se trouve que le texte de Césaire est également une illustration de ce principe puisque, comme le remarque John Erikson dans son étude sur Césaire: «Tout ce qui est contenu dans le *Cahier* [de Césaire] est soit faussement présent, soit non réalisé ou irréalisable³⁰.»

*

Selon les principes de la poésie épique avancés par Goethe et Schiller dans leur essai, tout commentaire ou référence au présent suffirait à changer la nature du genre du poème. Cette réintroduction suffirait à le faire passer

29. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 126.

30. John Erikson, «Le *Cahier* d'Aimé Césaire et la subversion du discours magistral», *Le Soleil éclaté*, 1984, p. 130.

dans le domaine du poème dramatique, parce que, de manière indirecte, toute considération sur le présent ne peut être que la marque d'une énonciation cachée qui, de fait, entraînerait la dimension lyrique personnelle, à bannir absolument de tout poème épique.

Cette dernière considération, en fait, met en grand danger toute cette démonstration sur la persistance, malgré tout, d'une tradition de poésie épique dans la littérature française contemporaine. En effet, une règle cardinale de la poésie épique veut que le texte soit «dépourvu de sentiments personnels et de subjectivisme». Or il se trouve que nos trois textes, qui, je l'ai montré, jusqu'à présent ont pu parfaitement passer pour des textes épiques, ont tous, à un moment particulier, le défaut de restituer un «je». Il s'agit toutefois d'un «je» moins commentateur que participant de l'épique; un «je» qui s'exprime moins pour imposer son subjectivisme que pour marquer sa participation à l'aventure communautaire, et de surcroît pour marquer combien la fresque historique ainsi présentée a contribué au substrat énonciateur du texte.

Ainsi trouve-t-on dans *Boudica* une multitude d'artifices verbaux dilatoires destinés à repousser autant que possible l'impression de complaisance «ontalgique» attachée à tout discours à la première personne. S'y retrouvent le pronom «on»: «On sourit aux vieilleries des littératures lacrymogènes», l'infinitif absolu: «Convoquer le paysage pour la mise à jour et la leçon de choses», ainsi que le substantialiste syntagme nominal: «Cœur battant, le courage par à-coups». Tout cela pour ne jamais dire «je» ou autres adjectifs ou pronoms dérivés de la première personne. Deux exceptions, pourtant, à cette pratique, justement pour dire pourquoi, en ce temps-là, pour lui Boudica: «C'est mon histoire entassée jusqu'au plafond, mon souci torride, tonique», et «C'est pour elle que je m'étonne, pour elle que je m'évanouis. La maîtresse calcinée, si vraie qu'on la dirait calculée³¹».

Dans une interview réalisée à Haïti et publiée par Depestre dans *Pour la révolution*, Césaire explique pourquoi, afin de définir sa négritude, il s'est senti Haïtien plutôt que Martiniquais afin de faire le lien avec l'Afrique:

J'ai fait la liaison entre les Antilles et l'Afrique, et Haïti est la terre la plus africaine de toutes nos Antilles. C'est en même temps un pays qui a une histoire prodigieuse, la première épopée noire du nouveau monde a été écrite par les Haïtiens [...]. La négritude-en-action. Haïti est le pays où l'homme noir s'est mis debout pour affirmer, pour la première fois, sa volonté de fonder un nouveau monde, un monde libre³².

31. Paol Keineg, *op. cit.*, p. 10, puis p. 46.

32. Cité par René Depestre, *op. cit.*, p. 166.

Dans la troisième version du *Cahier* (1956), communément utilisée aujourd'hui, le texte commence immédiatement sous le contrôle d'un «je» en parfait état de maîtrise de son cadastre idéologique, certain de la direction à prendre et déjà éditorialisant le propos à venir: «Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance³³.» Dans la version originale (celle admirée par André Breton en 1941), l'entame du poème était constituée par la longue réflexion: «Au bout du petit matin...» Ce n'est qu'à l'aube de ce «petit matin» passé à évoquer les Antilles, Fort-de-France vu de la rue Paille («ville plate — étalée inerte»), que, progressivement, un «je» en situation d'énonciation se dégageait du bégaiement infantile des instruments discursifs du détachement impersonnel («on» et les infinitifs déjà rencontrés chez Keineg). Comme s'il s'agissait, petit à petit, adjectifs possessifs après pronoms personnels, d'une lente prise de parole culminant dans une décision prise à la première personne pourtant encore marquée par le principe de la copie: «Partir. Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serais un homme juif.» Après cette demi-affirmation de l'autorité énonciatrice, retour, un temps, aux artifices dilatoires de l'identité effacée, pour réapparaître dans toute la force de la parole libérée, revendiquée et assumée, mais encore seulement participant de l'éventuel: «Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre³⁴.» Bien plus avant dans le texte, après la prise de conscience de l'épisode du «nègre comique et laid», le «je» peut enfin s'exprimer dans la plénitude de l'énonciation enfin trouvée:

Et au milieu de tout cela je dis hurrah! mon grand-père meurt, je dis hurrah! la vieille négritude progressivement se cadavérise. Il n'y a pas à dire: c'était un bon nègre.

Les Blancs disent que c'était un bon nègre, un vrai bon nègre, le bon nègre à son bon maître. Je dis hurrah³⁵!

Tout se passe donc comme si le poème épique, qui n'a pas le droit de dire «je», se trouvait, chez Césaire, retourné contre sa propre autorité culturelle. L'épopée se retrouvant dans la situation paradoxale de n'avoir pas d'autre but que de permettre enfin au sujet de l'énonciation de pouvoir enfin dire «je». Je «dirais», je «dis». Le récit impersonnel, indéfiniment descriptif, de l'histoire du peuple noir des Antilles caractérisé par le silence qui lui est imposé, «tout cela», comme dit Césaire, constitue le rappel nécessaire où le «je» trouve la force et le pouvoir de s'affirmer et

33. Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 7.

34. *Ibid.*, p. 20, 21.

35. *Ibid.*, p. 60.

de pouvoir, enfin, articuler sans détours ses «paroles abruptes». Si l'épique est sans «je», alors dans le *Cahier*, le poème devient la proie de ce qu'il engendre³⁶.

Dans *Les Indes* de Glissant, la subversion chronologique et logique de l'Histoire, qui permet aux chants célébrant la découverte et à ceux de l'après-découverte de se confondre indéfiniment, brouille effectivement l'identité des «je» énonciateurs. Est-ce Colomb? Est-ce le nègre? Et qui est ce «nous» dans: «Comme ce nègre, disions-nous, supplicié. Lui, dans son plein baril de foudres, tenait langage de prophétie³⁷.» Glissant offre une réponse à ces questions dans *Le Discours antillais*, même si c'est, d'une certaine manière, pour nous décourager de toute tentative d'enquête identitaire individuelle:

Chaque fois que le Je s'oppose au Nous pour la refaire et lui donner une dynamique nouvelle, on assiste (dans «l'Histoire») aux révolutions de pensée [...] qui soulignent bien l'alternance de leurs recommencements. [...] Voici le Nous accablé, immobile, qui détermine en conséquence l'impossible du Je. La question à poser à un Martiniquais ne sera par exemple pas «Qui suis-je?», question inopératoire au premier abord, mais bien «Qui sommes-nous?»³⁸.

Ainsi s'établit, dans *Les Indes*, le rapport d'exclusion qui fonde, pour l'antillanité, la tension entre l'histoire et l'épopée. Au «Nous» de l'épopée et du rêve fou qui soutient la recherche des Indes, répond la conscience historique orientée occidentale qui va faire des Antilles ce qu'elles sont (déplorablement) devenues. Comme pour les théoriciens de l'épopée, pour Glissant le «Je» devient donc haïssable. Il n'a pas sa place dans les écrits de l'antillanité car, avec lui, c'est la culture occidentale qui interpelle avec trop d'insistance. Glissant s'explique ainsi dans le texte «Le chaos-monde, l'oral et l'écrit»:

[...] Nous devons premièrement récupérer notre oralité, la réfléchir, ne pas nous contenter d'espèces de déclaration de principe sur l'oral, réfléchir à ce que c'est que l'économie de l'oralité, la valeur du ressassement, de la redondance dans l'oralité, réfléchir à ce que c'est que la posture du corps dans l'oralité, réfléchir, par exemple, au fait que le conteur antillais ne dit jamais «moi»: il dit presque toujours «mon corps»; un créole ne dit pas «j'ai mal au dos», mais «mon dos me fait mal», ce qui n'est pas la même chose, parce que dans «mon dos me fait mal», il y a la présence

36. Bien après sa publication, Césaire reconnaîtra le caractère généralement «liquidateur» du *Cahier* et affirmera qu'il s'agit là d'un effet de volonté: «Je voulais rompre avec les traditions littéraires françaises et je n'ai été libéré littéralement qu'à partir du moment où j'ai décidé de tourner le dos à la poésie. En réalité, si tu veux, je suis devenu poète en renonçant à la poésie. [...] La poésie était pour moi le seul moyen de rompre avec la forme régulière française qui m'étouffait.» Cité par René Depestre, *op. cit.*, p. 157.

37. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 73.

38. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 152-153.

du corps comme élément déterminant, tandis que dans «j'ai mal au dos», il y a la présence du sujet abstrait comme élément déterminant³⁹.

Aussi n'est-ce pas surprenant que le chapitre des *Indes*, intitulé «La traite», soit tout entier livré au mo(n)de du «Je» européen:

Je sais, moi qui vous parle, ô astre, que ceux-là furent sanglants et nus! [...] Je remonte la rue de ton éternité, jusqu'à ce soir de leurs douleurs. Nus, terribles à l'avancée des tigres, n'ont-ils pas dérivés au long du fleuve de vos larmes, vers là-bas? Un qu'on déporte d'Est en Ouest, pour quelles Indes, saviez-vous? Sanglant et nu, de sang brûlé, nudité folle; tandis que la mer se tait⁴⁰.

Pourquoi «je» ici? Parce que le drame de la *traite* se joue dans la bouche de l'Occident, dans la bouche du «je», instrument de l'Histoire. Cette Histoire que l'Occident considère comme la dimension fondamentale de l'homme parce que c'est elle qui, selon Glissant, «apostille l'édit et la loi». Elle marque corps et territoires du blason de la raison, de la propriété, et utilise la dimension fondatrice du temps comme assise de sa légitimité. Tous aspects que le texte *chaos-monde* livré à la spirale d'un temps non-orienté se refuse à faire.

Ici encore, dans ce texte de Glissant, il est facile de se rendre compte que l'utilisation du «je» n'entraîne nullement le texte de l'épopée vers une forme hybride qui ouvrirait la voie au jeu subjectif du lyrisme. Dans tous les textes étudiés, lorsque le «je» apparaît, il est d'une autre nature. Loin d'être la petite monade subjective flo-flottant au petit bonheur la chance dans l'espace du vécu émotionnel, ce pronom de personne ne peut exister que comme indétermination dans le système des objets du monde. Plus «il» que «moi», il appelle l'énergie et l'oubli de soi. «Tout ce qui, dedans, ne cesse d'être dehors⁴¹», écrit Keineg.

Si la poésie française, aujourd'hui, semble avoir oublié sa poésie épique, c'est probablement qu'à force de se vouloir trop sédentaire, à trop vouloir trouver son *lieu*, à trop revendiquer une linéarité de filiation qui lui donne la légitimité, à trop vouloir «habiter», elle a oublié ses formes composites, ses amalgames, ses hybridités et ses monstres. Ni fausses archéologies, ni aberration, ces discours poétiques épiques sont vraiment les animaux familiers de notre imaginaire. Loin des confort ordinaires de la Ville et par-delà la vitre d'Yves Bonnefoy qui respandit dans le soleil du soir et nous montre la route du chez-soi, il y a l'épars infini et convulsif du «nous», où ces

39. Édouard Glissant, «Le chaos-monde, l'oral et l'écrit», *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise*, Ralph Ludwig éd., Paris, Gallimard, 1994, p. 116-117.

40. Édouard Glissant, *Les Indes*, op. cit., p. 105-106.

41. Paol Keineg, op. cit., p. 41.

poètes ont tenté l'aventure de la relation, à la fois inquiets du destin de l'espèce et soucieux d'y trouver l'équilibre toujours à renouveler de leur propre formulation dans une poésie faite pour tous.

Jean-Jacques Thomas