

UNIVERSITÉ DES ANTILLES ET DE LA GUYANE
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Équipe d'Accueil CRILLASH EA 4095

THÈSE

En vue de l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DES ANTILLES ET DE LA GUYANE

Discipline : **LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES**

Présentée et soutenue publiquement par

Ewa GROTOWSKA-DELIN

Le 19 novembre 2014

**Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du
monde dans l'œuvre d'Édouard Glissant et
d'Ernesto Sábato**

Sous la direction de
Professeur émérite Maurice BELROSE
Professeur Corinne MENCÉ-CASTER

Jury :

Monsieur le Professeur Maurice BELROSE (Université des Antilles et de la
Guyane)

Madame le Professeur María Rosa LOJO (Université de Buenos Aires,
Argentine)

Monsieur le Professeur Ralph LUDWIG (Université de Halle, Allemagne)

Madame Le Professeur Corinne MENCÉ-CASTER (Université des Antilles et
de la Guyane)

Avertissement

Sur les abréviations :

- Les œuvres suivantes du corpus seront désignées dans notre travail par des abréviations suivantes :

Ernesto Sábato :

- *ET* *El Túnel*
- *SHT* *Sobre héroes y tumbas*
- *AEE* *Abaddón el exterminador*
- *OC* *Obra completa. Ensayos*
- *EF* *El escritor y sus fantasmas*

Édouard Glissant:

- *LL* *La Lézarde*
- *CC* *La case du commandeur*
- *QS* *Le Quatrième siècle*
- *TM* *Tout-monde*
- *TTM* *Traité du Tout-monde*
- *SC* *Soleil de la conscience*
- *IP* *L'Intention poétique*
- *DA* *Le Discours antillais*
- *IPD* *L'Introduction à la Poétique du Divers*
- *PR* *Poétique de la Relation*

Sur la graphie du nom Sábato :

- En nous référant à Sábato (l'écrivain/personne biographique) nous allons utiliser la graphie de son avec l'accent tandis que pour parler de personnage du roman *Abaddón el exterminador*, nous allons respecter la graphie pratiquée dans le roman- Sabato (sans accent sur le « a »)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	5
Première partie	
PÉRIPHÉRIES, POSTURES LITTÉRAIRES ET MISES EN SCÈNE DES AUTEURS	
Introduction.....	22
Chapitre I. Intellectuels engagés. Jalons biographiques de l'identité littéraire de Glissant et de Sábato..	25
1. Posture/ethos/image d'auteur : repérage conceptuel	26
2. Biographies croisées.....	30
2.1. Passage obligatoire par Paris.....	31
2.1.1. Séjours parisiens de Sábato.....	31
2.1.2. Années parisiennes de Glissant.....	34
3. Intellectuels engagés. Solitaires et solidaires.....	36
4. La notoriété au service de l'engagement.....	44
5. Ethé préalables et discursif en interaction.....	52
Conclusion.....	55
Chapitre II. Généalogie littéraire. Positionnement dans l'intertexte.....	58
1. Écrivain-lecteur et le canon littéraire.....	61
2. Lecteurs du « centre » ou de la « périphérie » ?.....	67
2.1. Revendication de la maturité des lettres argentines chez Sábato.....	69
2.2. Entre filiation et tentation parricide.....	75
2.3. Glissant en « préfacier » de la littérature antillaise.....	88
2.4. Généalogie d'écrivain paratopique du champ littéraire français chez Glissant.....	91
Conclusion.....	100
Chapitre III. Mise en scène de l'auteur. Entre voilement et dévoilement.....	103
1. Contre la légitimité décrédibilisée.....	105
2. Le nom de l'auteur à la croisée de l'intra- et de l'extratextuel.....	108
2.1. L'incorporation du nom de l'auteur dans le roman.....	111
2.2. Le nom de l'auteur comme composante de sa construction posturale.....	112
2.2.1. Le mythe anthroponymique de Sábato.....	113
2.2.2. La fable du nom chez Glissant.....	118
3. Références biographiques diffractées.....	124
3.1. Auto-biographèmes dans l'œuvre de Sábato.....	124
3.2. Distributions des auto-biographèmes parmi les personnages chez Glissant.....	132
4. Revendiquer sa « marge d'ombre » ou le refus de l'autobiographie.....	138
Conclusion.....	142

Deuxième partie

THÉORIE LITTÉRAIRE

Introduction.....	147
Chapitre I. L'irruption de la théorie dans la fiction. Auteur et ses personnages engagés dans une entreprise théorique.....	151
1. Narrataire invoqué.....	152
1.1. Recours au narrataire invoqué dans le macrotexte de Glissant.....	154
1.2. Narrataire invoqué chez Sábato.....	161
2. Dynamique relationnelle du texte.....	165
2.1. Vers la construction de l'ethos collectif chez Glissant et Sábato.....	166
3. La métalepse et l'ethos auctorial.....	170
3.1. Quelques repères théoriques.....	171
3.2. La mise en scène voilée de l'auteur à travers le mouvement intramétaleptique chez Sábato.....	174
3.3. Brouillage des niveaux narratifs chez Glissant à travers la métalepse.....	182
4. Dialogue entre l'auteur et ses lecteurs par voix interposées. Narrataires-personnages dans le rôle de critiques.....	193
4.1. Narrataires-personnages dans l'œuvre de Glissant.....	195
4.2. Narrataires-personnages chez Sábato.....	207
Conclusion.....	215
Chapitre II. Positionnement dans la langue. Hybridation linguistique à l'œuvre.....	219
1. La fortune littéraire du « voseo ».....	223
2. La langue créole dans ses rapports avec la littérature.....	229
3. Revendication linguistique à l'œuvre. Ecrire en linguiste.....	235
3.1. Gestation du nouveau langage chez Glissant.....	235
3.2. Témoignage linguistique de Sábato.....	243
Conclusion.....	249
Chapitre III. La répétition et la réécriture au service de la théorie littéraire.....	251
1. Poétique du recyclage dans le macrotexte de Sábato et de Glissant.....	254
2. Défense et illustration de la répétition.....	255
2.1 Théorie du brouillon perpétuel.....	265
3. Répétition comme rite génétique.....	270
4. Différents types de réécriture.....	274
4.1. Réécriture anecdotique.....	276
4.2. Réécriture formelle.....	279
4.3. Réécriture à charge d'un macronarrateur. Macronarrateur ou l'« archipélisation » de l'écriture.....	283
Conclusion.....	292

Troisième partie
THÉORIE DU MONDE

Introduction.....	297
Chapitre I. Saisie conceptuelle du monde.....	299
1. Posture de non-philosophe chez Sábato.....	306
2. Glissant : entre poète et philosophe.....	310
3. Approche syncrétique.....	312
Conclusion.....	319
Chapitre II. Mise à l'épreuve de la mémoire collective à travers la réécriture. Les implications du procédé au niveau de la réflexion sur l'Histoire.	321
1. Archive matérielle et immatérielle du passé.....	324
1.1. La barrique comme archive de la mémoire collective dans le macrotexte de Glissant.....	326
1.2. Décapiter l'Histoire ou la métaphorisation des références historiques chez Sábato.....	344
1.3. Archive immatérielle du passé.....	362
2. Réécriture macrotextuelle formelle au service de la vision prophétique.....	367
2.1. Réécriture macrotextuelle au service de la prophétie chez Sábato.....	369
2.2 La prophétie ou le recours à la prochronie chez Glissant.....	373
Conclusion.....	377
Chapitre III. Matrice originelle.....	379
1. De la transparence trompeuse vers l'opacité révélatrice. Stratégie oxymoronique.....	380
1.1. Quête initiatique dans le macrotexte de Glissant.....	381
1.2. Le parcours initiatique de Sábato.....	386
2. Scénographie thanatographique chez les personnages de Glissant et de Sábato.....	395
3. Naissance du poète.....	399
3.1. La réactivation du mythe de poète-maudit chez Sábato.....	400
3.2. Glissant poète avant tout.....	404
Conclusion.....	408
Chapitre IV. Caractère testamentaire de l'œuvre de Glissant et de Sábato.....	409
1. La parole récapitulative de Glissant.....	411
2. La posture de guide spirituel dans l'écriture à caractère testamentaire de Sábato. Discours pré-posthume.....	414
3. La notion de relais à travers les anthologies de Glissant et de Sábato.....	419
Conclusion.....	421
Chapitre V. Onomastique signifiante.....	422
1. Stratégie onomastique « caméléonienne » et son rapport avec la conception d'identité...	425
1.1. L'identité-rhizome dans son rapport à l'onomastique chez Glissant.....	425
1.2. L'acte de changement de nom comme signe d'intégration chez Sábato.....	428
2. Thématique de la filiation.....	433
2.1. Les failles du modèle atavique de la reconstruction généalogique chez Sábato.....	436

2.2. La filiation en rupture dans le macrotexte de Glissant.....	441
3. L'onomastique parcellaire et la pratique de l'anonymat.....	446
4. Motivation onomastique. Noms à connotation métatextuelle et symbolique.....	451
4.1. La pratique de la surenchère compensatoire chez Glissant.....	451
4.2. La motivation onomastique chez Sábato.....	462
5. Toponymie dans l'œuvre de Glissant et de Sábato.....	464
5.1. Toponymie dans le macrotexte de Glissant. La reconquête du Lieu.....	465
5.2. Toponymie dans l'œuvre de Sábato.....	470
Conclusion.....	473
 CONCLUSION GÉNÉRALE.....	 476
 BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE.....	 485
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE.....	488
I. Bibliographie critique sur Édouard Glissant.....	488
1. Ouvrages critiques sur Édouard Glissant et sur la littérature antillaise.....	488
2. Ouvrages collectifs.....	490
3. Articles critiques.....	490
4. Entretiens.....	493
II. Bibliographie critique sur Ernesto Sábato.....	494
1. Ouvrages critiques sur l'œuvre d'Ernesto Sábato et sur la littérature argentine.....	494
2. Ouvrages collectifs.....	495
3. Articles critiques.....	495
III. Ouvrages de théorie littéraire.....	498
IV. Articles théoriques.....	502
V. Bibliographie générale.....	507

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Au fil de nos lectures de l'œuvre de l'écrivain argentin Ernesto Sábato (1911-2011) et de celle du martiniquais Édouard Glissant (1928-2011), œuvres fort divergentes de prime abord, nous avons pu constater une proximité théorique et philosophique entre les deux auteurs. Cette proximité se manifeste par la présence alternée d'œuvres romanesques et d'écrits critiques et théoriques qui laisse transparaître une cohabitation, en quelque sorte parallèle de ces écrits, révélatrice d'une poétique propre à chacun des auteurs.

Il ne faut pas négliger à ce titre les conséquences d'une formation intellectuelle à l'européenne, nourrie par les séjours à Paris, la fréquentation des milieux artistiques de la capitale française, ainsi que les lectures du patrimoine littéraire européen qui affectent de manière indélébile l'œuvre de Glissant et celle de Sábato. La tentative de résoudre le conflit interne de la double appartenance (à l'Europe et à l'Amérique) débouche sur une multiplication des postures identificatoires élaborées dans et par leurs œuvres : l'intellectuel, le poète, le philosophe, le romancier et le critique y trouvent leur place dans une cohabitation sans cesse renégociée. L'écrivain argentin et son homologue martiniquais font se rejoindre, dans leur posture, les deux modes d'être de l'intellectuel engagé : « ils façonnent la lecture que la société fait d'elle-même » et en même temps « ils interviennent dans l'espace public par le biais de diverses manifestations¹ ».

Situés dans un inconfortable entre-deux, ils puisent dans ce territoire interstitiel l'approche syncrétique de la littérature et du monde, en offrant des

¹ Nous sommes d'accord avec la position de Silvia Sigal lorsqu'elle souligne le fait que « la position intellectuelle procède autant de la décision individuelle d'assumer ce rôle que du sens que prennent les pratiques au sein de la société ». Il faut néanmoins distinguer, d'après la chercheuse les « intellectuels purs » des « intellectuels politisés, car il subsiste une différence non négligeable entre le savoir sur le social qui sous-tend un militantisme politique – la dimension lettrée des militants, -et les effets politiques de la production culturelle – la dimension idéologique des lettrés ». Silvia Sigal, *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine. La dérive des intellectuels en Argentine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et Documents – Amériques latines, 1996, p. 23.

synthèses conceptuelles tant au niveau de la généalogie littéraire, théorie littéraire que de la théorie du monde. La prépondérance du discours critique et théorique dans les macrotextes de Glissant et de Sábato est symptomatique de l'importance qu'ils accordent à la réception, attentifs qu'ils sont à l'efficacité de leur message. Ils exploitent, avec une aisance égale, différents espaces d'expression où ils tentent d'élaborer leur théorie au creux même de leur récit littéraire, ce qui accroît la visée communicationnelle et interactive de leur écriture. De cette concurrence entre diverses formes d'expression résulte une théorie qui se veut tout sauf purement froide et figée. L'hybridation est d'ailleurs l'un des traits distinctifs de leur démarche littéraire car dans l'écriture romanesque traversée par une dimension théorique et critique sous-jacente, l'écrivain endosse plusieurs rôles, abolissant de ce fait la césure entre écrivain, critique et théoricien, ce qui complexifie les scénarios auctoriaux qu'il investit. Les partages génériques et la répartition des rôles dans le champ littéraire s'estompent en faveur d'une alliance réussie de la théorie et de la fiction.

En déclarant que l'écriture actuelle est largement métafictionnelle, en ce qu'elle exhibe les mécanismes de son élaboration, Lise Gauvin se fait le porte-parole d'une partie importante de la critique qui voit dans cette pratique une conséquence logique du développement de la littérature au contact de disciplines telles que la narratologie, la poétique, la linguistique et l'analyse du discours. Il serait tentant de se cantonner à cette explication mais s'il est vrai que chaque œuvre est potentiellement porteuse de sa « propre part d'auto-théorisation, voire de sa propre poétique² », les raisons et les modalités de cette pratique devraient différer chez des auteurs relevant d'aires culturelles et linguistiques distinctes. Au-delà des préoccupations théoriques concernant l'écriture, le statut et le rôle de l'écrivain, Glissant et Sábato déploient une vaste réflexion autour de l'Histoire dans le contexte des traumatismes historiques qui ont marqué leurs

² Lise Gauvin, « Introduction », *Études françaises*, « Les écrivains-critiques : des agents doubles ? » sous la direction de Lise Gauvin, vol. 33, n°1, 1997, p. 7-9. [En ligne] URL : <http://id.erudit.org/iderudit/036056ar>. Consulté le 14 janvier 2010.

pays. Étant écrivains et penseurs à la fois, Sábato, qui s'inscrit en cela dans la longue tradition des écrivains-essayistes argentins, et Glissant, défricheur de nouveaux territoires de la pensée, s'attachent à repenser le concept de « roman des Amériques » dont la « hantise du passé » est « l'un des référents essentiels ³ ».

Plusieurs éléments nous ont incitée à poursuivre cette lecture parallèle en dépit de la difficulté que ce travail semblait comporter à cause du corpus assez vaste auquel nous avons été confrontée et des différences importantes liées au contexte socio-historique, linguistique et politique qui sépare les littératures argentine et antillaise.

De nombreuses relectures de leurs macrotextes confirmant la thèse selon laquelle « la relecture est la pratique la plus appropriée à la complexité des textes littéraires⁴ », nous ont conduite à rompre avec les lieux communs qui persistent dans le discours critique et rendent souvent impossible un dialogue fructueux entre les différentes littératures. En optant pour une approche interdisciplinaire et transversale, sans gommer les différences constitutives des littératures argentine et antillaise, nous avons décidé de mettre à profit les vertus éclairantes d'une lecture comparée des œuvres de Glissant et de Sábato afin de déterminer l'importance de leur appartenance périphérique dans l'élaboration des postures auctoriales, au vu de l'intérêt croissant de la recherche actuelle pour cette question qui renouvelle les approches de la notion d'auteur. Notre démarche a été quelque part confortée par les propositions théoriques de Pascale Casanova qui envisage la lecture croisée des œuvres provenant d'horizons différents, dans l'état actuel de la recherche en littérature, comme une approche qui s'avère fructifiante, en ce qu'elle conduit à « découvrir d'autres principes de contiguïté ou de différenciation, qui permettent de rapprocher ce qu'on sépare

³ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, p. 435.

⁴ Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 18. Jouve discute les propositions théoriques de Michel Picard qui selon lui était le premier à franchir le pas pour déclarer la nécessité de la relecture.

d'ordinaire et de séparer quelquefois ce qu'on a coutume de rassembler, faisant ainsi apparaître des propriétés ignorées ⁵». Au contact de ce type d'écriture, nous avons été incitée à adopter l'attitude du « lectant jouant ⁶» et du « lectant interprétant », sans toutefois délaissier dans le processus de lecture la position de « lisant », eu égard au fait que la dimension théorique ne vise pas à concurrencer le déroulement du récit. Au-delà même de cette terminologie des mécanismes de la lecture, les œuvres de Glissant et de Sábato semblent solliciter d'autres types de lecteurs -ou plutôt de « macrolecteurs »-, capables de se mouvoir dans l'ensemble de leurs macrotextes⁷. Dotés d'une vigilance critique et d'une conscience théorique, ces macrolecteurs seraient capables, à l'instar des personnages-lecteurs qui peuplent les univers romanesques des deux auteurs, d'affronter et de questionner ladite dimension théorique. Car c'est véritablement à partir d'une vue générale sur leurs macrotextes que le projet de Glissant et celui de Sábato acquièrent toute leur valeur. Ce constat a été l'instigateur de la démarche adoptée dans notre travail qui consiste à analyser leurs œuvres en tant qu'un ensemble textuel dont le tout éclaire la partie et la partie éclaire le tout par une relation métonymique intrinsèque. Il serait en effet préjudiciable à la saisie de l'œuvre et de son « intention poétique » de vouloir dissocier les différents volets de leur production littéraire.

L'originalité de notre démarche réside dans la volonté d'appréhender autant que possible l'intégralité de l'œuvre des deux auteurs, ledit macrotexte, en abolissant de ce fait les recoupages chronologiques et génériques, ce en quoi

⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008, [1999], p. 256. La chercheuse propose de soumettre à un examen critique « l'ensemble des solutions à la dépendance littéraire » afin de « réengendrer la série infinie des solutions, de rapprocher des écrivains que ni l'analyse stylistique ni les histoires littéraires nationales n'auraient pu mettre en rapport et de constituer des 'familles littéraires', ensemble des cas qui, bien qu'ils soient quelquefois très éloignés dans le temps et dans l'espace, sont unis par une 'ressemblance de famille' ». *Ibid.*

⁶ Nous employons la terminologie de Vincent Jouve, *La lecture*, *op. cit.*, p. 34-36.

⁷ Dorénavant, en nous référant à l'ensemble de la production littéraire de Glissant et de Sábato, nous emploierons le terme « macrotexte » (l'ensemble des écrits d'un auteur), emprunté à Georges Molinié, selon l'utilisation qu'en fait Anne-Claire Gignoux dans son étude *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises : Etudes linguistiques », 2003. Ce terme permet d'éviter l'ambiguïté du mot « œuvre » qui peut désigner aussi bien une œuvre singulière que l'ensemble des écrits d'un auteur.

nous resterons fidèles à la conception prônée par Glissant et Sábato qui est celle de créer une œuvre totale. En privilégiant une approche comparative, nous allons mettre en relation les stratégies et les outils adoptés par Glissant et Sábato à différents moments marquants de l'histoire de leurs champs littéraires respectifs afin de proposer une solution à la domination littéraire. L'inégalité du capital symbolique dont peuvent se prévaloir ces deux littératures ne fait que mieux ressortir la ressemblance de stratégies mises en place pour remédier aux stigmates de la position périphérique identifiables dans leurs discours respectifs. Il semble que Glissant et Sábato n'entendent pas assister impuissants aux mécanismes régissant le champ littéraire. Bien au contraire, ils prennent les devants afin de s'attribuer eux-mêmes la place qui leur est due, animés par une volonté semblable d'anticiper la critique et de se libérer de la tutelle des instances consacrant, sans pour autant récuser farouchement le principe de fonctionnement du champ littéraire. Il s'agirait plutôt de renverser en quelque sorte le rapport de forces qui régit la structure interne du champ.

Dans notre hypothèse, les similitudes observées entre leurs conceptions de la littérature, en dépit des contextes fort divergents, traduisent, d'une part, le déficit de légitimité auquel se heurtent Glissant et Sábato et répondent, d'autre part, à une question lancinante qui est celle de savoir comment se positionner dans un champ littéraire à partir de sa position périphérique.

La réflexion sur les modalités d'inscription de la théorie dans l'œuvre romanesque nous a amenée à nous interroger sur les impératifs internes auxquels obéit cet élan théorique enraciné dans la pratique narrative. Or, en dépit de la richesse de cette réflexion critique et théorique déployée dans leurs œuvres, Glissant et Sábato se défendent d'élaborer une « théorie ». Ce terme semblerait incompatible avec leur démarche qui se veut plus de l'ordre de l'exploration de la forme romanesque dont elle repousse les limites, tout en refusant l'enfermement et le dogmatisme d'une quelconque théorie ou norme rigide. Si le fait que nous insistions dans notre travail sur leurs théories respectives revient à

trahir en quelque sorte l'esprit qui anime leur entreprise théorique, il nous semble impossible de négliger le métadiscours conséquent qu'ils produisent sur leurs propres macrotextes et sur la littérature en général. Au fil de ces lectures se dessinent des stratégies, des techniques, des postures semblables qui au vu du fossé qui sépare les littératures argentine et celle antillaise ne peuvent, dans notre hypothèse, qu'être symptomatiques de leur « périphéricité ». Les littératures dites périphériques seraient-elles davantage sensibles à la question de la domination et à celle du rapport des forces dans le champ littéraire mondial ? Cette conscience serait-elle à l'origine de ces multiples représentations de l'auteur dans les textes fictionnels destinés à légitimer son statut et à réfléchir sur son rôle dans la société pour suppléer au déficit de sa crédibilité et asseoir sa légitimité ? Comment cette périphéricité, qu'elle soit assumée ou niée, se traduit-elle au niveau de la théorie littéraire narrativisée dans les macrotextes de Glissant et de Sábato ?

Chez Ernesto Sábato, révolté contre les comportements mimétiques de ses compatriotes, la volonté de rompre avec le schéma eurocentrique nourrit l'œuvre. Néanmoins, les positionnements successifs qu'il adopte tout au long de sa trajectoire artistique rendent compte d'une ambivalence qui régit son attitude envers la littérature européenne. Cela se traduit par une réflexivité de ses romans, dans lesquels s'élabore une véritable théorie littéraire en vue d'apporter une solution à la position problématique de l'écrivain argentin confronté à l'héritage littéraire national et international. A la domination purement littéraire, certes « pas moins violente et contraignante symboliquement ⁸ », subie par les écrivains argentins dont l'œuvre nécessite d'être légitimée par le centre européen afin de pouvoir exister dans son propre espace, se substitue, à la Martinique, et dans la littérature antillaise plus généralement, une domination d'ordre politique qui entraîne à son tour une domination culturelle et littéraire.

⁸ *La République mondiale des Lettres*, op. cit., p. 420.

L'œuvre d'Édouard Glissant se place d'emblée sous le signe d'une « domination » exercée par la métropole française en matière politique et culturelle, une sorte de « mainmise politico-littéraire⁹ », à laquelle il tente d'échapper.

Il convient d'esquisser brièvement le contexte de ces deux littératures afin de pouvoir appréhender les raisons qui gouvernent la pratique littéraire des deux écrivains. Nous nous bornerons à signaler certaines impasses de l'histoire littéraire pour trouver une explication plausible à un phénomène récurrent dans ces littératures où les écrivains se font théoriciens et critiques de leur propre pratique littéraire, pour contrecarrer les tendances du métatexte de la critique officielle, qui s'empresse de juger ces littératures à travers le prisme de leur rapport au Centre dominant.

Les historiens de la littérature argentine demeurent tributaires de deux revendications opposées pour déterminer le début d'une littérature nationale en Argentine. Les membres de la génération de 1837, « jóvenes de la Asociación de Mayo », proposent de considérer la date de la Révolution de mai 1810 comme le moment marquant l'accès du pays à l'indépendance et par là même à une expression littéraire propre. La deuxième tendance, qui ne respecte pas cette césure symbolique, propose de prendre en compte toute la littérature qui s'écrivait dans la région du Río de la Plata depuis l'époque coloniale. C'est probablement cette difficulté à déterminer le « début indécis¹⁰ » de la littérature argentine, selon la formulation de Noé Jitrik, qui encourage une production littéraire foisonnante autour du débat sur l'identité culturelle du pays, afin de faire émerger un champ culturel propre. L'immigration massive redéfinit durablement les bases d'un discours identitaire argentin qui trouve écho dans la littérature. Ce double héritage et le sentiment d'infériorité qui pèse sur cette production alimentent les œuvres littéraires et les écrits critiques tout au long du

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Noé Jitrik, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, colección « Claves del Bicentenario », 2009, p. 21

XX^{ème} siècle. Il revient aux écrivains de rendre productives ces tensions et de décider d'une stratégie à adopter face à la domination culturelle exercée par le centre européen. Les ambivalences qu'engendre cette domination constituent l'un des lieux communs de la littérature argentine, qui porte les stigmates de cette inévitable déchirure : entre l'Europe et l'Amérique et cela malgré la reconnaissance de cette littérature et sa consécration par le centre. Certains critiques considèrent d'ailleurs que la littérature argentine prend son véritable envol dans les années trente du XX^{ème} siècle, ce qui correspond à la création de la revue *Sur* de Victoria Ocampo et aux débuts de Borges en littérature. Ce moment décisif signe la progressive distanciation par rapport à l'emprise culturelle exercée par le centre européen.

Quant à la littérature antillaise, peut-être devrions-nous dire plutôt les « littératures antillaises ¹¹ », à la difficulté de déterminer sa/leur genèse s'ajoute la disparité nominative, relevant du contexte sociohistorique complexe, qui oblige le chercheur à s'engager sur un terrain qui dépasse celui de la littérature. Le choix d'une dénomination n'est pas une décision anodine, car il implique une prise de position idéologique par rapport à la situation politique des îles françaises des Antilles. Lise Gauvin, en faisant référence à des littératures francophones diverses, et devant le désarroi nominatif, s'interroge sur la possibilité de les désigner « sans les marginaliser, et d'une certaine façon, les exclure ¹² ». Il existe dans l'histoire littéraire des Antilles une tendance prononcée à considérer que la littérature antillaise d'expression française commence véritablement avec Aimé Césaire ¹³, lequel marquerait une rupture

¹¹ C'est une dénomination que proposait Dominique Chancé, dans son ouvrage *Histoire des Littératures Antillaises*, afin de mettre en exergue la diversité de ces littératures, étant donné que l'espace antillais comporte les îles anglophones, francophones et hispanophones. Devant le dilemme de soumettre au même traitement les diverses entités qui composent cette littérature, Chancé a opté pour une sorte de compromis que nous pourrions qualifier de l'unité dans la diversité.

¹² Lise Gauvin, *L'écrivain francophone et ses publics*, p. 5

¹³ C'est notamment la position de Lilyan Kesteloot proclamée dans l'ouvrage *Les écrivains noirs de la langue française : naissance d'une littérature*, Université libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, 1963. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant reconnaissent la rupture qui advient dans la littérature produite à la Martinique, à partir de l'œuvre d'Aimé Césaire : « avant Césaire, nous n'étions que des fantômes de poètes et de romanciers à la recherche obligée de la caution parisienne ». Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris,

avec les modèles mimétiques du passé. L'actuel essor de la littérature antillaise ne rend pas moins perplexes les critiques qui, confrontés à une multitude de dénominations pour la définir, dont certaines paraissent quelque peu obsolètes et paternalistes (littérature franco-antillaise, littérature des Antilles françaises, littérature francophone), peinent à considérer cette littérature autrement que par rapport à son centre de consécration, la métropole parisienne, et à la langue investie, le français. En l'absence d'un État indépendant, elle est condamnée à être rattachée à la France.

Ces contextes divergents n'empêchent pas d'observer, chez Glissant et chez Sábato, une certaine « ressemblance de famille¹⁴ », terme que nous empruntons à Pascale Casanova, qui se perçoit, en creux, dans leurs discours critiques qui gravitent autour de la question de la dépendance littéraire, tout en prônant le dépassement des catégories caduques tel le doublet dialectique « centre-périphérie ». Or, ce doublet n'est pas complètement évacué de leur réflexion critique et théorique qui s'attache à renverser la perspective en vue d'infléchir le sens des échanges entre le « centre » et la « périphérie » ou de créer un polycentre à travers des stratégies qui mettent en avant leur légitimité et leur contribution à la littérature mondiale. En s'octroyant le droit d'exercer leur propre critique, Glissant et Sábato anticipent les réactions de la critique institutionnalisée et contournent ses diktats.

L'étendue des travaux critiques consacrés à l'œuvre des deux auteurs constitue l'indice de leur position dans le champ littéraire, mais elle signifie aussi qu'ils sont d'emblée condamnés à pâtir du revers de cette haute position

Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1999, p. 169. Pascale Casanova partage cette opinion lorsqu'elle considère la constitution d'une histoire littéraire antillaise, « un patrimoine littéraire propre », à partir de la « révolution de la négritude lancée par Césaire, reconnue et consacrée au centre ». *La République mondiale des lettres*, p. 420.

¹⁴ Nous nous appuyons sur les apports théoriques de Pascale Casanova qui propose de soumettre à un examen critique « l'ensemble des solutions à la dépendance littéraire » afin de « réengendrer la série infinie des solutions, de rapprocher des écrivains que ni l'analyse stylistique ni les histoires littéraires nationales n'auraient pu mettre en rapport et de constituer des 'familles littéraires', ensemble des cas qui, bien qu'ils soient quelquefois très éloignés dans le temps et dans l'espace, sont unis par une 'ressemblance de famille' ».

occupée dans la « République mondiale des Lettres¹⁵, ce qui se répercute nécessairement sur les tendances de la critique. L'œuvre des deux auteurs a suscité une riche bibliographie critique qui ne cesse de s'agrandir, témoignant de l'intérêt constant porté à leur écriture. Un bref rappel des approches principales de leurs macrotextes permettra de préciser l'objectif de notre étude qui se propose de combler certaines zones d'ombre relevées dans les ouvrages critiques.

L'ampleur du métatexte de la critique consacrée à l'écrivain antillais se confirme dans l'ouvrage d'Alain Baudot¹⁶, *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant* (1993), où le chercheur a regroupé, de manière très rigoureuse, les publications de Glissant et les études critiques qu'a suscitées son œuvre, accompagnées de brefs commentaires permettant de s'y repérer. Outre qu'il constitue une aide précieuse au moment d'aborder l'univers de l'écrivain, l'ouvrage précité permet de mesurer l'impact de sa production littéraire sur la critique nationale et internationale. Il en ressort le constat suivant : l'œuvre de Glissant a suscité des études critiques plutôt en dehors de la Martinique¹⁷, les critiques universitaires étasunienne et italienne se distinguant particulièrement à cet égard. Jacques André et Bernadette Cailler s'accordent sur la réception problématique de l'œuvre de Glissant aux Antilles. Cailler déclare le succès de Glissant « plus métropolitain –ou plus généralement étranger – qu'antillais¹⁸».

Dominique Chancé privilégie la perspective comparatiste, dans une tentative de démontrer les vertus éclairantes de cette approche qui permet de confronter l'auteur à son entourage immédiat, en le plaçant dans une relation de

¹⁵ Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*.

¹⁶ Alain Baudot, *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*, Toronto, Editions du GREF, 1993.

¹⁷ Le constat amer de Jacques André à propos d'un sort singulier réservé à l'œuvre de Glissant aux Antilles, proféré dans *Caraïbales*, publié en 1981, semble étonnamment être toujours d'actualité et cela en dépit de la reconnaissance internationale de l'écrivain. Selon le psychanalyste, « lue et appréciée Ailleurs, elle est, aux Antilles en butte à l'hostilité. Plus largement, à l'indifférence : comme à côté du débat culturel », cette œuvre souffre d'un « déni péremptoire du magister peu enclin à se laisser entraîner en dehors des 'vérités attestées' (fussent-elles révolutionnaires) ». Jacques André, *Caraïbales. Études sur la littérature antillaise*, Paris, Editions Caribéennes, coll. "Arc et littérature", 1981, p. 111.

¹⁸ Bernadette Cailler, *Les Conquérants de la nuit nue. Édouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 46.

continuité voire de rupture avec ses pairs martiniquais ou antillais, toutes zones linguistiques confondues. Lydie Moudileno entreprend la même démarche dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, où elle s'attache à souligner le caractère métatextuel des romans de Glissant, démontrant de manière très perspicace le statut de l'écrivain aux Antilles. La publication des actes de colloques (*Horizons d'Édouard Glissant, Poétiques d'Édouard Glissant, Autour d'Édouard Glissant*) offre l'avantage de présenter un large éventail d'études très variées qui réunissent diverses perspectives critiques.

L'œuvre de Sábato, quant à elle, peut se prévaloir, en partie à cause de sa posture controversée¹⁹, d'une bibliographie critique très riche en Argentine, tout comme à l'étranger, notamment aux États-Unis, en Espagne et en Pologne²⁰. Nous pouvons consulter cette bibliographie critique grâce à l'ouvrage de Nicasio Urbina²¹, *Bibliografía completa de y sobre Ernesto Sábato*. Ce recensement permet de constater un nombre impressionnant d'articles qui relèvent de l'approche psychanalytique, au détriment des analyses narratologiques. Il se détache de cette bibliographie critique trois études exhaustives : *Sábato : en busca del original perdido* de María Rosa Lojo, qui privilégie une approche à la croisée de la linguistique, de la psychanalyse et de la mythocritique ; *La significación del género* de Nicasio Urbina qui s'attache à envisager l'œuvre de Sábato en mettant à contribution les approches narratologique et linguistique ; Trinidad Barrera López, pour sa part, offre une étude très pertinente, intitulée *Estructura de Abaddón el exterminador*, où elle met en exergue la complexité de

¹⁹ Les auteurs de *Sábato o la moral de los Argentinos* insistent sur cette double réception critique de l'œuvre de Sábato : «por una parte, la del elogio desmedido ; por la otra, la de la crítica despiadada, y mucho más desmedida que el elogio ». María Pía López, Guillermo Korn, *Sábato o la moral de los Argentinos*, Buenos Aires, América libre, coll. «Armas de la crítica», 1997, p. 10.

²⁰ L'intérêt de la critique polonaise, très sensible à l'œuvre de Sábato a été favorisé, en dehors des valeurs littéraires de son œuvre, par quelques facteurs d'ordre extralittéraire: premièrement, en 1963, Ernesto Sábato a effectué un voyage en Europe, dont l'une des étapes était le séjour en Pologne, où il a noué des liens d'amitié avec les écrivains et intellectuels polonais, notamment avec le metteur en scène, contestateur du régime, Andrzej Wajda. Deuxièmement, la Pologne était le premier pays de derrière le rideau de fer qui a traduit et publié *Sobre héroes y tumbas*, en 1966 (*O bohaterach i o grobach*, traduction de Helena Czajka, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy). Et enfin, la relation qui liait Sábato à Gombrowicz, écrivain polonais exilé en Argentine, a probablement pesé dans l'accueil qui lui a été réservé en Pologne à cette époque, assoiffée des postures contestataires, associant la posture hérétique de Sábato et de Gombrowicz.

²¹ Nicasio Urbina, *Bibliografía completa de y sobre Ernesto Sábato*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1990.

la structure narrative du roman. La récente édition critique de *Sobre héroes y tumbas* (2009), commise par María Rosa Lojo, possède, à nos yeux, l'avantage indéniable de présenter différentes orientations de la critique. Les articles plus anciens, concomitants à la parution du roman, y côtoient les toutes dernières contributions à la bibliographie critique de Sábato. Ce répertoire des études représentatives des tendances critiques variées permet de suivre l'évolution de la réception de son œuvre. L'ouvrage collectif *Sábato : símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa* s'attachait déjà, en 2005, à mettre en perspective les nouvelles voix de la critique afin de redécouvrir l'œuvre de l'auteur argentin après une période d'un oubli relatif de cet auteur par la critique argentine.

Si le caractère métafictionnel, tout comme l'irruption de l'auteur dans l'œuvre, sont des sujets qui ont mérité des études critiques, en revanche, nous constatons un manque considérable d'analyses qui s'attacheraient davantage à analyser l'œuvre des deux auteurs dans son intégralité pour démontrer les relations intra- et macrotextuelles qui se tissent entre différentes parties de leurs macrotextes. Or cet aspect essentiel de leur conception de l'écriture devrait être davantage mis en relief dans les analyses pour appréhender leur projet littéraire.

Dans ces œuvres où la théorie ne vise pas à concurrencer le déroulement du récit, tout en acceptant de « se questionner elle-même, de mettre en cause son propre discours ²²», l'auteur incite constamment le lecteur à une « vigilance critique ». L'analyse de ce type d'écriture nécessite des outils théoriques tout aussi variés, empruntés à différents domaines.

Pour appréhender les différentes facettes de la mise en scène de l'auteur, il est nécessaire de recourir à l'appareillage conceptuel forgé par l'analyse du discours littéraire, la narratologie, la pragmatique et la rhétorique à partir des ouvrages de Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz et de

²² Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points », série « Essais », 1998, p. 309.

Gérard Genette. Les outils théoriques récents permettent en effet de mieux articuler la visibilité de l'écrivain à la croisée de l'extra- et de l'intratextuel. Eu égard à l'interdiscursivité qui caractérise les œuvres de notre corpus, notre analyse se nourrira des apports de la sociologie des champs de Pierre Bourdieu, ainsi que des travaux de Pascale Casanova qui poursuit le travail de Bourdieu tout en apportant des éléments nouveaux et pertinents à l'analyse du champ littéraire qu'elle rebaptise dans sa théorie, « république mondiale des lettres ». Cette approche qui relie l'analyse du discours romanesque au contexte collectif externe et aux conditions de la production des œuvres étudiées, se rapproche de celle prônée par les sociologues de la littérature. Dans la lecture du fait littéraire, « l'œil sociologue articule les rapports entre auteur, texte et société pour mieux comprendre pourquoi un texte a pris telle forme (générique, stylistique, typographique) ». L'approche sociologique, qualifiée par Meizoz de « fin d'un grand partage²³ » ouvre en effet la voie à de « nouveaux dialogues entre littéraires et sociologues ».

Pour l'analyse des procédés et des stratégies narratives, nous nous référerons principalement aux travaux de Gérard Genette, Christine Baron, Frank Wagner, Anne-Claire Gignoux. Pour ce qui relève des théories de la réception, nous nous appuierons entre autres sur des travaux de Hans Jauss²⁴ et de Georges Molinié²⁵, d'Umberto Eco et de Vincent Jouve. Le recours à la mythocritique et à l'onomastique s'avèrera également nécessaire pour rendre compte de la complexité de stratégies littéraires utilisées dans les œuvres de Glissant et de Sábato.

²³ C'est le titre du premier chapitre de son ouvrage: Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, Slatkine Erudition, Genève, 2004.

²⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

²⁵ Georges Molinié, Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993. Nous devons à Georges Molinié le concept de "macrotexte", développé dans l'analyse du Nouveau Roman par Anne-Claire Gignoux. Sur la base de ce concept, nous avons proposé dans notre travail le terme de « macrolecteur » et de « macropersonnage » qui nous semblent constituer des chaînons logiques pour la réception du macrotexte par le lecteur en ce qu'ils envisagent la relation de compréhension du texte dans sa globalité.

Ce choix d'outils ne relève pas d'un parti pris méthodologique arbitraire, il est dicté par les objectifs de notre recherche. En outre, il possède un avantage non négligeable : marqué du sceau de l'interdisciplinarité²⁶, il vise à mettre à contribution la complémentarité de différentes approches historiquement séparées au sein des études littéraires.

Dans la première partie de notre étude, consacrée à l'impact de positionnement périphérique sur la mise en scène de l'auteur et sur les différentes postures adoptées par Glissant et par Sábato, nous envisagerons les différentes modalités de cette auto-représentation, à la fois externe et interne à l'univers textuel, confrontées à des images d'auteur élaborées dans le métadiscours critique, dans les biographies et dans les médias. L'analyse de leurs éthè préalables permettra d'aborder la question de la réception, afin de déterminer dans quelle mesure la vision du texte change quand nous en connaissons le producteur. Alors que la tendance la plus commune de la critique à l'égard des différents volets de l'œuvre de Glissant et de Sábato consiste à dissocier les deux régimes de leur production, l'élocutif et le délocutif, nous emprunterons une voie différente consistant à interroger ce brouillage intentionnel, en accord avec le statut de « passeurs de frontières » que nous concédons à ces deux auteurs. Le versant autobiographique, étiquette refusée d'emblée par les deux écrivains, sera interrogé en rapport avec la réflexion métatextuelle sur l'autobiographie et sur l'investissement générique en général. Glissant et Sábato, n'étant pas les premiers à récuser la taxinomie générique, exposent les raisons de leur traitement désinvolte de genres littéraires de même que de la tradition littéraire soumise à un examen critique et sujet aux multiples remaniements.

²⁶ Maingueneau souligne "les multiples dimensions de la discursivité" que l'analyse du discours permet d'explorer, "elle ne se contente pas de mobiliser des notions empruntées à la psychanalyse, à la sociologie, à l'anthropologie, etc. pour les appliquer à des textes littéraires : il ne s'agit plus de projeter un univers (sciences humaines) sur un autre (la littérature) qui lui serait étranger, mais d'explorer l'univers du discours ». Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U LETTRES », 2004, p. 30. Tout cela incite à considérer le « discours littéraire » comme faisant partie d'un ensemble de discours, tout en gardant de préserver sa spécificité.

Dans la deuxième partie, qui mettra en lumière la posture de critique/théoricien, il sera question de l'élaboration d'une théorie littéraire. Le recours au narrataire invoqué, à la métalepse et la construction d'un narrataire-personnage permettent de mettre en pratique le principe démocratique de l'œuvre où la théorie littéraire se construit à l'aide des protagonistes du roman qui mènent les débats avec leur auteur. Nous y examinerons également leur rapport à la langue de l'écriture, profondément empreint d'enjeux idéologiques, qui se manifeste à travers la diglossie chez Glissant et l'utilisation du « voseo » chez Sábato. Les choix langagiers s'avèrent des indicateurs précieux des positionnements de nos écrivains en témoignant d'une « surconscience linguistique²⁷ » partagée. Cette partie mettra aussi en lumière le potentiel théorique de la répétition et de la réécriture, à la fois outils et objets de la réflexion théorique, pour observer les caractéristiques principales de l'écriture des deux auteurs.

La théorie du monde, à travers les concepts élaborés par Glissant et Sábato, fera l'objet de la troisième partie, où sera analysée leur posture paradoxale de non-philosophe confrontée à celle de poète-visionnaire qui semble être celle privilégiée par les deux auteurs et cela indépendamment des genres littéraires pratiqués. Dans une perspective différente de celle adoptée dans la deuxième partie, nous reviendrons sur les phénomènes de la réécriture et de la répétition qui, en instaurant des rapports particuliers entre le passé, le présent et l'avenir, se chargent de véhiculer une réflexion sur la temporalité et sur l'Histoire. Par le biais de la répétition et de la réécriture sont formulés de manière implicite la vision de l'Histoire et le rapport au passé à partir de quelques présences matérielles, inattendues voire étranges, qui renversent la primauté des archives et de l'historiographie officielle au profit de l'imagination créatrice et des témoignages fragmentaires, subjectifs, des personnages

²⁷ Nous empruntons ce terme à Lise Gauvin.

impliqués dans cette Histoire. Nous allons déterminer les raisons sous-jacentes de cette perception de l'Histoire. L'onomastique romanesque (nous ferons référence à l'anthroponymie et à la toponymie dans les macrotextes des deux auteurs), sera envisagée dans son rapport au stéréotype, à l'identité et à la langue.

PREMIÈRE PARTIE

PÉRIPHÉRIES, POSTURES LITTÉRAIRES ET MISES EN SCÈNE DES AUTEURS

INTRODUCTION

La présence incontournable de l'auteur dans les macrotextes de Glissant et de Sábato se manifeste à travers diverses stratégies narratives alimentées par une volonté explicite d'examiner la notion labile d'auteur tant dans les œuvres romanesques que dans les essais. Il semblerait qu'un certain déficit théorique anime leurs réflexions en les incitant à prendre en charge le discours auto-critique qui va de pair avec l'auto-représentation de l'auteur. Tous les deux mettent en scène un personnage-écrivain, alter-ego de l'auteur, entouré des personnages-lecteurs qui mènent au cours de l'œuvre un dialogue avec ce dernier pour négocier ainsi une nouvelle forme d'existence allant de pair avec certains bouleversements théoriques dont ils sont conscients. En effet, les courants théoriques récents, qui entendent sortir de l'immanence du texte littéraire, mettent au cœur de leurs préoccupations la question de l'auteur, en envisageant sa « nouvelle naissance » après sa « mort » proclamée par Roland Barthes²⁸. Comme le remarque à juste titre Jérôme Meizoz, « la notion problématique d'auteur fait retour, reformulée et réévaluée à la lumière des acquis récents de plusieurs disciplines²⁹ ». La présence et l'inscription de l'auteur dans une œuvre ne cesse d'alimenter les débats critiques en faisant opposer les approches héritées de structuralisme, qui privilégient l'analyse interne des œuvres, aux approches critiques développées par l'analyse du discours, la pragmatique et la sociologie de champs qui s'intéressent de près au statut de l'auteur. Parallèlement à ce renouveau au sein de la critique, une grande partie de la production littéraire actuelle est consacrée à cette question,

²⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, 1994 [revue *Mantéïa* 1968].

²⁹ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/667>. Consulté le 4 décembre 2009.

ce qui incite les écrivains à interroger les questions théoriques dans les œuvres fictionnelles appartenant à différents genres littéraires. Les questions relevant de la publication ou des réactions du lectorat formulées à propos de la représentation de la circulation d'une œuvre dans le champ littéraire introduisent, en plus du questionnement sur l'auteur, un questionnement sur l'écrivain en tant qu'acteur, dans l'espace public, relié à d'autres acteurs du champ tels les lecteurs, les critiques et les médias. En devenant un personnage de fiction, l'auteur peut donc transposer dans une œuvre fictionnelle sa relation avec la création et la réception en même temps qu'il examine, à travers diverses stratégies discursives, le statut qui lui incombe dans l'univers fictionnel et dans le champ littéraire.

Selon Jérôme Meizoz, « figure ou représentation, l'auteur n'est donc pas seulement l'acteur culturel qui signe un texte. Littéralement, il est aussi produit de son œuvre et de tous les discours qui participent à cette collective 'création biographique'³⁰ ». Les représentations de l'auteur pensées en relation avec sa position dans le champ littéraire font apparaître la figure de l'auteur selon deux modalités, indiquées par Meizoz : hétéro-représentée, construite par d'autres acteurs, ou auto-représentée, façonnée par l'auteur lui-même. Le deuxième cas fait intervenir le processus de la mise en scène de l'auteur qui mobilise, quant à elle, diverses stratégies qui permettent de construire son identité que nous appellerons ici « posture ». La notion de posture, conceptualisée par Jérôme Meizoz, offre « un nouvel interface commun aux poéticiens, rhétoriciens et sociologues de la culture³¹ ». Cette notion s'attache en effet à mettre en relation le champ littéraire, l'auteur et la singularité formelle des textes littéraires.

L'étude des contenus biographiques reconstitués à partir de métadiscours hétérogènes (dictionnaires, biographies, ouvrages critiques, pages web, sites officiels sur internet, entretiens) confrontés aux métadiscours auctoriaux fera

³⁰ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 45.

³¹ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *op. cit.*

émerger des points de jonction entre les trajectoires personnelles des auteurs et leurs œuvres³². Présenter les parcours biographiques de Glissant et de Sábato, à partir des modalités précitées, permettra de détecter les éléments de leurs ethé préalables susceptibles d'infléchir la réception de leurs macrotextes.

Forte de ces connaissances préalables, nous allons accéder à leurs œuvres romanesques pour observer quels critères président au choix des éléments biographiques qui y sont insérés en vue d'élaborer leur posture littéraire. En revendiquant une « marge d'ombre » qui tend à séparer les trois éléments du « nœud borroméen » de Maingueneau (l'écrivain, la personne biographique et l'inscripteur)³³, Glissant et Sábato veulent se prémunir contre les réductionnismes biographiques dans la lecture de leurs œuvres romanesques, et ceci en dépit de l'imbrication de ces trois éléments, dans l'objectif de relier leurs trajectoires personnelles (la personne), professionnelles (écrivain) à la réflexion sur l'identité collective qui fait partie intégrante de leurs œuvres. Cette attitude paradoxale débouche sur une stratégie de voilement-dévoilement qui régit la mise en scène de l'auteur dans leurs macrotextes.

Nous souhaitons aborder l'étude des représentations de l'auteur dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato, tant dans leurs postures littéraires que dans leurs mises en scène pour observer dans quelle mesure les stratégies employées sont-elles redevables de la spécificité de leurs champs littéraires respectifs. Pour ce faire, nous allons nous consacrer à l'analyse de plusieurs perspectives de l'acte de la mise en scène de l'auteur qui va de pair avec la

³² Nous nous garderons toutefois de commettre une « erreur méthodologique » qui consiste, selon Gisèle Sapiro à « chercher la cohérence de l'œuvre ou des prises de position d'un intellectuel dans son parcours singulier [pendant que] la cohérence des prises de position esthétiques aussi bien qu'éthico-politiques d'un écrivain réside non seulement dans son habitus [...] ce sont les ajustements de la trajectoire individuelle à l'évolution de l'espace social et avec celle de l'espace des possibles et des pensables constitutives de champ littéraire à un moment donné qui donnent leur sens aux prises de position successives »³². Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COntEXTES*, numéro 2, L'idéologie en sociologie de la littérature (février 2007), [En ligne], mis en ligne le 15 février 2007. URL : <http://www.contextes.revues.org/document165.html>. Consulté le 11 janvier 2009.

³³ Dans le schéma tripartite proposé par Maingueneau, la personne/l'écrivain/l'inscripteur forment « un nœud borroméen, dont les trois anneaux s'entrelacent de telle façon que, si l'on rompt l'un des trois, les deux autres se séparent ». La dénomination « l'écrivain » désigne « l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire ». *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 107.

construction de sa « posture littéraire ». Nous allons dégager quelques repères biographiques des parcours de Glissant et de Sábato qui seront envisagés comme des éléments pertinents pour la réception postérieure de leurs œuvres. Le parcours à travers leurs généalogies littéraires permettra de déterminer l'impact de leur « périphéricité » sur la position qu'ils s'octroient dans le champ littéraire et sur leurs mises en scène.

En lien avec les questions de légitimité et de reconnaissance, nous aborderons ensuite la question du nom de l'auteur dans le paratexte éditorial et dans la diégèse en tant qu'indicateur précieux de la construction posturale qui oscille à la croisée de l'intra- et de l'extratextualité. Interroger l'identité auctoriale à travers la paratopie familiale et la question du nom d'auteur mettra en relief leur lien avec l'identité collective car, au fond, ces différentes perspectives à travers lesquelles l'image de soi d'auteur est mise à l'épreuve dans le texte fictionnel permettent de la relier au contexte collectif.

Chapitre I. Intellectuels engagés. Jalons biographiques de l'identité littéraire de Glissant et de Sábato.

Galit Haddad met en évidence l'interaction étroite entre l'ethos préalable et l'ethos discursif :

Il en ressort que l'image préalable affecte voire conditionne la construction de l'ethos dans le discours. Loin de constituer un élément extérieur au discours dont l'analyse ne doit pas tenir compte, l'ethos préalable est au contraire étroitement lié à l'ethos discursif. L'analyse argumentative se doit donc d'examiner la dynamique à travers laquelle l'image produite dans le discours prend en compte, corrige et retravaille la représentation préalable que le public se fait de l'orateur³⁴.

Nous nous attacherons au cours de ce chapitre à interroger l'interdépendance de ces deux dimensions à travers la grille de lecture du

³⁴Galit Haddad, « Ethos préalable et ethos discursif : l'exemple de Romain Rolland », in Ruth Amossy (sous la direction de), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1999, coll. « Sciences des discours », p. 176.

matériau biographique³⁵ proposée par Meizoz. Cette grille offre la possibilité d'envisager les éléments biographiques dans leur aspect dynamique, en ce qu'ils participent à la formation de l'écrivain. A travers les parcours biographiques d'Édouard Glissant et d'Ernesto Sábato, qui dévoilent des analogies insoupçonnées, se dessinent la diversité et la polyvalence de postures construites et/ou adoptées, notamment celle d'intellectuel, de philosophe, d'écrivain, de critique et de poète, qu'ils assument ou qu'ils feignent de rejeter, tout au long de leurs itinéraires artistiques. Le choix des éléments de leurs biographies, qui composent un « bagage doxique³⁶ » mis par l'auteur à disposition de ses lecteurs, est conditionné par le lien qu'ils entretiennent avec la construction posturale et l'ethos discursif élaboré par les deux auteurs dans leur écriture.

1. Posture/ethos/image d'auteur : repérage conceptuel.

Quelques précisions conceptuelles s'imposent au préalable afin d'éviter une confusion entre différentes notions provenant de l'analyse du discours littéraire, de la rhétorique (ou plutôt la néo-rhétorique) et de la sociologie des champs que nous allons employer au cours de notre étude. En mettant à contribution la complémentarité des travaux de Ruth Amossy, de Dominique Maingueneau et de Jérôme Meizoz, nous tenterons de montrer certaines

³⁵ Meizoz propose d'analyser la biographie de l'auteur sous l'angle des rapports qu'une posture entretient avec : la position et la trajectoire qui la fondent (origine, formation), les groupes littéraires, les réseaux d'écrivains contemporains ou passés auxquels elle se réfère, les genres qu'elle mobilise (selon une hiérarchie générique en vigueur), les publics à qui elle s'adresse (instances d'assignation de la valeur : critiques etc.). Jérôme Meizoz, « 'Postures' d'auteur et poétique », *op.cit.*, p. 8.

³⁶ Ethos préalable, ou prédiscursif, chez Amossy, fait partie de ce « bagage doxique » des interlocuteurs. Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », in *Images de soi dans le discours*, *op. cit.* p. 147. Et Amossy de préciser : « La position institutionnelle de l'orateur et le degré de légitimité qu'elle lui confère contribuent à susciter une image préalable. Cet ethos prédiscursif fait partie du bagage doxique des interlocuteurs, et est nécessairement mobilisé par l'énoncé en situation. Un nom, une signature suffisent à évoquer une représentation stéréotypée qui est prise en compte dans le jeu spéculaire de l'échange verbal. L'ethos préalable ou prédiscursif peut être confirmé ou modifié ». Voir aussi Maingueneau « Ethos, scénographie, incorporation », *op.cit.*, p. 78. Pour l'application de ce concept à l'analyse du discours, voir l'article de Galit Haddad : « Ethos préalable et ethos discursif : l'exemple de Romain Rolland », *op.cit.*, p. 155-176.

divergences entre les notions qu'ils privilégient dans l'analyse du discours littéraire.

Il importe tout d'abord de souligner le caractère assez malléable de certains de ces concepts qui sont relativement récents, susceptibles donc d'évoluer au gré des travaux de recherches dans les domaines précités. Ce qui nous a séduite dans ces concepts, c'est leur caractère polémique et ouvert qui ne fait que refléter les conditions de leur élaboration au cours de nombreux débats, ouvrages critiques, colloques et séminaires des analystes du discours où ces notions mises à l'épreuve se précisent et se consolident³⁷.

Comme le souligne Meizoz, la notion de posture, élaborée à la suite des échanges entre Alain Viala³⁸ - chez qui cette notion apparaît pour la première fois -, Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, recoupe en quelque sorte leur appareillage conceptuel. Selon Meizoz, dont l'avis est partagé par les autres analystes du discours, le concept de « posture » paraît le plus englobant, eu égard à son caractère « cumulatif », qui le distingue de concepts beaucoup plus précis qui se rapportent à un caractère particulier de la visibilité intratextuelle ou extratextuelle de l'auteur. Alors que la posture est « le fait de l'auteur³⁹ », en ce qu'elle constitue « l'identité littéraire construite par l'auteur lui-même et souvent

³⁷ Nous avons pu participer à une partie de ces débats lors des deux Séminaires Internationaux de l'Analyse du Discours littéraire qui se sont tenus à Paris à la Maison des Sciences de l'Homme (2008,2009), organisés à l'initiative de groupes de recherche ADARR (Université de Tel-Aviv), CEDITEC (Université Paris XIII), et de chercheurs norvégiens. Ces séminaires se sont déroulés en présence de Ruth Amossy et de Dominique Maingueneau pour n'en citer que de principaux instigateurs de ces débats fructueux autour des notions de l'analyse du discours littéraire.

³⁸ Meizoz précise avoir adopté et retravaillé la notion de « posture » conceptualisée initialement dans les travaux d'Alain Viala. « Sur un plan méthodologique, la notion de « posture » m'a semblé précieuse pour dépasser la vieille division des tâches entre spécialistes de l'interne et de l'externe textuel : ainsi une posture d'auteur implique rationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire ». Meizoz poursuit son argumentation en faveur de l'« articulation entre rhétorique et sociologie » dans les études littéraires actuelles, jugeant cette pratique nécessaire « au moment où de toutes parts la notion problématique d'« auteur » fait retour ». Jérôme Meizoz, « Postures » d'auteur et poétique », *op. cit.* Le développement de sa théorie est présenté dans l'ouvrage *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007. Voir aussi à ce sujet Jérôme Meizoz, « Champ littéraire et analyse de discours : quelles articulations possibles ? », in Dominique Maingueneau, Inger Ostenstad (sous la direction de), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³⁹ Ruth Amossy discute la notion de « posture », telle que la conçoit Jérôme Meizoz, dans son article « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3/2009, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index662.html>. Consulté le 10 décembre 2009.

relayé par les médias qui la donnent à lire au public ⁴⁰», (elle est donc par définition externe à la seule logique textuelle), la notion d'image d'auteur (Amossy) est produite par une tierce personne⁴¹. Quant à la notion d'ethos, qui provient de la rhétorique, elle est soumise dans les travaux de l'analyse du discours à une relecture et à une réadaptation qui permettent de l'employer en dehors du seul cadre de l'échange verbal, comme le précise Maingueneau⁴². Tandis que l'ethos discursif et l'ethos auctorial sont internes au discours et par conséquent n'induisent pas une conduite sociale, la notion de posture inclut « les conduites de l'écrivain, l'ethos de l'inscripteur et les actes de la personne introduisant ainsi dans le tableau les comportements non-verbaux et jusqu'à l'individu réel ⁴³». Pour saisir la dimension relationnelle de cette notion, Meizoz nous invite à faire un rapprochement avec le terme latin de *persona* (masque de théâtre), en précisant que « sur la scène d'énonciation de la littérature, l'écrivain se présente et s'exprime muni de la médiation que constitue sa *persona*, que l'on peut appeler sa posture ⁴⁴».

Cette notion convient à notre étude en ce qu'elle permet « une complexe mise en relation du champ littéraire, de l'auteur et de la singularité formelle des textes⁴⁵ ». Il est utile de rappeler la définition de posture littéraire élaborée par Meizoz. Elle constitue :

⁴⁰ Jérôme Meizoz, « Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline », *CONTEXTES*, n°3/juin 2008, La question biographique en littérature, [En ligne], mis en ligne le 25 juin 2008. URL : <http://contextes.revues.org/document2633.html>. Consulté le 10 décembre 2009.

⁴¹ « L'image d'auteur y est toujours construite par les autres [...] qui mettent en place une représentation de l'écrivain sur laquelle celui-ci n'a aucune prise directe ». « La double nature de l'image d'auteur », *ibid.*

⁴² Dominique Maingueneau, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », http://pagesperso-orange.fr/dominique.maingueneau/intro_company.html. La notion d'ethos qui provient de la rhétorique trouve un éclairage nouveau dans son application à l'analyse du discours, dans les travaux de Dominique Maingueneau et de Ruth Amossy. Maingueneau explique l'adaptation de cette notion à l'analyse du discours dans son article « Ethos, scénographie, incorporation » in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, sous la direction de Ruth Amossy, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 75-100. Ruth Amossy, quant à elle, distingue l'« ethos préalable » (relevant d'une connaissance socialement établie à propos d'un orateur, il désigne la somme des images qui circulent à son sujet et qui sont connues du public avant qu'il ne prenne la parole) de l'« ethos discursif » ou « présent » (relevant de l'énonciation, il désigne l'image de soi qui se construit dans et par le discours). Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

une manière singulière d'occuper une « position » objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques. Une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa « position » dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou « posture »⁴⁶.

En effet, dans sa réalisation pragmatique, le discours trouve son récepteur non seulement grâce au contenu de l'œuvre, dont la valeur artistique et littéraire est incontestable, mais encore à partir de l'image de soi de l'auteur construite dans et en dehors de la fiction. Comme l'indique Meizoz,

Parler d'auteur réfère tantôt à une personne dont on peut reconstituer la trajectoire ; tantôt à une instance d'énonciation que le texte construit et propose au lecteur ; tantôt à une autorité philologique dans le champ littéraire, donc une valeur, un principe de classement, une composante du canon littéraire nominalement constituée⁴⁷.

La posture littéraire devient, elle aussi, plus lisible lorsque nous analysons la trajectoire de Glissant et de Sábato qui sont épris de paradoxes et adoptent des positionnements divers au cours de ladite trajectoire. L'avantage de cette nouvelle approche consiste à renoncer à considérer le texte comme un « univers autonome », ce qui donne accès à l'analyse de phénomènes jusque-là tenus à l'écart du champ d'études littéraires⁴⁸, tels que les « rites génétiques, les modes de vie des créateurs, les groupes auxquels ils participent, les lieux de la consécration etc.⁴⁹ ». Comme le remarque Maingueneau,

si l'on appréhende les œuvres en les rapportant au discours littéraire, on déplace l'axe de l'intelligibilité du texte vers un dispositif de parole où les conditions du dire traversent le dit et où le dit renvoie à ses conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les conditions d'énonciation)⁵⁰.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur, op. cit.*, p.42.

⁴⁸ Il faut évoquer à cet endroit le dialogisme de Bakhtine qui anticipe sur les récentes approches proposées par l'analyse du discours. Rappelons que Bakhtine s'opposait déjà à la clôture du texte considéré dans son imminence, tout en récusant les postulats sociologiques de l'histoire littéraire aboutissant à une théorie réductionniste. Voir travaux de Bakhtine : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 ; *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

⁴⁹ *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*

Les manifestations de l'ethos seront par définition différentes dans un texte fictionnel et un texte non-fictionnel. Pour cette raison, les approches théoriques de Dominique Maingueneau et de Ruth Amossy s'avèrent complémentaires avec la notion de posture de Jérôme Meizoz. L'articulation de ces concepts permet d'appréhender les enjeux complexes de la mise en scène de l'auteur chez Glissant et Sábato, tant dans sa dimension médiatique que dans l'écriture fictionnelle et non-fictionnelle, qui sont de fait très imbriquées. Notre réflexion s'accompagnera d'une approche plus traditionnelle, textuelle, de l'œuvre romanesque qui mettra à contribution les méthodes d'analyse utilisées notamment par la mythocritique.

Cette répartition de tâches n'exclut pas le recours simultané à ces notions au cours de notre étude car c'est véritablement au carrefour de ces différentes perspectives que se dévoilent les éléments pertinents dans l'œuvre des deux auteurs.

2. Biographies croisées.

Ernesto Sábato (1911-2011) est né à Rojas, province d'Argentine, qu'il quitte à l'âge de 11 ans pour Buenos Aires où commence son aventure intellectuelle, d'abord, dans le domaine scientifique.

Né à Sainte-Marie en Martinique, Édouard Glissant (1928-2011), après un parcours scolaire orienté vers la littérature, choisit les études d'ethnologie puis de philosophie à Paris.

En forçant un peu la chronologie, leurs itinéraires dévoilent des étapes similaires qui les jalonnent. Si la situation linguistique des deux écrivains n'est pas comparable, étant donné leur appartenance à des aires linguistiques différentes, leur séjour à Paris, comme c'est le cas de tant d'autres écrivains et artistes, marque d'une empreinte indélébile leurs vie et œuvre. Bien que leur intérêt pour la littérature soit antérieur à ce séjour, c'est à Paris que se cristallise

leur vocation littéraire, celle qui les poussera à commettre, par la suite, une sorte d'infidélité (c'est le terme employé par Sábato lorsqu'il évoque ses années parisiennes) envers les parcours universitaires entrepris à l'origine⁵¹.

2.1. Passage obligatoire par Paris.

Capitale de la domination littéraire par excellence, Paris, ne cesse d'exercer son emprise et son influence sur les écrivains du monde entier. Même si actuellement ce rôle s'estompe partiellement en faveur d'autres capitales, l'époque qui correspond aux séjours parisiens de Glissant et de Sábato est fortement marquée par les diktats de ce « centre unique de consécration de la littérature ⁵²», que ce soit pour les écrivains francophones qui entretiennent un rapport particulier avec la France ou pour tous les écrivains étrangers qui, tout en partageant une « croyance dans l'effet de la capitale des arts ⁵³», considèrent comme obligatoire le passage par Paris. L'exemple de nos deux auteurs semble confirmer cette tendance d'autant que leurs séjours parisiens s'avèrent déterminants pour leurs futures trajectoires, même si par la suite ils s'affranchiront de cette influence voire même se révolteront contre la prééminence parisienne dans la « république mondiale des lettres ».

2.1.1. Séjours parisiens de Sábato.

Il convient de souligner que Sábato ne suit pas la voie classique, empruntée par ses pairs latino-américains, à la recherche d'un exil et/ou désireux de participer à la ferveur intellectuelle et artistique de la ville-lumière pour y

⁵¹ Ce penchant pour la littérature ne les empêchera pas pour autant de terminer leurs études du troisième cycle. Sábato soutiendra sa thèse de doctorat en physique en 1938 à l'Université de Mar del Plata. Quant à Glissant, il obtiendra un certificat scientifique d'ethnologie et présentera, en 1953, un travail dirigé par Jean Wahl, « Découverte et conception du monde dans la poésie contemporaine », en vue d'obtention d'un diplôme d'études supérieures de philosophie.

⁵² Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 191.

⁵³ *Ibid.*, p. 190.

chercher de la reconnaissance. Ses deux séjours à Paris peuvent être attribués plus à un concours de circonstances qu'à un projet nourri par celui qui se destinait à poursuivre une carrière scientifique. Bien qu'ils ne soient pas très longs, ils s'avèrent déterminants dans le choix de sa future vocation. La première rencontre avec la capitale française a lieu en 1934. Déçu par les crimes staliniens dont il apprend l'existence, Sábato se réfugie momentanément à Paris, après avoir quitté Bruxelles, où il a participé au Congrès contre le fascisme et la guerre censé constituer une étape préalable de la formation politique qu'il devait poursuivre à Moscou⁵⁴. Le deuxième séjour correspond à son itinéraire scientifique. Sábato quitte la capitale argentine pour Paris grâce à une bourse d'études pour travailler au Laboratoire Curie⁵⁵ en 1938. Une fois plongé dans l'atmosphère intellectuelle de la métropole française, il se détourne peu à peu de la science. C'est surtout la rencontre avec le surréalisme⁵⁶ qui a ébranlé en quelque sorte sa vision du monde et de la littérature. Cette rencontre encourage Sábato à extérioriser son penchant pour l'écriture, longtemps inavoué, et à entreprendre ses premiers pas en littérature, en publiant avec Oscar Domínguez, peintre surréaliste d'origine canarienne, un article sur le litochronisme⁵⁷ (« litocronismo ») dans la revue *Minotaure*.

A son retour en Argentine, il se rapproche du milieu littéraire portègne et écrit un bref article sur *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, accueilli avec enthousiasme par son ancien professeur Pedro Henríquez Ureña. A cette

⁵⁴ En tant que Secrétaire de la Jeunesse Communiste, Sábato participe en 1934 au Congrès International contre le Fascisme et la Guerre à Bruxelles. Suite à une déception provoquée chez le jeune Sábato par son engagement aux côtés des communistes, il décide de revenir au pays et de reprendre ses études universitaires, qu'il a abandonnées en 1933.

⁵⁵ La bourse d'études lui a été octroyée par une Association pour le Progrès de la Science (Asociación para el Progreso de las Ciencias) présidée par le Professeur Bernard Houssay, Prix Nobel en Médecine.

⁵⁶ Durant son année de stage au Laboratoire Curie en 1938, Sábato fréquente le milieu surréaliste, il se lie d'amitié avec André Breton, Tristan Tzara, peintres Matta, Wilfredo Lam, Oscar Domínguez. Lors de son séjour à Paris, Glissant fait également connaissance de Wilfredo Lam et Roberto Matta, il commentera leurs œuvres dans *Le Discours antillais*, Livre II, « Poétique de la Relation » en les désignant comme peintres de la relation. Il inclut dans son essai *La cohée du Lamentin*, un chapitre consacré à Wilfredo Lam, intitulé « Yam, I am, Lam » (p.179-191). Bien avant Glissant, Aimé Césaire a fait connaissance avec ce peintre aux origines métissées, « un peintre créole », cette rencontre qui a eu lieu en 1941 a été immortalisée dans la poésie de Césaire.

⁵⁷ Il s'agit d'une théorie de la pétrification du temps qui a fait l'objet de leur réflexion dans cet article, publié en 1938.

époque, il mène encore une vie de « Dr Jekyll et Mr Hyde ⁵⁸», comme il se plaît à qualifier cette période de sa vie, en tentant de maintenir un équilibre entre ses activités scientifiques et son travail de critique littéraire. Il fait quelques rencontres, notamment avec Jorge Luis Borges et Victoria Ocampo, rencontres importantes pour son évolution dans le milieu littéraire argentin, et il commence à collaborer avec la revue *Sur* dirigée par cette dernière. En dépit d'une carrière scientifique prometteuse qui s'offre à lui à son retour en Argentine, les premiers pas de Sábato dans la critique littéraire l'encouragent à rompre progressivement avec son travail d'enseignant-chercheur après quelques années d'exercice.

En abandonnant la science au profit de la littérature, sans toutefois savoir où le mènera cette aventure littéraire risquée, il s'expose à l'incompréhension voire au mépris. Cette reconversion, fruit d'innombrables hésitations et interrogations, qui n'est pas bien perçue par le milieu universitaire⁵⁹, explique en partie la posture qu'il adopte dans la mise en scène de soi, en se présentant comme une personne tourmentée, déchirée entre les hantises de la science et l'appel de l'écriture. Le fait d'assumer sa rupture avec la carrière universitaire ne l'éloigne pas complètement de la science car sa vocation première demeure une des composantes de son univers littéraire, traversé par une certaine approche didactique et scientifique. En 1943, il décide de quitter son travail et la vie à Buenos Aires pour se retirer à Córdoba, un endroit qu'il juge propice à la poursuite de son projet littéraire. De ce retrait volontaire naît son premier essai, *El Uno y el Universo*, publié en 1945, qui reçoit un prix littéraire décerné par la ville de Buenos Aires, dont le jury était présidé par Adolfo Bioy Casares.

⁵⁸ Nous retrouvons cette expression notamment dans *Antes del fin* lorsque Sábato relate sa période parisienne, et son travail au Laboratoire Curie avec la fille de Maria Sklodowska-Curie, Irène Curie : « la propia Irene Curie, como una de esas madres asustadas ante un hijo que se descarrila, se alarmaba cuando, aún dormitando, me veía llegar cansado y desaliñado, en horas del mediodía. Pobre, no sabía que el honorable Dr. Jekyll comenzaba a agonizar entre las garras del satánico Mr. Hyde ». *Antes del fin*, p. 67.

⁵⁹ Sábato parle avec amertume du mépris qu'il a dû subir en choisissant la vocation littéraire, étant donné sa position au sein du milieu scientifique argentin. Il l'évoque dans *Abaddón el exterminador* : « Por lo general las ficciones eran consideradas como una suerte de mistificación, como una tarea poco seria. El profesor Houssay, premio Nobel, le retiró el saludo cuando se enteró de su decisión ». *AEE*, p.39.

Mais c'est davantage la consécration parisienne qui déterminera la suite de son parcours. Comme il l'avoue, dans *Antes del fin*, son premier roman, *El túnel*, a failli ne pas être publié, « rechazado por todas las editoriales del país; hasta por Victoria Ocampo⁶⁰ ». L'écrivain s'explique ce refus par l'incompréhension de sa reconversion par ses pairs qui implique à son tour le peu de légitimité et de crédibilité qui lui ont été accordées:

Dada mi formación científica, a nadie le parecía posible que yo pudiera dedicarme seriamente a la literatura. Un renombrado escritor llegó a comentar: 'Qué va a hacer una novela un físico!' ¿Y cómo defenderme cuando mis mejores antecedentes estaban en el futuro?⁶¹

Edité, grâce à un ami généreux, Alfredo Weiss, *El Túnel* a été accueilli avec enthousiasme par Albert Camus. C'est lui qui a été à l'initiative de la publication de la traduction française du roman aux éditions Gallimard, en 1953, où il travaillait comme lecteur⁶².

Avec cette première reconnaissance commence un long itinéraire d'homme de lettres dont la réception par la critique sera marquée par une dialectique constante entre « apologías y rechazos » pour reprendre le titre d'un essai de Sábato.

2.1.2. Années parisiennes de Glissant.

C'est à Paris également qu'Édouard Glissant naît véritablement à l'écriture. Passionné de poésie, il a été entraîné dans la mouvance surréaliste⁶³, du fait de l'enseignement de la littérature dispensé par son professeur Aimé Césaire qui introduisait ses élèves dans les arcanes de ce courant littéraire.

⁶⁰ *Antes del fin*, p. 87.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Voici le fragment de la lettre adressée par Camus à Sábato au sujet du roman : « Caillois ma la hizo leer y me ha gustado mucho la sequedad y la intensidad. He aconsejado a Gallimard que la editen, y espero que "El Túnel" encuentre en Francia el éxito que merece ». *Ibid.*, p. 88.

⁶³ Daniel Radford rapporte une anecdote témoignant d'un engouement tout particulier de Glissant et de ses camarades du groupe Franc-Jeu pour la poésie surréaliste : l'activité poétique de ce groupe « les conduisit à déambuler dans les rues du Lamentin en pratiquant le 'langage automatique' et les tentatives surréalistes à la manière d'Éluard et de Breton, ce goût né de Césaire ayant été renforcé par la visite que fit Breton en 1941 » à la Martinique. Daniel Radford, *Edouard Glissant*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1982, p. 17.

L'enseignement qui paraissait « subversif⁶⁴ » pour l'époque a certainement déclenché chez Glissant le goût pour la poésie française, ce qui se confirme lors de son séjour à Paris. Glissant part à Paris en 1946 grâce à une bourse d'études. La vision du fils et de l'étranger⁶⁵, à la fois, qui régit la perception de la capitale française chez un français d'Outre-mer, est articulée dans son premier essai *Soleil de la Conscience* qui constitue un témoignage de cette confrontation et décrit l'itinéraire de sa conscience littéraire.

Mais bien avant la publication de cet essai, Glissant fait, parallèlement à ses études de philosophie et d'ethnologie, son entrée en littérature avec le recueil de poèmes intitulé *Un champ d'îles* (publié en 1953), suivi de *La terre inquiète*, paru un an plus tard. Il fréquente des salons littéraires et noue des amitiés avec, entre autres, Kateb Yacine, Yves Bonnefoy, Jean Laude, Roger Giroux, Jacques Charpier. Il collabore à la revue *Les Lettres Nouvelles* de Maurice Nadeau⁶⁶ (sa collaboration durera jusqu'en 1959), où il publie des articles d'analyse et de critique littéraire relatifs aux enjeux de la littérature et de la poésie modernes.

Le prix Renaudot reçu pour *La Lézarde* en 1958 constitue un moment fort de sa trajectoire en lui offrant, à travers l'accueil enthousiaste de la critique qui salue l'élan créateur de Glissant, une notoriété auprès du public français. Présenté comme un poète, il intègre avec ce roman « le petit nombre d'écrivains qui [...] transforment le roman, remettant en question ses formes, ses structures profondes et la notion même du roman⁶⁷ ».

En évoquant les souvenirs de sa jeunesse, dans *Les entretiens de Bâton Rouge*, l'écrivain martiniquais insiste sur l'importance du « départ » dans la formation de sa personnalité ainsi que dans la cristallisation de ses idées poétiques et de sa vision du monde :

⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁵ Nous empruntons cette expression à Ana Paula Coutinho Mendes, « *Soleil de la Conscience* : entre le regard du fils et la vision de l'étranger », in *Horizons d'Édouard Glissant*, *op. cit.*, p. 37-48.

⁶⁶ En 1956, Glissant rejoint le comité rédacteur de la revue, aux côtés de Roland Barthes et Jean Duvignaud entre autres. Selon les précisions de Daniel Radford, Glissant « s'impose alors à la fois comme membre de la littérature d'avant-garde et comme critique de la gauche politique ». *op. cit.*, p. 21.

⁶⁷ Jacques Chessex, *La Gazette de Lausanne*, 19-30 novembre 1958, <http://www.edouardglissant.fr/carriere.html>

D'abord que pour un Antillais, surtout à l'époque où j'étais jeune homme, aller vers l'ailleurs était à la fois vocation et une nécessité : il faut partir du lieu, si l'on veut vraiment y tenir ⁶⁸.

Cette pensée paradoxale en quelque sorte se comprend mieux à la lumière de la position d'entre-deux, dont Romuald Fonkoua qualifie celle qui échoit à Glissant par rapport à son appartenance à la fois à la « périphérie » et au « centre ».

Il convient de préciser que l'empreinte de la rencontre avec la capitale française hante également l'univers fictionnel de nos deux auteurs : il s'agit surtout des romans *Abaddón el exterminador* et *Tout-monde*⁶⁹. Cette parenté biographique qui se révélera dans leurs généalogies littéraires respectives accroît leur « schizophrénie » littéraire avouée qui les fait osciller entre l'Europe et le continent américain dont ils sont issus. Car c'est à Paris que se cristallise la conscience des enjeux idéologiques sous-jacentes à la littérature qui apparaissent à travers le doublet discuté centre-périphérie. Cette prise de conscience débouchera sur les attitudes de rejet et de révoltes successifs chez nos deux auteurs en les incitant à forger leur propre discours théorique et critique pour renverser le stigmate de l'appartenance périphérique.

3. Intellectuels engagés. Solitaires et solidaires.

S'il y a une image qui définit le mieux la tension entre l'individuel et le collectif et son expression au niveau de l'écriture chez Glissant et chez Sábato, ce serait l'antinomie solitaire-solidaire empruntée à Camus⁷⁰. La dialectique fructueuse qu'engendre cette expression, qui résume en quelque sorte le dilemme d'un créateur tenté par la solitude nécessaire à la création et en même

⁶⁸ Édouard Glissant avec Alexandre Leupin, *Les entretiens de Bâton Rouge*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 46.

⁶⁹ Les références autobiographiques apparaissent dans la mise en scène de Mathieu Béluse dont on suit l'itinéraire parisien dans *Tout-monde*: « Mathieu dont les études n'avaient constitué, tout à côté de ses camarades qui s'acharnaient à la médecine, au droit ou à la pharmacie, qu'un bon prétexte à des débauches d'écriture et de lectures, dans de longs et inquiétants intervalles de fauche absolue ». *TM*, p. 67.

⁷⁰ Cette expression provient de la nouvelle *Jonas ou l'artiste au travail*, du recueil *Exil et Royaume*.

temps impliqué dans les débats de l'époque, dans laquelle Glissant et Sábato puisent les éléments de leur posture, relève de l'intérêt partagé pour l'œuvre d'Albert Camus⁷¹ visible dans leurs écrits critiques. Glissant revient souvent sur cette référence à Camus, qui fonctionne comme un refrain macrotextuel dans ses différents écrits, érigée au rang de critère définitoire du rôle de poète, et par extension, de l'écrivain en général:

le poète doit être à la fois solitaire et solidaire, selon la formule d'Albert Camus, que j'avais oubliée puis retrouvée. Solitaire : il y a préservation de l'individuel en tant que ressource, et solidaire : il y a recherche du continuum collectif dans le temps, en tant que poétique⁷².

Dans *Traité du Tout-Monde*, Glissant revient sur la dimension sociale de l'écrivain à l'heure actuelle :

En des temps où l'écriture décidait du privilège de quelques-uns, élus dans des peuples élus, l'écrivain était libre de s'écarter du monde ou de l'idée qu'on s'en faisait. Or il est vrai qu'aujourd'hui la matière elle-même de son œuvre est dilatée par cela qui la constitue : l'emmêlement où se prennent les humanités et les choses et les végétations, les roches et les nuages de notre univers. Solidaire et solitaire, il prend part au débat, du fond de l'œuvre. C'est pourquoi on veut en tant d'endroits faire taire les écrivains⁷³.

L'opposition visible dans l'expression originale disparaît chez Glissant au profit d'un dépassement des contraires, à travers leur mise en relation.

Dans *Antes del fin*, Sábato reprend à son compte la citation de Camus pour y chercher les raisons profondes de sa posture :

quizá, por mi formación anarquista, he sido siempre una especie de francotirador solitario, perteneciendo a esa clase de escritores de quienes señaló Camus : "Uno no se puede ponerse al lado de quienes hacen la historia, sino al servicio de quienes la padecen"⁷⁴.

Sábato tend en effet à réduire la distance qui le sépare de son lecteur. Le besoin vital, quasi charnel, d'établir une relation avec son lecteur s'inscrit logiquement dans sa posture d'auteur à l'écoute de son lecteur ; pour cela,

⁷¹ Sábato entretient avec Camus une relation privilégiée qui est due au rôle joué par ce dernier dans la découverte de Sábato auprès du public français, mentionnée plus haut.

⁷² Édouard Glissant, Alexandre Leupin, *Les entretiens de Bâton Rouge*, Paris, Gallimard, 2008, p. 38.

⁷³ *TTM*, p.104.

⁷⁴ *Antes del fin*, p. 63.

s'isoler du monde s'avère impossible eu égard à la vocation que s'attribue l'auteur lui-même :

encerrarse en la torre. Pero el remoto rumor de los hombres había terminado siempre por alcanzarlo, se colaba por los intersticios y subía desde su propio interior. Porque el mundo no solo estaba fuera sino en lo más recóndito de su corazón, en sus vísceras e intestinos, en sus excrementos. Y tarde o temprano aquel universo incorruptible concluía pareciéndole un triste simulacro, porque el mundo que para nosotros cuenta es éste de aquí⁷⁵.

En vertu de cette image, Sábato brouille incessamment les limites du personnel et du collectif, alternant l'emploi du ton plus personnel, intime, et l'adresse à la collectivité dans laquelle il s'inclut pour favoriser l'adhésion des lecteurs.

Il évoque l'engagement de l'écrivain en termes de risques auxquels ce dernier s'expose en voulant dire la vérité, surtout dans le contexte d'une dictature :

Esa euforia me hizo olvidar las instituciones que durante años me habían aconsejado el absoluto silencio⁷⁶.

Il faut préciser que les débuts littéraires de Sábato coïncident avec l'éveil des intellectuels latino-américains conscients de leur rôle dans la formation d'une identité nationale et culturelle, différemment de leurs ancêtres. Mario Vargas Llosa écrit à propos de la situation de l'écrivain en Amérique Latine :

En América latina un escritor no es sólo un escritor. Debido a la naturaleza de nuestros problemas, a una tradición muy arraigada, a que contamos con tribunas y modos de hacernos escuchar, es, también, alguien de quien se espera una contribución activa en la solución de los problemas⁷⁷.

D'où cette conscience d'une grande responsabilité qu'il endosse dans sa société et le fait de devenir une figure publique:

figura pública en razón directa de la repercusión que alcance su obra, aunque sea de ficción [...] De tal modo que todo escritor notorio adquiere gravitación sobre la opinión pública, se lo entrona casi en una función oficial⁷⁸.

⁷⁵ AEE, p. 350.

⁷⁶ Ibid., p.27.

⁷⁷ Mario Vargas Llosa cité par Ángela Dellepiane, "Ernesto Sábato: el intelectual frente a la realidad argentina", in Edición crítica de *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Alción Editores, 2009, p. 547.

⁷⁸ Ibid.

Sábato, s'exprimant à propos du rôle des intellectuels, dépasse le contexte de son pays en prônant le destin commun des écrivains latino-américains réunis à un moment de l'histoire sous la bannière des « périphériques » :

Un intelectual lúcido y generoso no puede sino propugnar la liberación definitiva y la unificación cultural y social de América Latina [...] Pero cuidado con exigirle al escritor que incurra en esos productos que se han llamado "realismo socialista" y hasta "realismo" a secas. Estoy hablando del escritor como ciudadano de América Latina, no del artista, que debe dar un testimonio total de la realidad sin comillas y sin prejuicios una visión total y poética de la condición humana⁷⁹.

Du fait de leur position inférieure, en tant qu' « excentrés par rapport à la métropole parisienne », les voies de la consécration et de la reconnaissance du statut qu'occupent Glissant et Sábato dans le champ littéraire paraissent problématiques à plusieurs égards.

La posture de Glissant, tout comme celle de Sábato, se caractérise par une indéniable capacité à réagir « in vivo » à la situation et au contexte environnants. Telle est la condition de l'écrivain selon Glissant:

S'agissant de poésie et de politique, je crois avoir toujours obéi à un instinct qui me portait d'abord à considérer que l'objet plus haut de la poésie était le monde [...] En matière de politique, ma référence la plus haute était aussi le monde [...] Ce qui signifiait que la poésie n'était pas politique, qu'il n'existait pas de poésie politique, mais que la grande poésie ne se concevait pas sans cette relation sous-jacente⁸⁰.

La question politique est perceptible dans l'œuvre de Glissant, mais « elle répugne aux simplifications des slogans et des mots d'ordre ⁸¹ ». Ce qui favorise d'ailleurs la réception de son œuvre en dehors des Antilles et permet de lire sa réflexion politique et sociale comme méditation philosophique applicable à d'autres contextes. Dans ses premiers engagements Glissant suit la voie tracée par les intellectuels et écrivains noirs qui vivent et/ou étudient à Paris en

⁷⁹ Emil Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1968, p. 252.

⁸⁰ « Solitaire et solidaire. Entretien avec Édouard Glissant », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (sous la direction de), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, 2007, p.77-86, p. 77-78.

⁸¹ Jean-Louis Joubert, *Édouard Glissant*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, Ministère des Affaires Étrangères, 2005, p.38.

s'impliquant dans les débats qui animent cette époque. Il participe aux deux Congrès des écrivains et artistes noirs : le premier, qui s'est tenu à la Sorbonne, en 1956 et le deuxième, en 1959, à Rome. Cette participation confirme son engagement d'intellectuel dans les débats importants de l'époque, parmi lesquels la question de la libération de l'Afrique qui y occupe alors une place primordiale. Etant donné sa relation proche avec les intellectuels africains, Glissant participe aux manifestations de la Fédération des étudiants africains noirs et de la Société africaine de culture, dont la tribune était la revue *Présence africaine*. Lors du deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, Glissant fait connaissance avec Albert Béville alias Paul Niger (administrateur au Ministère des colonies, guadeloupéen d'origine) avec qui il partagera des idées sur le colonialisme. Les deux hommes, aux côtés de Cosnay Marie-Joseph et Marcel Manville, seront à l'origine de la fondation du *Front des Antillais et Guyanais pour l'autonomie*, qui militera pour une évolution du statut politique des Antilles et de la Guyane françaises vers l'indépendance. La signature du « Manifeste des 121 », rédigé par des intellectuels⁸² opposés à la guerre d'Algérie, lui vaut son expulsion de la Guadeloupe et une assignation à résidence en France métropolitaine jusqu'en 1965. Les années d'exil forcé sont marquées par son militantisme anticolonialiste dans la branche parisienne de l'OJAM⁸³. L'engagement de Glissant était déjà perceptible dans les pages de son premier roman, *La Lézarde* (1958), traversé par les réminiscences de la campagne électorale d'Aimé Césaire en 1945. Le thème de la révolte et de l'insoumission à la loi injuste est au cœur de l'œuvre, sans pour autant que l'auteur succombe au discours explicitement politique. Ces choix annoncent les luttes politiques ainsi que tous les engagements postérieurs de l'écrivain, tels que la présidence du Comité des Mémoires des esclavages et d'autres projets dont il a été l'initiateur et le moteur, parallèlement à son travail d'écrivain. Les accents indépendantistes

⁸² Ce manifeste a été signé, entre autres, par Jean-Paul Sartre, André Breton et Simone de Beauvoir.

⁸³ L'Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste Martiniquaise fait l'objet d'un documentaire de Camille Mauduech, intitulée *L'Affaire OJAM* qui revient sur les détails concernant son activité.

qui marquent la trajectoire de Glissant ne sont pas sans effet sur la lecture de ses œuvres, considérées par le prisme de la littérature engagée, et se trouvent probablement à l'origine de la critique qui lui sera souvent adressée par la suite, à savoir le délaissement progressif de la cause martiniquaise et son ouverture vers le « tout-monde ».

Tout comme celle de Sábato, l'œuvre de Glissant, depuis ses débuts, est parcourue par ce que Romuald Fonkoua⁸⁴ qualifie de « tentation de la science » qui se traduit à travers son engagement dans la vie culturelle et pédagogique de la Martinique. A partir de 1965, avec la création de l' « Institut Martiniquais d'Études », encore en fonctionnement, et la fondation de la revue *Acoma* (1971), son action culturelle se diversifie et prend plus d'ampleur. Cet engagement traduit un désir sincère de donner corps à ses idéaux : ainsi se révèle une tâche qui, selon Jean-Louis Joubert, incombe à l'intellectuel, celle de « raccorder son peuple à son pays : en l'aidant à s'inscrire dans une Histoire dont il a été exclu, en l'ancrant dans une terre qu'il ne possède pas⁸⁵ ». L'enjeu scientifique de la revue rejoint une volonté de créer un lieu propice d'échange entre historiens, poètes, anthropologues qui se penchent sur la situation socio-historique de l'île en proie aux traumatismes post-esclavagistes et aux relents de la politique coloniale.

Comme nous pouvons le constater, les difficultés de positionnement de Glissant et de Sábato consistent à trouver cet improbable point d'équilibre, dont parle Maingueneau, entre ce qui constitue le terrain de l'expression de leur engagement et ce qui leur confère la légitimité esthétique. L'accomplissement de cette condition permet de créer une œuvre qui puisse « excéder les stratégies

⁸⁴ Dans son ouvrage très intéressant sur Edouard Glissant, Romuald Fonkoua, dans le chapitre IV : « La tentation de la science » (p.133-163), évoque une ambition scientifique de Glissant qui a l'a guidée notamment dans la fondation de l'Institut Martiniquais d'Études ainsi que de la revue *Acoma*. « L'orientation ethnosociologique » de cette revue est clairement indiquée par Glissant, ce qui s'inscrit d'ailleurs, comme le précise Fonkoua, dans le besoin que ressentaient à la même époque les intellectuels martiniquais, à savoir « l'élaboration d'un savoir [qui]se double de la volonté d'inventer une science à partir de renversement de l'exotisme ». Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XX siècle. Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 133.

⁸⁵ Jean-Louis Joubert, *Édouard Glissant, op.cit.*, p.38.

immédiates, les nécessités du moment, qui convertisse le potentiel paratopique de l'intellectuel engagé en paratopie créatrice⁸⁶ ». Sans vouloir se subordonner au contenu idéologique, ils ne veulent pas se soustraire à l'obligation qui pèse sur l'écrivain selon la perception qu'ont les deux auteurs de leur vocation, tributaire en plusieurs points de la vision romantique. Plusieurs postures identificatoires s'entrecroisent ainsi chez Glissant et chez Sábato soucieux de mettre à profit leur travail littéraire tout comme leur notoriété.

La consécration de l'écrivain n'est pas sans conséquence sur sa légitimité. Malgré les critiques à l'encontre des prix littéraires que nous rencontrons notamment chez Pascale Casanova, qui les qualifie de « fabrique de l'universel », il faut admettre que la reconnaissance des œuvres de Glissant et de Sábato par les dispositifs et les mécanismes éditoriaux du « centre » en modifie nettement la perception.

L'accueil qu'a reçu le premier roman de Sábato en France, et le prix Renaudot décerné au roman *La Lézarde* de Glissant ne sont pas sans écho sur leur réception auprès du lectorat, y compris dans leurs pays d'origine, et de la critique institutionnalisée. La réception de l'œuvre de Glissant et de Sábato relève nécessairement de ces facteurs. Dépendante des modalités de la publication et de la diffusion, l'œuvre est ensuite

médiatisée par les interprétations et les annexions dont [elle] est l'objet par ces intermédiaires que sont les lecteurs, qu'ils appartiennent au champ littéraire (revues, jurys, académies), [...] qu'ils soient institutionnels ou individuels, professionnels ou amateurs⁸⁷.

Ces premiers prix seront suivis par d'autres reconnaissances à l'échelle nationale et internationale qui consolident la position des deux écrivains. Il faut mentionner la nomination de Glissant et de Sábato comme auteurs nobélisables⁸⁸

⁸⁶ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire...*, p.125.

⁸⁷ Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p.10.

⁸⁸ La candidature de Glissant a été proposé au prix Nobel de littérature en 1992. La presse française voyait en Glissant « un des rares auteurs francophones à pouvoir espérer le prix Nobel » dont l'œuvre « n'a pas fini de surprendre par ses explorations philosophiques, politiques et littéraires ». Le prix a été décerné cette année à Derek Walcott. Sábato figure parmi des candidats au Nobel en 2007. Dans le texte de « Postulación de la Sociedad General de Autores y Editores de España », nous lisons ceci: “Desde hace años la entidad colabora con

pour mesurer le degré de leur reconnaissance internationale. La nomination de Glissant advient en 1992. Quant à Sábato, il semble détenir, à ce titre, un record de nominations : proposé comme candidat au Prix Nobel en 1979, en 2007, 2008 et 2009, il se voit, en 2010, toujours fortement soutenu par La Sociedad General de Autores y Editores de España⁸⁹. La ville de Buenos Aires lui a remis, en 2010, le prestigieux prix littéraire José Hernández à l'occasion de ses 99 ans⁹⁰.

Les prix littéraires⁹¹ et les distinctions dont l'œuvre de Glissant est couronnée, reflètent aussi sa présence sur la scène internationale, notamment à travers sa fonction de Directeur du Courrier de l'Unesco, de 1982 à 1988. En 1989, il est nommé « Distinguished University Professor » de l'Université d'Etat de Louisiane (LSU), où il dirige le Centre d'études françaises et francophones. Depuis 1995, il est « Distinguished Professor of French » à la City University of New York (CUNY). Par ailleurs, Glissant est à l'initiative du Prix Carbet de la

la Academia sueca. El Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores ha resuelto proponer a la academia sueca los nombres de tres escritores Francisco Ayala, Ernesto Sábato y Miguel Delibes como candidatos al premio Nobel de Literatura de 2007". Le prix est décerné à un écrivain anglais, Doris Lessing. Voir au sujet de "politisation" de prix Nobel de littérature, un article polémique de Pascale Casanova, écrivain et critique littéraire, dans « Le Monde Diplomatique », [en ligne], URL : <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/12/CASANOVA/15950>. Consulté le 12 janvier. A propos des instances « consacrantes [qui] sont les gardiennes, les garantes et les créatrices de la valeur » lire le chapitre « La fabrique de l'universel » et plus particulièrement le sous-chapitre « Le prix de l'universel » qui analyse le prix Nobel, dans l'ouvrage de Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, op. cit., 217-226.

⁸⁹ «La Sociedad General de Autores y Editores de España, postulara a Ernesto Sábato para su consagración como Premio Nobel de Literatura 2007. Propongo que iniciemos acciones manifestando nuestro apoyo ante el mundo y la Fundación Nobel, para que Ernesto Sábato obtenga en vida, el galardón. Lo merece como literato y como hombre". Alfredo Luis di Giacomo, <http://sabatonobel2007.blogspot.com/>. La [Sociedad General de Autores y Editores](#) (SGAE) propuso a la Academia Sueca los nombres de los escritores Ernesto Sábato (Rojas, Buenos Aires, Argentina, 1911), Miguel Delibes (Valladolid, España 1920) y Ernesto Cardenal (Granada, Nicaragua 1925) como candidatos al Premio Nobel de Literatura 2010. En 2007, 2008 y 2009 tanto Delibes como Sábato habían sido nominados por la misma institución, junto al español [Francisco Ayala, que murió en noviembre pasado](#). Esta vez, acaso tal vez la suerte sea otra. <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/05/-02113887.htm>.

⁹⁰ Nous lisons dans la presse portègne : « Ayer cumplió 99, y por su trayectoria y aporte a la cultura nacional, le entregaron el Premio José Hernández". Antonela de Alva, *Clarín*, 25 juin 2010, http://www.clarin.com/sociedad/Homenajearon-Ernesto-Sabato-cumpleanos_0_286771459.html.

Rappelons à cette occasion que Sábato a reçu de nombreuses distinctions en Argentine comme dans le monde entier, dont le prestigieux Prix Cervantes en 1984.

⁹¹ Il faut rappeler à ce propos ce que dit Casanova au sujet des prix littéraires, qu'elle considère « la forme la moins littéraire de la consécration littéraire : ils sont chargés le plus souvent de faire connaître les verdicts des instances spécifiques en dehors des limites de la République des lettres. Ils sont donc la partie émergée et la plus apparente des mécanismes de consécration, sorte de confirmation à l'usage du grand public ». *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 217.

Caraïbe⁹², créé en 1990, lequel « récompense et promeut une œuvre littéraire, de réflexion ou de fiction, illustrant l'unité-diversité de la civilisation caraïbe⁹³ ».

4. La notoriété au service de l'engagement.

La notoriété d'un écrivain a ceci de positif qu'elle peut être mise au service d'un engagement à travers lequel ce dernier peut concilier l'engagement littéraire avec l'engagement socio-politique, dilemme qui semble peser sur les écrivains de la génération influencée par les idées de Sartre. Glissant, tout en reconnaissant sa dette envers son compatriote Frantz Fanon, se démarque de ses prises de position pour opérer une sorte de synthèse entre différentes approches de l'engagement à travers la littérature.

Quant à Sábato, il entretient une relation polémique avec Sartre, visible tant dans ses essais, « Sartre contra Sartre », que dans ses œuvres fictionnelles, tout particulièrement *Abaddón el exterminador*, où il conteste certaines de ses positions, notamment au sujet de la vocation de la littérature.

Glissant et Sábato sont tous les deux conscients que leur rôle ne se limite pas au territoire de la littérature. Comme le fait remarquer Claude Abastado,

Chaque société a ses conteurs, ses écrivains, ses artistes, dont la place et le rôle sont variables : consacrés par une fonction officielle ou rejetés en marge de la collectivité, ils sont la conscience d'une société, ou ses témoins⁹⁴.

Du fait de leur notoriété, les deux auteurs peuvent prétendre occuper cette « fonction officielle » dans la société pour mettre à profit leur posture d'intellectuel. Dans la théorie de Bourdieu, « aux différentes positions [...] correspondent des prises de position homologues, œuvres littéraires ou

⁹² Ce prix créé à l'initiative de Glissant, avec le soutien du Conseil Régional de l'Île de France, du Ministère de l'Outre-mer et de l'Institut du Tout-Monde « fait avancer la pratique culturelle et sociale des créolisations. Il favorise la connaissance de l'imaginaire des peuples dans leur diversité ». Parmi les lauréats du prix se trouvent notamment Patrick Chamoiseau (la première édition) et Miguel Duplan.

⁹³ Institut du Tout-Monde, <http://tout-monde.com>. Prix Carbet de la Caraïbe.

⁹⁴ Claude Abastado, *op.cit.*, p. 119.

artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques ⁹⁵».

Au vu de la position que s'attribue Glissant à travers son écriture et ses activités extralittéraires, il n'est pas étonnant que sa notoriété ait été mise au service de diverses causes. En 2006, Glissant s'est vu confier la tâche de réfléchir aux modalités de mise en place d'un Centre national pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions qui mettrait en avant le travail de mémoire et de recherche sur la question de l'esclavage. Nous lisons dans l'introduction de Louis Boutrin à l'interview de Glissant :

Aujourd'hui, c'est Jacques Chirac en personne, sous les conseils de son ami, Dominique de Villepin, qui lui demande de mettre en œuvre un projet de Centre National de la Mémoire de l'esclave. Un défi phénoménal qu'Edouard Glissant a accepté de relever⁹⁶.

La première étape de ce travail mené par Glissant a été l'ouvrage *Mémoire des esclavages*, un rapport sur les modalités de la mise en place de ce centre, sous-tendu par une réflexion poétique et philosophique au sujet de l'esclavage. Glissant y propose, entre autres, d'instaurer un Tribunal international de l'esclavage moderne qui veillerait à faire respecter les droits humains en matière d'esclavage, quelle que soit la forme de cet esclavage. Ces mesures suivent une tendance récente de la société française qui se dit prête à reconnaître les crimes perpétrés durant la période de la Traite négrière⁹⁷.

L'engagement intellectuel de Glissant se traduit également par une nouvelle forme de réaction à l'actualité, il s'agit de sa coopération avec Patrick Chamoiseau à l'écriture de petites brochures qui répondent à cette actualité. Le

⁹⁵ *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op.cit., p. 321-322.

⁹⁶ « Édouard Glissant. Entre nationalisme et Tout-monde », in *La Tribune des Antilles*, janvier 2007, numéro 50, p.13. Entretien de Louis Boutrin.

⁹⁷ En 2001 est votée au Parlement français la loi Taubira qui reconnaît l'esclavage comme un crime contre l'humanité, « tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité ». Loi 2001-434 du 21 mai 2001. Cité par Emmanuel Decaux, *Les formes contemporaines de l'esclavage*, Martinus Nijhoff Publishers, coll. « Les livres de poche de l'Académie de droit international de la Haye », 2009, p. 171.

retour à la forme du « manifeste » traduit la réactivité de l'écrivain face à un événement, et par sa forme courte et accessible, favorise la diffusion de sa pensée à un plus grand public. La quasi concomitance⁹⁸ entre l'événement et la parution du texte, confère à ce dernier une réelle assise dans son contexte, tout en répondant vivement à l'attente de son public. Ainsi, Glissant réagit en tandem avec Patrick Chamoiseau à la création du Ministère de l'Immigration en France avec le texte *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ?*⁹⁹ et *L'Intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*¹⁰⁰ où ils s'adressent au président américain avec cette lettre ouverte, comme ils le qualifient, qui donne à voir la pensée de la relation et de la diversité dans le contexte des élections aux Etats Unis. La proximité créée avec le public et l'abolition de la distance entre le « poète » et le « peuple » facilitent la réception et renforcent la crédibilité de l'écrivain dont l'engagement n'est jamais démenti.

Dans le cas de Sábato, sa présence médiatique et ses activités extralittéraires influent largement sur son lectorat. Dans le sondage réalisé en 1994 et publié par le quotidien *Clarín*, Ernesto Sábato se trouve à la première position, reconnu par un pourcentage important de la population de Buenos Aires comme exemple d'autorité morale¹⁰¹. Pour comprendre son statut, il nous faut revenir sur les prises de position qui lui ont valu cette notoriété. Le régime péroniste a créé des conditions de répression politique et a pris des mesures de contrôle idéologique de la production littéraire par l'Etat. Sábato en parle dans

⁹⁸ Il faut voir cette réactivité aussi du côté des éditeurs Galaad, qui en choisissant la conception graphique sobre mais éloquente, faisant penser à un affichage public, de leurs éditions au prix accessibles favorisent, d'une part, l'achat par le plus grand nombre de personnes et, d'autre part, s'assurent de l'actualité de leurs éditions.

⁹⁹ Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ?*, Editions Galaade, Institut du Tout-monde, Paris, 2007.

¹⁰⁰ Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, *L'intraitable beauté du monde*, Editions Galaade, Paris, 2009.

¹⁰¹ Pour comprendre le crédit de confiance que lui accordent les Argentins, nous énumérerons brièvement les autres personnages désignés comme hautement morales : René Favaloro, Magdalena Ruiz Guiñazu, María Elena Walsh, César Milstein, Fito Paéz, monseigneur Antonio Quarracino, Luis Moreno Ocampo. "Porque se ha constituido como un importante productor – desde varias décadas, repetidor – de discursos y, en tanto tal, detenta una posición estratégica en lo que hace a la construcción ideológica de este país." Ces précisions proviennent d'un ouvrage réalisé par María Pía López et Guillermo Korn, *Sábato o la moral de los argentinos*, Buenos Aires, América libre, coll. « Armas de crítica » dirigida por David Viñas y Eduardo Rozensvaig, 1997, p. 10.

Abaddón el exterminador, en mentionnant la publication de son roman précédent *Sobre héroes y tumbas*¹⁰²:

yo me aferraba a aquellas páginas, en buena parte escritas con temor, como si un instinto me estuviera advirtiéndome los peligros a que me exponía con su publicación¹⁰³.

Conscient de l'impact de son livre dans le contexte de la situation politique en Argentine, après le retour de Perón au pouvoir, l'écrivain s'expose au danger en traitant de thèmes politiques dans son roman. La posture construite par Sábato dans et par son œuvre révèle des convergences avec la posture littéraire de martyr-témoin, répertoriée par Meizoz, sur laquelle nous reviendrons. Loin d'être une pure invention littéraire, ce statut se confirme à travers les témoignages d'un tiers et de l'écrivain lui-même qui reste tout de même peu éloquent sur ce sujet sensible¹⁰⁴. L'impératif de vérité qui guide les choix de l'auteur est un indice quant à l'image de soi qu'il projette dans son discours : les confidences faites au lecteur doivent lui assurer la confiance de celui-ci. Comme le dit Meizoz : « l'ethos tient donc à l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin d'emporter l'adhésion de son auditoire¹⁰⁵ ». La notoriété de Sábato se soutient de ce mythe littéraire consolidé au cours de son itinéraire où le relais entre les écrits critiques et les romans se fait évident dans la mesure où ils relèvent du même caractère polémique. L'effet rétroactif de la posture littéraire contribue à l'ériger en symbole de la lutte contre le régime et en porte-parole des opprimés. La mission confiée à Sábato par le président Raúl Alfonsín, qui consistait à présider les travaux de CONADEP¹⁰⁶

¹⁰² 13 années séparent la publication de ceux deux romans, *Sobre héroes y tumbas* a été publié en 1961 et *Abaddón el exterminador* en 1974.

¹⁰³ AEE, p.21.

¹⁰⁴ A travers les entretiens avec Sábato regroupés dans *Medio siglo de Sabato* par Julia Constenla, nous pouvons mesurer le « climat d'intimidation » dans lequel vivait Sábato et sa famille après la publication du rapport *Nunca más* : « desde que suscribió el informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas [...] Sábato también conoce las amenazas anónimas, las campañas de difamación, los procesos judiciales y las conspiraciones para asesinarlo ». *Medio siglo con Sabato*, op. cit., p. 334.

¹⁰⁵ « « Postures » d'auteur et poétique », op. cit., p.4.

¹⁰⁶ Le sigle correspond à « Comisión Nacional sobre la Desaparición de las personas ». Il s'agit d'une commission, dont la présidence a été confiée à Ernesto Sábato par le président Raúl Alfonsín en 1983, dont le

(Commission pour l’investigation sur les disparus de la dictature militaire), apparaît dans cette perspective comme une confirmation officielle de son autorité morale. La légitimité de cette nomination est soulignée par Monseigneur Justo Laguna qui y voit le couronnement de la posture intellectuelle de Sábato¹⁰⁷ :

no fue una casualidad en su vida ; estaba destinado a ella : sólo una figura de su estatura moral podía afrontar la responsabilidad de presidir el organismo que investigó los crímenes de lesa humanidad cometidos en nuestro país¹⁰⁸.

La présidence de CONADEP s’inscrit dans la logique d’une action consacrée à une « permanente defensa de los derechos humanos, su vocación en la lucha por libertad¹⁰⁹ ». Sábato mentionne la difficulté de la tâche que se proposait cette commission dans son testament spirituel *Antes del fin* où il décrit l’état d’esprit avec lequel il abordait sa mission: « la oscura sensación de que ninguno volvería a ser el mismo, como suele ocurrir cuando se desciende a los infiernos¹¹⁰ ». Le rapport de CONADEP, au titre on ne peut plus évocateur, *Nunca más*, rendu public, a été précédé d’une préface écrite par Sábato. Selon ce que rapporte l’écrivain, « en más de cincuenta mil páginas quedaron registradas

but était d’investiguer sur des crimes perpétrés durant la dictature et d’établir une liste de personnes disparues pour des raisons politiques. En 1984, la Commission a remis le rapport de ses investigations au président. Ce rapport au titre bien éloquent *Nunca más*, publié la même année, avec le prologue d’Ernesto Sábato, est connu sous le nom de « Informe Sábato ». L’exemplaire original de ce rapport est exposé dans le Musée National d’Histoire, à Buenos Aires. Le siège de ce musée se trouve dans le Parque Lezama, là où commence l’action de *Sobre héroes y tumbas*.

¹⁰⁷ Miguel Wiñazki: “No es una casualidad que lo sigan los jóvenes. No es una trivialidad el hecho de que sea él el presidente de la Fuba, ni tampoco fue casual que haya presidido el Conadep”. Il le désigne comme “conciencia ética de los argentinos”. p. 11; “Cuando los chicos lo consagraron Maestro. Ahí lo envidié. Porque creo que el gran merito, el verdadero triunfo al que puede acceder una persona mayor, es que la gente lo reconozca como maestro”, Alfredo Bravo, *El nuevo porteño*, 1996, cité par María Pía López, Guillermo Korn, *Sábato o la moral de los argentinos*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁸ Julia Constenla, *Sábato, el hombre. Una biografía*, JB Ediciones, 1997, Introduction à charge de Monseigneur Justo Laguna, p. 10.

¹⁰⁹ *Ibid.* Citons un fragment d’un prologue de *Nunca más* écrit par Sábato où il évoque les difficultés de cette tâche : « Con tristeza, con dolor hemos cumplido la misión que nos encomendó en su momento el Presidente Constitucional de la República. Esa labor fue muy ardua, porque debimos recomponer un tenebrosos rompecabezas después de muchos años de producidos los hechos, cuando se han borrado liberadamente los rostros, se ha quemado toda la documentación y hasta se ha demolido edificios [...] En el curso de nuestras indagaciones fuimos insultados y amenazados por los que cometieron los crímenes [...] nos acusan de no propiciar la reconciliación nacional, de afilar los odios y resentimientos, de impedir el olvido”. *Nunca más*, Editorial Eudeba, [En ligne], URL: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas>.

¹¹⁰ *Antes del fin*, p. 116.

las desapariciones, torturas y secuestros¹¹¹». Diana Quattrocchi-Woisson rapporte dans son étude sur les « années de plomb » en Argentine, les résultats de l'enquête révélés en septembre 1984, où l'opinion publique apprenait l'existence de 364 centres clandestins d'arrestation, et un nombre important de 8961 disparus durant le régime. Nous y apprenons que suite à l'enquête, le 17 octobre 1984, la justice civile décide de prendre en charge le procès contre la hiérarchie militaire qui « fut un procès historique sans précédent en Argentine et en Amérique Latine¹¹² ». Il convient de souligner à ce propos le « climat d'intimidation¹¹³ » qui accompagnait les travaux d'investigation de la commission.

Si la notoriété de Sabato a déterminé le choix du président Alfonsín, en retour, la participation aux travaux de CONADEP a influé positivement et durablement sur la réception de son œuvre. Cette influence n'est guère étonnante en regard de l'affirmation de Meizoz selon laquelle « chaque posture, génératrice des formes discursives, fait sens en relation avec une position, une trajectoire dans un champ singulier¹¹⁴ ». La relation entre les deux dimensions de la posture nous renseigne sur son caractère ou effet « rétroactif ». Meizoz précise à ce propos :

adopté comme une mise en scène publique du soi-auteur, un choix postural peut avoir un effet-retour sur l'auteur, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par son option¹¹⁵.

Les liens qui unissent l'auteur à son œuvre, en plus de livrer sa vision du monde, peuvent donc avoir des incidences importantes sur ses prises de position idéologiques et ses apparitions publiques. Sabato a constamment rejeté la dénomination d'« écrivain professionnel » (« literato », « profesional de letras »)

¹¹¹ *Ibid.*, p. 117.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Diana Quattrocchi-Woisson, « Autour des années de plomb », *Le Débat*, n°122, novembre-décembre 2002, Paris, Gallimard, p. 78-88.

¹¹⁴ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p.7.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.9.

ainsi que son appartenance à un quelconque cénacle ou cercle littéraire¹¹⁶. Le refus d'intégrer les cénacles se perçoit déjà chez son personnage Castel, dans *El Túnel*, lorsqu'il met en dérision le mythe de la vie artistique. Ce choix détermine la posture de poète-martyr adoptée par Sábato depuis ses débuts littéraires. Ces prises de position sont en quelque sorte confirmées par le refus d'intégrer l'Académie argentine des lettres, refus qui témoigne de sa position « solitaire » et hétérodoxe selon le titre de son essai, *Heterodoxia*, de 1954. Cette posture de Sábato se comprend aisément si elle est mise en rapport avec sa foi dans la « vocation littéraire ». Pour lui, les notions de martyr et de témoignage doivent constamment être associées (au vu de leur étymologie, comme nous le rappelle Sabato¹¹⁷) au métier d'écrivain, ce qu'il résume parfaitement en ces termes :

la literatura no es pasatiempo ni una evasión, sino una forma – quizá la más profunda – de examinar la condición humana¹¹⁸.

Cette vision du travail et du rôle de l'écrivain revient souvent sous la plume de ses lecteurs, ce qui prouve la lisibilité et l'efficacité de sa posture. Ainsi, Monseigneur Justo Laguna souligne, dans l'introduction à la biographie de Sábato, que l'écrivain a été témoin des événements difficiles :

también intervino en ellos, asumiendo todos los riesgos y pagando todos los costos. Lo hizo como ciudadano común, cuando era prácticamente desconocido, firmando solicitudes y participando en política, y lo hizo también como hombre público, una vez que se volvió un gran protagonista de la vida cultural argentina, sometiéndose a las críticas y los agravios más feroces, poniendo en peligro su vida y la de su familia que siempre lo acompañó¹¹⁹.

¹¹⁶ Il commente sa répugnance à l'égard des cénacles littéraires dans *Abaddón*: "Tal vez uno podría llegar a escribir algo verdadero cuando esa repugnancia por los literatos y sus palabras llegase a un grado irresistible; pero repugnancia de verdad, de esas que pueden provocar un vomito a la sola vista de uno de esos cocktails de artistas que hablan de la muerte mientras se disputan un premio municipal¹¹⁶. *AEE*, p. 382.

¹¹⁷ Dans *Antes del fin*, Sábato revient sur le sens de sa posture de martyr-témoin: "el escritor debe ser un testigo insobornable de su tiempo [...] debe prepararse para asumir lo que la etimología de la palabra testigo le advierte: para el martirologio". *Antes del fin*, p. 63.

¹¹⁸ "Introducción", in *Sábato, el hombre. Una biografía, op. cit.*, p. 8.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

Pour Sábato, l'engagement politique ne se résume pas à l'affiliation à un parti ou à un mouvement. Dans la lettre adressée à Mario Amadeo à propos de la polémique en lien avec le péronisme, il écrit :

Ya que si en un sentido estricto no soy político, como usted, lo soy en el sentido amplio y primigenio de la palabra y como intelectual argentino no sólo tengo el derecho de discutir sobre este tema sino que, como implicado en el grave momento de nuestra patria, tengo el deber de hacerlo¹²⁰.

Ce discours au sujet de l'engagement politique partage en effet de nombreux points communs avec la vision de Glissant, ce qui se confirmera également à travers leurs activités extralittéraires postérieures.

Ernesto Sábato, n'est pas moins présent sur la scène médiatique où il prend souvent la parole à propos de l'actualité dans son pays ou dans le monde. Aussi, réagit-il, en 2002, conjointement à José Saramago contre une loi qui devait être votée au Mexique (« Ley de Derechos y de Cultura Indígena ») qu'il considéra comme preuve d'une politique manifestement discriminatoire pratiquée par le gouvernement mexicain à l'encontre des populations indiennes¹²¹. Sa fondation (Fundación Ernesto Sábato¹²²) œuvre, depuis ses débuts, contre l'analphabétisme des populations marginalisées en Argentine, en

¹²⁰ Ernesto Sábato, *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo*, 6 de agosto, 1956, p. 9.

¹²¹ Il nous paraît important citer ici quelques passages marquants de la lettre adressée par Sábato et Saramago au gouvernement mexicain, que nous pouvons lire sur le site de la Casa de las Américas : « Los escritores e intelectuales José Saramago y Ernesto Sábato se sumaron a la reacción mundial que ha provocado la decisión de la Suprema Corte de Justicia de México, cuando el pasado día 6 dio la espalda a la posibilidad de construir una verídica Ley de Derechos y Cultura Indígena. Nous lisons dans la lettre: “Desde un punto de vista ético y de respeto humano, la decisión de la Suprema Corte de Justicia de la Nación significa que el Estado mexicano considera a los pueblos indígenas su enemigo interno [...] Los Indios de México que, como todos sus iguales de América, vienen sufriendo a lo largo de la Historia las peores afrentas y las peores humillaciones, acaban de recibir una bofetada más de desprecio [...] Ahora el gobierno se escudará tras una decisión de la Suprema Corte que, por no extraña casualidad, sirve a su política sistemática de exclusión de comunidades indígenas”. [En ligne] URL: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=465>. Consulté le 16 janvier 2009.

¹²² « Fundación Ernesto Sábato » compte parmi ses membres, entre autres, à José Saramago, Claudio Magris, Héctor Bianciotti. Augusto Roa Bastos, mort en 2005, était l'un de ses membres d'honneur. La page officielle de la Fondation nous renseigne sur les objectifs et les actions initiées par ses membres : « La educación es el motivo originario y esencial del trabajo de la Fundación, lo realizamos a través de todos nuestros programas y en forma muy especial acompañando el Plan de lectura del Ministerio de Educación. En el área cultural hemos creado una Compañía Cultural Itinerante como homenaje que la Fundación quiere rendir a alejadas poblaciones del interior de nuestro país. A partir de esa experiencia hemos empezado un proyecto que nos entusiasma – Memoria de América – junto a algunas comunidades antiguas de la América Latina, donde creemos se encuentran huellas de otras maneras valiosas de vivir. Esta experiencia comenzará en la Provincia de Misiones junto a las comunidades M'Bva Guaraní”. Voir “Carta testimonio”, [En ligne], URL : <http://fundacionernestosabato.org/2009/>

apportant son soutien aux actions sociales et éducatives dans des foyers ruraux. L'accent est mis également sur la préservation des langues et cultures autochtones qui se traduit par une action en faveur de la préservation et de la diffusion du patrimoine des guaranis ainsi que d'autres peuples originels d'Amérique : Atacamas, Kollas, Atahuacas¹²³. En accord avec son discours prônant la mise en valeur, la préservation et la sauvegarde des valeurs de la diversité, considérée comme une source de richesse culturelle et linguistique pour tout le continent sud-américain, la Fondation Sábato se donne plusieurs objectifs, dont le projet « Memoria de América ». Ce projet se veut un hommage à tous les peuples qui ont contribué à la diversité culturelle du continent ; son but consiste à « preservar y difundir otros modos valiosos de habitar el mundo, de vivir la tierra y el tiempo¹²⁴ ».

Cette vision a beaucoup de points communs avec celle de Glissant. Parmi les objectifs de l'Institut du Tout-monde créé à l'initiative d'Édouard Glissant, nous pouvons énumérer les suivants :

faire avancer la connaissance des phénomènes et processus de créolisation [...] de contribuer à diffuser l'extraordinaire diversité des imaginaires des peuples, que ces imaginaires expriment à travers la multiplicité des langues, la pluralité des expressions artistiques et l'inattendu des modes de vie¹²⁵.

La sauvegarde de l'oubli et la valorisation de la recherche sur le passé constituent les deux axes majeurs des projets respectifs de Glissant et Sábato, à savoir la « Mémoire des esclavages » et « Memoria de América ».

Il faut souligner à ce propos que leur mort survenue la même année, 2011, n'a pas mis fin à ces divers projets qui suivent leur cours, soutenus par les collaborateurs, les partisans et les amis de Glissant et de Sábato qui ont su reconnaître leur héritage littéraire et spirituel et qui s'emploient à le préserver et à faire vivre leurs idéaux.

¹²³ Les détails concernant la mise en œuvre de ce projet, initié au début de l'année 2009, figurent dans la partie « Noticias » : « Cuidado y difusión de la cultura Guaraní ». <http://fundacionernestosabato.org/2009/>

¹²⁴ Fondation Ernesto Sábato, page officielle, URL: <http://www.fundacionernestosabato.org>.

¹²⁵ <http://www.tout-monde.com/presentation.html>.

5. *Ethè* préalable et discursif de Glissant et de Sábato en interaction.

Ce bref parcours biographique nous a permis d'observer qu'il serait difficile voire impossible de passer outre la dimension médiatique et publique de Glissant et de Sábato dans la mesure où tous les deux, plus ou moins volontairement, se plient à l'exercice de l'apparition publique, à travers divers supports. Sans aller dans l'excès, ils ne refusent pas un entretien, participent aux débats littéraires, occupent une place médiatique sans conférer à cette dimension de leur posture littéraire de rôle majeure. L'impact de la posture médiatique¹²⁶ pèse, malheureusement, sur la réception critique de leur travail en opacifiant l'accès à l'œuvre. Horacio Salas met en exergue un "excès" de posture chez Sábato, désigné par certains critiques « el más público de los escritores argentinos », qui contamine la lecture de son œuvre:

Aunque no hubiese escrito un solo libro, su nombre aparecería una y otra vez como el de un maestro¹²⁷, título que muy pocos pueden ostentar con tanta justicia. Pero además los escribió, claro¹²⁸.

L'importance accordée à l'éthos préalable au détriment de l'œuvre où s'élabore un ethos discursif met en évidence l'interaction étroite entre ces deux dimensions, évoquée au début de ce chapitre.

Cet ethos préalable qui poursuit Glissant après son assignation en résidence en France métropolitaine dessert partiellement la lecture postérieure de ses écrits où on critique son délaissement de la « cause martiniquaise » et le départ de son lieu vers le « Tout-monde », concept qui éveille beaucoup de réactions tant positives que négatives. La posture de rebelle, d'indépendantiste

¹²⁶ Notre opinion se voit confortée dans la déclaration de María Rosa Lojo, selon qui « su obra fue opacada por el personaje ». Et Lojo de déclarer : « Sábato tuvo por años una altísima visibilidad. Fue un personaje polémico, amado por unos, odiado por otros. La valoración de su obra fue, en buena parte, obturada por el personaje ». Entretien avec María Rosa Lojo, "Reeditan los mejores textos de Sábato y anuncian homenajes", in *Tercera*, 4 mai 2011. [en ligne] URL: <http://diario.latercera.com>. Consulté le 5 mai 2011.

¹²⁷ Cette auto-dénomination qui apparaît dans *Abaddón el exterminador* est reprise par la critique lorsqu'elle se réfère au statut de Sábato en Argentine. Elle sera ensuite dotée, en fonction de la position de la critique favorable ou non à l'égard de l'écrivain, d'une revalorisation positive ou péjorative. Ce deuxième cas est visible dans l'ouvrage de María Pía Lopez et Guillermo Korn, *Sábato o la moral de los Argentinos*.

¹²⁸ Horacio Salas, « Veinte años después », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°391-393, Madrid, Editorial Mundo Hispánico, 1981, p. 798.

n'est pourtant jamais enfermé chez Glissant dans un repli sur soi et une revendication régionaliste, la littérature mondiale est soumise certes à une relecture où il perçoit les jeux du pouvoir et de la domination malhabilement cachés, il ne prétend pas néanmoins à aucun moment de rompre définitivement avec la littérature qui l'a formée et construite, ayant conscience de la vanité d'une pareille prétention. Les activités de Glissant à partir des années 90 se déploient sur plusieurs domaines et s'étendent sur le tout-monde conceptualisé comme volonté de dépassement des « anciennes fixités ». Mendes Gallinari considère « la connaissance préalable de la réputation d'un auteur, de ses caractéristiques stylistiques ou de son positionnement idéologique ou esthétique » comme « un facteur pertinent si on veut réfléchir à la circulation sociale d'un texte et à son impact possible ¹²⁹ ». Ces informations préalables, que nous relevées, interagissent avec les images auctoriales contenues dans les œuvres. Le résultat de ces interactions s'avère un indice intéressant pour la compréhension des mécanismes de la réception.

Auteurs nobélisables et couronnés par de nombreux prix et distinctions littéraires, ils sont loin de provoquer l'unanimité auprès de leurs pairs et de leurs compatriotes. Glissant et Sábato se voient reprocher l'excès de leur posture et, par conséquent, l'adhésion des lecteurs et de la critique professionnelle à la posture qu'ils ont construite, sans que ces derniers n'en fassent un examen critique objectif. Guillermo Korn et María Pía López ironisent à propos de cette acceptation quasi aveugle de la posture de Sábato : « el número inicial de *Al margen* es una muestra de profunda adhesión acrítica a la figura social construida por el escritor ¹³⁰ ». L'importance de la posture publique de Sábato l'emporterait souvent sur son ethos discursif, au détriment de son œuvre littéraire. Le fait de se convertir en un intellectuel de l'espace public, intervenant

¹²⁹ Melliandro Mendes Gallinari, « La clause auteur : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, op. cit. URL : <http://aad.revues.org/index663.html>. Consulté le 19 décembre 2009.

¹³⁰ Sábato *o la moral de los Argentinos*, op. cit., p. 132.

dans les affaires de la cité, a réduit la portée de son écriture comme le remarque

María Rosa Lojo :

para ciertos sectores de opinión, esta imagen venerable, esta suerte de indiscutido magisterio, forman parte de los procesos de anquilosamiento que conllevan los reconocimientos oficiales y el paso de los años. Desde esta mirada, Sábato considerado como 'prócer cultural', habría excedido su propio tiempo, se habría convertido en vida, en monumento y estatua de sí mismo¹³¹.

Comprendre la reconnaissance et la réussite de la posture de Sábato revient au fond à interroger la société argentine en tant que lieu d'où cette posture a émergée et où elle a été couronnée de succès. Le déficit de légitimité dont témoigne Sábato à travers son œuvre est dû à la lecture parfois erronée de ses prises de position successives, considérées comme « trahisons ». Juan José Sebrelli explique ces attitudes parfois contradictoires et controversées de Sábato comme faisant partie de l'honnêteté intellectuelle de l'écrivain face aux fluctuations politiques et sociales qui exercent une influence sur sa pensée : « estas frecuentes 'traiciones' a sistemas filosóficos, partidos políticos, capillas literarias y viejas ilusiones no son sino la otra cara de una constante fidelidad a su propia condición humana ¹³²».

Dans le cas de Glissant, le côté prophétique et dogmatique qu'il se voit reprocher se solde par une surinterprétation de sa posture. Ainsi Georges Desportes n'hésite pas à désigner Glissant comme « maître à penser » voire même « gourou », et à présenter les créateurs, ou philosophes qui se réclament héritiers de sa pensée comme ceux qui « encensent » l'écrivain « allant jusqu'à chercher dans tous ses écrits et paroles, les illuminations et les oracles qui émerveillent ¹³³».

¹³¹ María Rosa Lojo, "Sábato: nictálope y vanguardista", in Eduardo-Ramos Izquierdo (sous la direction de), *Seminaria 6. Voies de la littérature hispano-américaine I*, Mexico / Paris, Rilma 2 / ADEHL, 2009, p. 73.

¹³² Juan José Sebrelli, "El argentino angustiado", *Ultramar*, Chile, 1970, in *Medio siglo con Sabato, op. cit.*, p. 40.

¹³³ Georges Desportes, *La parafilosophie d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 71.

CONCLUSION

A travers divers exemples, se font jour de réelles similitudes dans les postures de Glissant et de Sábato. Leur engagement ne se limite pas à leurs pays, ils sont concernés tout autant par ce qui se passe chez eux que par les événements internationaux, ce qui peut être résumé dans cette pensée de Glissant contenue dans *La cohée du Lamentin* : « Agis dans ton lieu, le monde s’y tient. Pense avec le monde, il ressort de ton lieu ».

La réticence qu’éprouve Diva Barbaro Damato en désignant le travail de Glissant comme une mission¹³⁴ est selon nous infondée. Même si Glissant est loin de vouloir proférer des enseignements à l’adresse de ses lecteurs à travers ses écrits, le caractère profondément communicationnel de son œuvre, qui établit de manière plus ou moins explicite le contact avec son lecteur, confirme la volonté d’atteindre son public, et cela malgré le droit à l’opacité qu’il exige pour son écriture. Les activités extralittéraires de Glissant et de Sábato que nous avons évoquées révèlent la même volonté de transmettre un certain savoir, de créer les outils de cette transmission à l’usage de leur public.

Le « filtrage » des informations biographiques, auquel nous avons procédé, a été dicté par la pertinence de certains éléments déterminants pour la construction de l’identité littéraire des deux écrivains que nous retrouverons déclinés à maintes reprises dans leur écriture. Ce bref parcours biographique visait ainsi à mettre en relief les éléments susceptibles d’influencer la réception postérieure de leurs œuvres et à éclairer les jalons de la construction posturale qui se manifesterà à travers les auto-biographèmes dans l’œuvre romanesque.

¹³⁴ « Ces mots – et toute la vie de Glissant- indiquent, à mon avis, qu’il attribue à l’écrivain une sorte de « mission » (je suis sûre qu’il ne sera pas d’accord avec le mot par la charge romantique qui y est présente...Mais c’est une mission de combattant). Il lui faut essayer, ‘sans répit’, de montrer au monde ce qui est enfoui, ce qui n’est pas immédiatement perceptible. Quand on regarde à la fin de ses livres la longue énumération des rencontres auxquelles il a participé [...] quand on le voit fatigué, épuisé même, mais toujours prêt à répondre aux sollicitations d’interviews, d’émissions, c’est toujours le mot ‘mission’ qui me revient ». Diva Barbaro Damato, « La répétition dans les essais d’Édouard Glissant », in *Poétiques d’Édouard Glissant*, *op. cit.*, p. 149.

Néanmoins, ces jalons biographiques ne sont pas les seuls outils de la mise en scène de l'auteur. Dans la mesure où nous soutenons que les postures littéraires élaborées par Glissant et par Sábato découlent de leur condition de « périphériques », tantôt assumée, tantôt niée au fil de leurs trajectoires littéraires, témoins de multiples fluctuations au niveau de la représentation de la littérature argentine et antillaise, il nous a paru pertinent de nous tourner au préalable vers les généalogies littéraires dont ils se réclament. Le parcours à travers les généalogies littéraires de Glissant et de Sábato que nous nous proposons d'entreprendre aura l'avantage de nous renseigner non seulement sur les influences qui ont marqué leur écriture mais encore sur leur rapport à l'héritage littéraire et par conséquent sur la vision de la littérature argentine et antillaise qui ressort de ces stratégies d'appropriation, voire de détournement ou de rejet de références intertextuelles relevées. Ces généalogies s'avèrent une archive de divers positionnements, adoptés au cours de leurs trajectoires, qui tentent de corroborer ou de modifier leur position initiale et de ce fait exercent une influence considérable sur la mise en scène de l'auteur dans les œuvres fictionnelles. Qui plus est, les affinités intertextuelles, qu'il est possible de restituer à partir de références présentes dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato participent, de manière implicite, à la construction de leur posture et à l'adoption d'une scénographie auctoriale.

Es legítimo decir que somos herederos y a la vez generadores de una originalidad.

Ernesto Sábato

L'intertextualité est une agonistique quasi bloomienne par laquelle le nouveau texte, roman ou autobiographie, entre hommage et destruction, exhibitionnisme référentiel et dissimulation, s'érige sur des ruines.

Laurent Milesi

Chapitre II. Généalogie littéraire. Positionnement dans l'intertexte.

Le geste de se positionner dans l'intertexte à travers l'élaboration de sa propre généalogie littéraire recèle un important potentiel théorique. Se placer ainsi dans une filiation déterminée revient à légitimer sa propre position dans le champ et à préparer une stratégie de lecture pour son œuvre en l'insérant dans un circuit communicationnel existant¹³⁵. Nous pouvons considérer ce geste comme fondateur de l'identité littéraire de l'auteur qui régira sa mise en scène. Cette dernière se construit bien évidemment à partir d'une nécessaire mise à distance des ressources dont il dispose, qui comprend, comme le précise Maingueneau, « un certain parcours de l'archive littéraire, la redistribution implicite ou explicite des valeurs qui sont attachées aux traces léguées par la tradition ¹³⁶ ». Cette stratégie n'est pas l'apanage des littératures périphériques mais s'applique à chaque époque et à chaque aire culturelle en ce que les écrivains se mesurent par rapport à l'héritage dont ils disposent. Néanmoins, c'est dans les littératures qui se sont construites dans un rapport de domination culturelle exercée par le « centre » européen que cette question devient l'enjeu important de la pratique littéraire, qu'elle soit teintée d'une attitude mimétique ou qu'elle soit l'instigatrice de la libération de cette tutelle virtuelle. D'autant que cette généalogie est explicitement annoncée chez Glissant et chez Sábato

¹³⁵ Selon Maingueneau, « pour se positionner, pour se construire une identité, le créateur doit définir des trajectoires propres dans l'intertexte ». *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 127.

¹³⁶ *Ibid.*

tout au long de leurs itinéraires littéraires, et qu'elle est susceptible d'évoluer constituant ainsi un baromètre des prises de position successives.

Si les stratégies d'« appropriation symbolique du passé¹³⁷ » seront différentes chez l'écrivain argentin et chez son homologue antillais, ceux-ci doivent néanmoins se mesurer au même dilemme, à savoir le positionnement entre l'Europe et l'Amérique. Certaines références intertextuelles communes, qui incluent des œuvres faisant partie des canons de la littérature occidentale, témoignent d'ailleurs de ces va-et-vient entre différentes aires culturelles redevables de leur formation intellectuelle nourrie largement par les lectures du patrimoine littéraire européen. La représentativité des ouvrages empruntés aux canons européens et de ceux provenant des lettres argentines et antillaises qui composent leurs généalogies respectives nous renseignera sur la vision qu'ont Glissant et Sábato de leur propre littérature et de son insertion dans le champ littéraire mondial tout comme sur la question discutable du canon littéraire. La prise en charge de la « périphéricité » et de la « marginalité » dans le discours littéraire empruntera, comme nous allons l'observer, des chemins qui au fond ne sont pas si éloignés, et cela, malgré les différences de contexte, esquissées antérieurement. Car, aussi bien pour l'écrivain argentin que pour l'écrivain antillais se pose avec acuité la question de leur positionnement et de leur légitimité, du fait qu'ils appartiennent à des champs littéraires considérés souvent, que ce soit justifié ou non, à travers le prisme du rapport au centre européen qui constitue leur référent principal.

Malgré l'avènement du concept littérature-monde¹³⁸ qui a remis en cause de manière significative le binôme centre-périphérie, négliger la structure inégale de l'espace littéraire constitue « l'un des obstacles à la prise en compte

¹³⁷ L'expression de Gasquet, qui se réfère au dialogue des auteurs argentins avec la tradition littéraire, renvoie plus précisément à la « relecture des classiques argentins et universels et réécriture des topiques littéraires nationaux » en vue de recréer ou de réactualiser certains, tout en « s'inscrivant dans la continuité de la littérature précédente ». Axel Gasquet, *L'intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris*, Paris, Editions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2002, p. 351.

¹³⁸ Voir à ce propos l'ouvrage *Pour une littérature-monde*, (sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud), Paris, Gallimard, 2007.

des catégories esthétiques et politiques qui organisent de façon constitutive les espaces littéraires périphériques¹³⁹ » dans la mesure ou cela empêche souvent de comprendre les contraintes spécifiques auxquelles ces derniers doivent faire face.

Selon Meizoz, chaque position de l'écrivain, en fonction de son statut ou de sa maîtrise culturelle, le prédisposerait à des prises de position différenciées dans le champ¹⁴⁰. Ce déterminisme latent, perceptible déjà dans la théorie des champs chez Bourdieu, offre paradoxalement à l'écrivain la possibilité de dévier de cette trajectoire qui lui a été tracée pour la modifier selon sa propre conception de la littérature. Il est intéressant d'observer la fonction que l'héritage littéraire assure pour l'auteur, « s'il est utilisé sans être interrogé, fonctionnant comme un cadre silencieux¹⁴¹ ». Monique Charles indique, à juste titre, que

Les remaniements dans l'investissement de l'héritage littéraire, appréhendables tant dans l'œuvre critique que dans l'œuvre fictionnelle, deviennent dans ce cas des indicateurs précieux du travail s'effectuant par la création¹⁴².

Par quels moyens s'effectue la réévaluation des œuvres appartenant à l'intertexte ? L'objectif de ce parcours consiste à dégager, à travers l'analyse des généalogies littéraires de Glissant et de Sábato, leur vision des antagonismes régissant le champ littéraire pour observer comment ils s'y positionnent. En vertu de la distinction proposée par Bourdieu pour décrire différentes positions disponibles dans le champ littéraire ainsi que leurs interactions, peut-on désigner nos deux auteurs comme hérétiques ou plutôt comme orthodoxes¹⁴³ ? Nous nous

¹³⁹ *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 488.

¹⁴⁰ Jérôme Meizoz, « Champ littéraire et analyse de discours : quelles articulations ? », in Maingueneau Dominique, Østenstad Inger (sous la direction de), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴¹ Monique Charles, *J.L.Borges ou l'étrangeté apprivoisée. Approche psychanalytique des enjeux, sources et ressources de la création*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002, p. 29.

¹⁴² Dans son étude sur Borges, Monique Charles se demande « en quoi les filiations de l'auteur entrent en convergence ou en polémique avec les postures identificatoires qu'il élabore dans ses fictions afin d'approfondir les dynamiques psychiques régissant le lecteur interne ». *Ibid.*

¹⁴³ Bourdieu a adopté ces couples antinomiques : « orthodoxe-hérétique », « dominant-dominé », « vieux-jeune » pour décrire le fonctionnement du champ littéraire. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 393.

demanderons dans quelle mesure les filiations littéraires dont ils se réclament modifient leur regard sur leurs propres œuvres et préparent une stratégie de lecture pour ces dernières. Dans un deuxième temps, nous essaierons d'évaluer l'impact de ces généalogies littéraires sur la posture littéraire et la mise en scène de l'auteur.

1. L'écrivain-lecteur et le canon littéraire.

L'auteur est bien évidemment tout d'abord un lecteur, au sens où l'entend Jauss. En élaborant son œuvre, il prend nécessairement appui sur les œuvres qu'il a lues. L'écriture et la lecture peuvent être envisagées d'ailleurs comme « des pratiques corrélatives et à maints égards similaires ¹⁴⁴ ». De nombreux écrits critiques qui jalonnent l'itinéraire littéraire de Glissant et de Sábato en constituent la preuve. Le caractère métafictionnel ¹⁴⁵ de leurs romans constitue également un cadre propice à la construction du personnage d'auteur-lecteur et de son avatar fictionnel, le personnage-lecteur, sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie.

L'intérêt de cette relecture critique du canon occidental et de son propre capital symbolique résiderait, à notre avis, dans la possibilité de trouver une sorte de troisième voie qui réconcilierait les deux solutions mentionnées plus haut (orthodoxe/hérétique). Dans cette optique, la connaissance de la littérature du « centre » s'impose au préalable afin de pouvoir entamer un dialogue fructueux et constructif tout en proposant son propre regard sur cette dernière.

¹⁴⁴ Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Édition Complexe, coll. « Creusets », 1979, p. 319.

¹⁴⁵ La prédominance de littérature à caractère métafictionnel prononcé est souvent l'apanage des littératures dites « périphériques ». Ce qui distinguerait la tendance autoréflexive de ces littératures, de celle pratiquée par les littératures du « centre », serait sa valeur idéologique ajoutée. Le recours à la métafiction semble une étape nécessaire sur la voie de l'élaboration de leurs propres modèles et de leur généalogie littéraire. Pour comprendre ce recours comme une nécessité ressentie par les écrivains appartenant à ces contrées littéraires, il suffit d'énumérer le nombre des écrivains latino-américains et antillais qui poursuivent cette tendance : Ricardo Piglia, Juan José Saer, María Rosa Lojo, Elsa Osorio, Luisa Valenzuela, Washington Cucurto (Argentine), Roberto Bolaño (Chile), Augusto Roa Bastos (Paraguay), Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant (Martinique), Daniel Maximin, Maryse Condé (Guadeloupe), Dany Laferrière (Haïti) entre autres.

Cette étape s'avère nécessaire dans la mesure où à travers le parcours d'archive intertextuelle, l'écrivain peut lui-même procéder à une prise de position dans le champ littéraire. Ce type de démarche est perçu par Frank Wagner dans son rapport à la théorie littéraire qui sous-tend le texte :

Citer X ou Y explicitement ou implicitement, équivaut à adopter volontairement ou non à son égard une position spécifique sur les plans historique, idéologique, esthétique et théorique¹⁴⁶.

N'étant pas immuable ni statique, la filiation littéraire dont se réclame un écrivain est envisageable à partir de la lecture de son macrotexte car elle peut être annoncée de différentes manières. A partir des commentaires sur l'écriture d'autrui, Glissant et Sábato s'exercent à mener leur aventure critique dans les essais, les articles polémiques et les entretiens, où nous devinons facilement quels écrivains composent leurs généalogies sélectives. De manière plus implicite, cette question envahit l'espace de l'œuvre romanesque où, à travers les dialogues entre personnages-lecteurs, les interventions de l'auteur et de ses avatars dans la fiction ainsi que les commentaires du narrateur, nous pouvons nous enquérir de préoccupations littéraires qui correspondent à l'époque de l'écriture de l'œuvre. Certains auteurs seront cités explicitement tandis que d'autres seront désignés métonymiquement ou évoqués par le biais de la citation intertextuelle. Ces « pratiques allusives et citationnelles » relevant de l'intertextualité, induisent selon Wagner une « dialectique de l'appartenance et de l'écart¹⁴⁷ » qui se produit comme résultat du positionnement de l'auteur par rapport aux auteurs qui composent sa généalogie littéraire. Il s'agit de poser certains auteurs comme tutélaires et d'« ériger d'autres en repoussoirs¹⁴⁸ ».

Nous avons signalé plus haut la présence chez Glissant et chez Sábato de références intertextuelles appartenant au canon littéraire occidental. Avant de procéder à un examen de leurs généalogies respectives, il nous paraît nécessaire

¹⁴⁶ Frank Wagner, *op. cit.*

¹⁴⁷ Frank Wagner, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de narratologie*, [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/326>. Consulté le 10 décembre 2009.

¹⁴⁸ *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 423.

de nous arrêter sur la notion de canon, indissociable de celle de champ littéraire, dans la mesure où le canon est susceptible de régir les réactions critiques, qu'elles relèvent de la critique institutionnalisée ou du public au sens large, y compris les institutions scolaires. Aussi contestée qu'elle soit, il résulte impossible de passer outre cette notion qui a fortement imprégné les études littéraires soucieuses d'établir les modalités selon lesquelles le canon se construit et s'impose dans un espace littéraire donné, voire au-delà de ce cadre restreint lorsqu'on parle de la littérature mondiale et qu'on fait référence au canon transnational.

Les champs littéraires nationaux peuvent se prévaloir d'un corpus de textes qui s'élabore à partir de normes esthétiques et littéraires en vigueur dans un espace culturel donné et qui constituera par la suite une référence littéraire pour tous ceux qui évoluent à l'intérieur de ce champ. Ce corpus peut néanmoins évoluer, être revisité voire contesté au gré des changements qui se produisent dans le champ ou qui relèvent des interactions entre différents espaces littéraires mis en contact. Il faut prendre en compte la nature dynamique d'un champ littéraire qui, dans la conception de Bourdieu, constitue

un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...] en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces [...] et les prises de position [...] ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce « système » est la lutte même¹⁴⁹.

Peut-on parler d'un canon de la littérature antillaise alors que cette expression semble, selon les théoriciens antillais, vide de sens et ne possède pas de référent précis s'agissant d'une « littérature à venir » ou d'une « pré-littérature » ? Mireille Rosello va jusqu'à désigner ce canon comme imaginaire, car projeté vers l'avenir, il ne s'appuie pas sur un capital symbolique déjà accumulé. Cette absence du canon ne signifie pourtant pas l'absence de

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 381.

production littéraire aux Antilles. Elle témoigne d'une part, d'un manque de consensus au sujet des critères qui présiderait à la création de ce canon. D'autre part, Rosello attire l'attention sur la formulation théorique récurrente dans les discours théoriques des écrivains antillais, qui désigne la littérature antillaise par le terme « pré-littérature ». Cette dénomination, loin de vouloir stigmatiser les Antilles, peut s'avérer une dénomination dotée d'une plus-value idéologique et théorique pertinente pour la réflexion sur l'inscription problématique des littératures francophones, ici antillaise, dans le canon français. La littérature antillaise est-elle de ce fait condamnée à faire sien le canon littéraire français ou bien peut-elle imposer ses propres modalités de canonisation en absence d'un champ littéraire à proprement parler ? Bien au-delà de seule littérature antillaise, cette problématique concerne l'ensemble des littératures dites francophones qui se sont construites à travers une relation pour le moins ambiguë avec la France. L'accueil mitigé réservé au concept de « littérature francophone », tantôt décliné au singulier tantôt au pluriel, nous incite à nous demander s'il s'agit d'une « distinction pour désigner une spécificité ou une distinction pour discriminer ¹⁵⁰ », pour reprendre les termes de Christiane Chaulet Achour. Ce désarroi nominatif cache d'ailleurs une problématique plus vaste qui est celle des littératures francophones dans leur rapport ambigu à la littérature française, rapport qui oscille entre annexion et exclusion.

Luciano Picanço avance, dans son ouvrage au titre programmatique *Vers un concept de Littérature Nationale Martiniquaise*¹⁵¹, une thèse intéressante qui se place à contre-courant de certains discours critiques qui ne conçoivent pas l'existence d'une littérature antillaise, et encore moins d'une littérature martiniquaise, à commencer par les écrivains venant de la Martinique, Glissant y compris, sous prétexte qu'ils ne disposent pas de leur propre marché éditorial et

¹⁵⁰ Christiane Chaulet Achour (textes réunis et présentés par), *Convergences francophones*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherches « Texte et francophonie », 2006, p. 14.

¹⁵¹ Luciano Picanço, *Vers un concept de Littérature Nationale Martiniquaise. Evolution de la littérature martiniquaise au XX siècle. Une étude sur l'œuvre d'Aimé Césaire, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau et Raphael Confiant*, New York, Editions Peter Lang, coll. « Francophone cultures and literatures », vol.33, 2000.

qu'ils manquent de lectorat propre. Picanço essaie de démontrer « qu'il existe en Martinique une littérature dont la dynamique laisse entrevoir les caractéristiques d'une littérature nationale, c'est-à-dire une littérature qui peut aujourd'hui s'alimenter d'elle-même, sans pour autant se fermer à l'influence des autres littératures mondiales¹⁵² ». La réflexion de Pascale Casanova rejoint celle de Picanço, lorsqu'elle affirme l'existence d'« une véritable histoire littéraire antillaise constituée, c'est-à-dire un patrimoine littéraire propre ¹⁵³».

Quant à la littérature argentine, peut-on parler d'un seul et incontestable canon qui ferait autorité au-delà des multiples clivages qui divisent le champ littéraire argentin et ce depuis les « débuts indécis » de cette dernière ? La « sur-dimension de la littérature argentine n'est pas objectivement explicable ¹⁵⁴» étant donné son histoire de moins de deux cents ans et la véritable éclosion du sentiment national à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. Le double héritage et la domination culturelle exercée par le centre européen¹⁵⁵ constituent des lieux communs de la littérature argentine et cela en dépit de sa reconnaissance à l'échelle mondiale. La dialectique centre-périphérie ne fait que reproduire les dichotomies fondatrices de la littérature argentine : civilisation/barbarie, cosmopolitisme/nationalisme, Boedo/Florida, pour ne citer que quelques exemples de cette vision bipolaire qui imprègne le discours littéraire argentin.

Mireille Rosello désigne par le terme de « différend ¹⁵⁶» le rapport de la littérature antillaise au canon. Ce dernier renvoie subrepticement à une domination sur le plan littéraire et culturel qui prolonge le paradigme de dépendance à l'aune duquel les littératures périphériques sont souvent perçues.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *La République mondiale des lettres, op. cit.*, p. 420.

¹⁵⁴ Axel Gasquet, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁵ Le centre qui exerce sa domination en matière culturelle équivaut pour un écrivain argentin à la métropole parisienne. En effet, Paris semble résumer dans l'imaginaire argentin l'image d'une Europe idéale. Ce transfert d'une domination coloniale espagnole « subie » vers une « domination choisie », non pas sans heurts, permet en effet de creuser un écart entre l'Argentine et l'Espagne dans l'optique d'affirmer par la première sa propre identité, ne serait-ce qu'une identité d'emprunt qui se matérialise par une affirmation des valeurs occidentales françaises en réponse à sa conscience de « périphéricité » intériorisée. Voir à ce sujet Daniel Castillo Durante, *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Ottawa Hispanic Studies n°23, Dovehouse Canada/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

¹⁵⁶ Mireille Rosello, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, p. 25.

Le champ littéraire argentin entretient également une relation conflictuelle avec le canon, dont l'acceptation tacite équivaldrait à « occuper un espace déjà habité¹⁵⁷ » sans pouvoir le réévaluer. De cette méfiance naît l'impératif de créer une littérature qui s'auto-définira et s'auto-légitimera de l'intérieur en interrogeant son propre capital symbolique accumulé.

La remise en cause du canon et la réflexion sur la validité de cette notion provoquent un débat auquel se soumettent volontiers Glissant et Sábato. Cette distanciation critique permet de proposer des solutions à la situation problématique de l'écrivain dépourvu d'une tradition littéraire millénaire et dont les références sont importées, ce qui l'oblige à gérer cette tension centre-périphérie au niveau de l'écriture. Les notions de « périphéricité » et de « marginalité » constituent des lieux communs du discours littéraire argentin qui se conçoit à travers son rapport au « centre » en dépit de la consécration de la littérature argentine par ce centre, et de sa reconnaissance internationale. La littérature antillaise, qui tente de se défaire des stigmates de ces oppositions binaires en démontrant leur caducité, en demeure pourtant prisonnière, ce qui est visible dans les écrits critiques des auteurs antillais. Selon notre hypothèse, les littératures périphériques, indépendamment de leur lieu d'émission, se comportent en suivant un schéma semblable sur la voie de la libération du « centre » et de l'affirmation de leur propre différence dont nous allons suivre les modalités. Analyser comment Glissant et Sábato construisent leurs généalogies littéraires et quelle est la représentativité des œuvres appartenant aux canons européens et de celles qui proviennent de leurs littératures respectives nous renseignera sur leur positionnement.

¹⁵⁷ Néstor García Canclini, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, traduction de Francine Bertrand Conzález, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, coll. « Americana », 2010, p. 130

2. Lecteurs du « centre » ou de la « périphérie » ? Embrayage littéraire chez Glissant et chez Sábato: entre filiation et tentation parricide.

Au vu de leur formation littéraire initiale, jugée aliénante¹⁵⁸, Glissant et Sábato¹⁵⁹ sont nécessairement des lecteurs du « centre » avant de devenir des lecteurs de la « périphérie ». Étant donné la parenté qui relie leurs généalogies littéraires respectives, il paraît intéressant d'observer comment ces dernières sont exploitées dans leur écriture et de quelle façon elles influent sur leurs poétiques respectives. Il sera également question de la revendication concernant tantôt la maturité tantôt l'immaturité des littératures argentine et antillaise, reliée à la question du statut qu'elles s'attribuent dans le champ littéraire. Nous allons analyser de quelle manière les lectures européennes, en intégrant les généalogies littéraires de nos deux auteurs, participent à la construction d'un imaginaire américain.

Les apports théoriques de Maingueneau et d'Inger Østenstad, complétés par les travaux de Wagner qui portent sur l'intertextualité, nous seront utiles pour procéder à cette analyse. Inger Østenstad propose, à partir des propositions théoriques de Maingueneau, une « esquisse d'une typologie de l'embrayage littéraire »¹⁶⁰ :

¹⁵⁸ L'aliénation culturelle en Martinique constitue un sujet-phare chez les intellectuels et écrivains antillais. Dans le domaine littéraire, Patrick Chamoiseau, en poursuivant la réflexion menée par Glissant, notamment dans *Le Discours antillais*, insiste sur la domination culturelle exercée par la métropole française dans son ouvrage *Ecrire en pays dominé*. Le système scolaire, l'un des principaux artisans de cette aliénation est farouchement critiqué par Chamoiseau : « je ne percevais du monde qu'une construction occidentale, déshabillée, et elle me semblait être la seule qui vaille [...] cette alchimie était orchestrée par les maîtres d'école qui nous érigeaient ces livres en tabernacles où pouvait se puiser ce que l'Humanité a de plus essentiel. Ils rejetaient aux enfers la langue et la culture créole du pays d'autant qu'ils n'y voyaient ni langue ni culture. Les rituels idolâtres autour de la langue et de la culture du Centre étaient pour eux les meilleurs vecteurs, et certainement les seuls, vers la Civilisation, le Savoir ». *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 47- 48.

¹⁵⁹ Horacio Salas, critique littéraire argentin, aborde la question de l'enseignement de la littérature en Argentine qui a produit, tout comme aux Antilles, un phénomène de l'aliénation vis-à-vis de sa propre littérature. Il commente les lectures de Sábato : « Sus lecturas juveniles parecerían prescindir de la contribución argentina [...] era más fácil encontrar jóvenes que leyeran a Gorky que a Mansilla o Cané. Esta fue una de las grandes contradicciones de nuestra formación y uno de los hechos que durante tanto tiempo cavó abismos entre nosotros y nuestra propia patria: por tomar contacto con una realidad fuimos enajenados de otra ». *Cuadernos hispanoamericanos*, op. cit., p. 699.

¹⁶⁰ C'est le titre de sa communication présentée au III Séminaire International de l'Analyse du Discours, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 12-14 novembre 2009. Il s'agit de déterminer la manière qu'utilise l'auteur

Dans une œuvre littéraire (au sens large) les noms d'auteur, les citations et les allusions implicites ou explicites à d'autres œuvres littéraires servent de repères au gré desquels un écrivain se positionne et définit son identité. Comme les « embrayeurs paratopiques », ces évocations à l'interdiscours littéraire participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde.

Tandis que chez Maingueneau, « les positions *maximales* et *minimales*, et le retournement de l'une à l'autre¹⁶¹ » jouent un rôle important pour l'embrayage paratopique, les « évocations à l'interdiscours littéraire » semblent insister sur les positions maximales – les plus grands auteurs, les œuvres les plus canonisées, etc. – et sont ainsi « plus *topiques* que *paratopiques*¹⁶² ».

En analysant l'intertexte littéraire chez Glissant et chez Sábato, nous constatons le traitement inégal des « positions maximales » et « minimales », qui est à mettre en rapport avec leur position initiale dans le champ et la position qu'ils visent à s'attribuer en se plaçant dans une filiation donnée. L'exercice d'auto-légitimation comprend nécessairement cette étape de remise en cause du canon, national et international, pour se faire une place dans le champ littéraire. Conscients tous les deux du fait que la confrontation avec le passé est inévitable et qu'eux-mêmes font l'objet de critiques, ils procèdent à une relecture dudit canon littéraire qui passe nécessairement par les figures tutélaires dans leurs champs littéraires respectifs : Jorge Luis Borges et Aimé Césaire. La fameuse question que se posaient les écrivains argentins : « comment écrire après Borges ? », longuement débattue dans les écrits critiques et fictionnels, peut être transposée dans le cas antillais de manière suivante : « comment écrire après Césaire ? ». Pour déterminer la fonction de cet embrayage littéraire sur leur propre positionnement, nous allons parcourir les généalogies littéraires de Glissant et de Sábato.

pour évoquer les livres qu'il a lus ainsi que la manière dont il se sert de ses lectures. Cet examen servira à déterminer la place de l'intertexte dans l'élaboration du discours fictionnel.

¹⁶¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 96.

¹⁶² *Ibid.*

2.1. Revendication de la maturité des lettres argentines chez Sábato.

Le discours critique de Sábato reflète les débats littéraires concernant le statut des lettres argentines dans la république mondiale des lettres, en vogue à l'époque. Mais la prépondérance de ces interventions qui envahissent tant ses essais que ses textes romanesques nous conduit à les envisager comme une élaboration qui aurait pour l'objectif de proposer le canon littéraire à son usage, composé des œuvres formant partie de sa généalogie littéraire sélective. Sa tentative ne s'arrête pas là, car le fait de distribuer les différents éléments de sa généalogie dans les textes qui, par définition, s'adressent au large public, et non seulement aux critiques professionnels, indique sa volonté de partager ses choix et de guider ses lecteurs à travers l'espace littéraire.

Il est curieux de relever d'emblée chez Sábato des contradictions concernant sa position envers la littérature du « centre ». D'un côté, il invite ses compatriotes à délaisser le mimétisme et accuse la littérature argentine d'assujettissement à la culture européenne, désignée dans son article polémique « Seamos nosotros mismos » (1975) comme « fenómeno[s] de éxtasis venerativo ante ciertas culturas prestigiosas, y particularmente ante todo lo que nos llega de París¹⁶³ ». De l'autre côté, il se place sous l'égide de la tradition littéraire européenne :

Lo que me asombra es que todavía existen aquí personas que no comprendan que con esa clase de fetichismos no vamos a lograr la definitiva independencia, para construir lo que constituye una genuina cultura nacional: algo que reconoce su ancestro europeo, no que servilmente acate a sus actuales descendientes de París¹⁶⁴.

Sábato décrète l'ancienneté de la littérature argentine en l'attachant au prestige des lettres espagnoles sur le principe de la langue commune, ce qui corrobore sa conception de la maturité de la littérature argentine :

¹⁶³ Ernesto Sábato, « Seamos nosotros mismos », in *OC*, p. 682.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.687.

Un escritor argentino es tan descendiente de Berceo y de Cervantes como un escritor de Madrid, y, a juzgar por los hechos actuales con muchos más resultados. No somos una ‘nueva literatura’, ni debemos considerarnos como adolescentes de las artes y letras, por el hecho de pertenecer a una nación que políticamente se ha liberado hace siglo y medio [...] Consideremos entonces que frente a las seculares literaturas de Francia o Italia nosotros podemos y debemos reivindicar la secular y casi milenaria creación de la lengua castellana¹⁶⁵.

Ce principe d’antériorité mis en avant par l’écrivain argentin contredit en quelque sorte l’histoire de l’avènement du champ littéraire argentin qui s’est constitué à partir d’un éloignement progressif du canon littéraire espagnol, pour signaler la rupture de relation dominant/dominé propre aux anciennes colonies, et d’un rapprochement vers la littérature française et la littérature de langue anglaise. Il faut préciser à ce propos que contrairement à certains lieux communs qui insistent sur un syndrome de « francophilie » dont seraient atteints les écrivains argentins, il serait erroné de considérer la France comme le seul et unique modèle pour les lettrés argentins. Comme le remarque, à juste titre, Beatriz Sarlo¹⁶⁶ dans son article « Buenos Aires : el exilio de Europa », la forte empreinte de la culture et de la littérature françaises en Argentine n’exclut pas d’autres horizons vers lesquels se sont tournés les élites argentines, il s’agit notamment de la littérature anglaise et irlandaise, tout comme la nord-américaine pour signaler leur « dissidence esthétique¹⁶⁷ ». Cette stratégie qui consiste à jouer du rapport de force entre différentes capitales littéraires qui détiennent le monopole en matière culturelle correspond à celle décrite par

¹⁶⁵ OC, p. 685-686. De même, Octavio Paz revendiquait l’héritage littéraire espagnol comme formant partie de sa culture, puisque il n’y a pas eu lieu de rupture entre la langue de colonisateur et de colonisé, aussi déclarait-il ceci : « mes classiques sont ceux de ma langue, je me sens le descendant de Lope de Vega et de Quevedo comme tout écrivain espagnol mais sans être espagnol ». Octavio Paz, *La Quête du présent. Discours de Stockholm*, Paris, Gallimard, 1991, p.11. cité par Casanova. L’insertion des littératures latino-américaines dans le champ littéraire espagnol à laquelle procède Sábato semble contradictoire avec ses postulats de déterritorialisation de la langue qui surviennent dans les littérature mineures écrites dans une langue majeure.

¹⁶⁶ Beatriz Sarlo, “Buenos Aires : el exilio de Europa”, in *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 30-45.

¹⁶⁷ *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 186.

Pascale Casanova qui consiste à s'appuyer « sur un centre pour mieux lutter contre un autre ¹⁶⁸ ».

Dans *El escritor y sus fantasmas*, Sábato essaie de trouver la réponse aux dilemmes de la littérature argentine qui se voit accusée d'être européenne ou cosmopolite et de ne pas faire appel au caractère national. Au regard de son métadiscours, la légitimité de la littérature argentine viendrait de la reconnaissance de sa maturité, acquise au prix de luttes et de revendications internes du champ littéraire argentin. Sábato a une vision très précise de ce que signifie cette maturité¹⁶⁹ (« madurez », « mayoría de edad ») rapportée à la sphère littéraire :

Hemos llegado a la madurez, y uno de los rasgos de una nación madura es de saber reconocer sus antecedentes sin resentimiento y sin rubor. Estoy

¹⁶⁸ *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁹ A ce propos, il est intéressant de voir comment la littérature argentine est perçue par l'écrivain polonais en exil à Buenos Aires, Witold Gombrowicz. Dans la préface auctoriale de *Ferdydurke*, édition argentine, il compare la « jeunesse » de la littérature argentine à celle de la littérature polonaise, déplorant la tendance commune à vouloir imiter les modèles venant du centre et plus particulièrement de la littérature française : « Ici comme là-bas, le problème de l'immaturation est frappant. Ici comme là-bas, la majeure partie de la force littéraire se gaspille à vouloir imiter les littératures étrangères « matures ». Ici comme là-bas, les écrivains s'occupent de confirmer le droit qu'ils ont à écrire comme ils écrivent. En Pologne comme en Amérique du Sud, tous préfèrent se lamenter sur leur condition d'infériorité, au lieu de l'accepter comme un point de départ, neuf et fécond ». Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, *op. cit.*, « Introduction ». Sábato reprend le concept de Gombrowicz, lorsqu'il rédige la préface du roman de l'écrivain polonais : « Es que nuestro país, como Polonia, forma parte de lo que en su lenguaje podríamos llamar Territorio de la Inmadurez. Y esto lo vinculo a una vieja teoría que tengo sobre lo que llamo la periferia del Renacimiento ». Ernesto Sábato, Préface à *Ferdydurke*, in José Tchekaski, *Las cartas de Gombrowicz*, *op. cit.*, p. 105. Ces remarques à propos du paysage littéraire argentin, s'avèrent d'autant plus perspicaces qu'ils utilisent déjà la terminologie et les oppositions introduites postérieurement dans l'analyse de la littérature notamment par les sociologues de la littérature. Gombrowicz, en qualité d'écrivain étranger, de l'Autre, jouissant de sa position d'excentrique et d'hérétique, vise avec ses propos la tendance mimétique de la littérature argentine qui, au contraire, devrait se doter de ses propres ressources spécifiques pour signifier sa présence dans le champ littéraire mondial et instaurer un champ littéraire propre et indépendant du centre. L'analyse de l'écrivain polonais anticipe sur beaucoup de points les écrits postérieurs sur la question de l'identité littéraire argentine et sur la relation centre-périphérie, qui au moment où il écrit ces paroles, sont des notions pas encore exploitées pour étudier le fait littéraire. D'ailleurs la relation qui lie ces deux hommes prouve certaines affinités relatives à leur vision de la littérature. Si l'œuvre de Gombrowicz n'a pas d'incidence directe sur celle de Sábato, les propos avec lesquels il qualifie l'écrivain polonais dans la préface de l'édition de *Ferdydurke*, de 1964, démontrent l'intérêt pour le renouveau qu'il amenait dans la littérature de sa patrie adoptive : « nadie o casi nadie adivinaba en aquel sujeto a un formidable artista [...] ¹⁶⁹ ». *Ferdydurke*, « Prefacio », in José Tchekaski, *Las cartas de Gombrowicz*, Buenos Aires, Catálogos: Siglo XXI de Argentina Editores, 2004, p. 101-107. Avec le franc-parler qui lui est connu, et une lucidité à propos de sa propre littérature : « Es muy improbable que en la Argentina la gente se atreva a considerar genial a un escritor que no venga patentado desde París ¹⁶⁹ ». *Ibid.*, p. 102. Malgré l'attitude élogieuse de Sábato à l'égard de l'esprit critique de Gombrowicz, Sábato reprend à son compte certaines déclarations de l'écrivain polonais sans pour autant rompre avec sa conception de maturité revendiquée comme essentielle pour se défaire des stigmates de périphéricité.

hablando del Río de la Plata, no de México ni del Perú, donde el problema difiere por la poderosa herencia cultural indígena¹⁷⁰.

Le couple antagoniste maturité/immaturité dans les écrits de Sábato tend à démontrer la légitimité de la littérature argentine qui peut, selon lui, mener dorénavant un dialogue avec la littérature européenne d'égal à égal :

hemos llegado a la adultez, terminemos con nuestro sentimiento de inferioridad. Y porque estamos ahora en grado de dialogar con Europa podemos reverenciar la herencia cultural que de ella recibimos¹⁷¹.

La réflexion de Sábato oscille constamment entre ces couples antinomiques (vieux/jeune ; hérétique/orthodoxe ; mature/immature) entre lesquels il tente de trouver un terrain d'entente en vue de concilier les contraires, tant au niveau de ses romans, de ses écrits critiques que de ses engagements politiques. Voici un exemple de cette réconciliation des contraires : « nosotros los latinoamericanos constituimos algo nuevo y al mismo tiempo el resultado de algo secular » ; « a la vez somos nuevos y a la vez formamos parte de una literatura milenaria¹⁷² ». Ce dilemme est exprimé chez Sábato à plusieurs reprises, il fonctionne quasiment comme un refrain, un leitmotif qui traverse toute son œuvre où l'écrivain essaie d'apporter des réponses et des solutions pour la littérature argentine dépourvue d'une tradition millénaire à laquelle peuvent prétendre les pays voisins :

Estamos en el fin de una civilización y en uno de sus confines. Sometidos a una doble quiebra en el tiempo y en el espacio, estamos destinados a una experiencia doblemente dramática. Perplejos y angustiados, somos actores de una oscura tragedia, sin tener detrás el respaldo de una gran cultura indígena (como la azteca o la incaica) y sin poder tampoco reivindicar de modo cabal la tradición de Roma o París¹⁷³.

L'insistance avec laquelle Sábato souligne le caractère entre-deux de l'Argentine se résume parfaitement dans l'expression Euro-Amérique, empruntée par Glissant à Darcy Ribeiro. Cette entité dans laquelle Glissant

¹⁷⁰Ernesto Sábato, *Heterodoxia, OC*, p. 266. Ce chapitre fait également partie de l'essai: *La cultura en la encrucijada nacional* de 1985.

¹⁷¹ Ernesto Sábato, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, p. 28.

¹⁷² Ernesto Sábato, *Los libros y su misión en la liberación e integración de América latina*, p. 18.

¹⁷³ *Ibid.*

inclut une partie culturelle de l'Argentine, désigne, à la différence de Mésio-Amérique et de Néo-Amérique, « l'Amérique de ceux qui sont arrivés en provenance d'Europe et qui ont préservé sur le nouveau continent les us et coutumes ainsi que les traditions de leurs pays d'origine¹⁷⁴ ».

Dans le chapitre “Los sofismas de la literatura nacionalista”, Sábato s'insurge contre la vision réductionniste¹⁷⁵ de ce que devait être la littérature nationale. Il a toujours milité contre la subordination culturelle de l'Argentine¹⁷⁶ :

Para que alcancemos la plenitud creadora tenemos de una vez por todas que despojarnos del clásico sentimiento de inferioridad de los pueblos dominados. Porque somos bárbaros nos preocupa tanto la civilización, tenemos un empeño casi cómico en que nos consideren buenos europeos¹⁷⁷.

Contrairement à certains écrivains latino-américains, la voie pour se libérer de la tutelle européenne en matière culturelle ne réside pas, selon lui, dans la création du type régionaliste qui revendiquerait la couleur nationale. Sa critique la plus acerbe se dirige contre Jorge Abelardo Ramos, qu'il qualifie de « critique paradoxal » qui « accuse » les écrivains argentins d'être influencés par l'Europe:

Resulta singular y digno de un análisis psicoanalítico que Jorge A. Ramos acuse a los mejores escritores argentinos de estar influidos por los europeos, de no mirar a nuestra América [...] No es hora de que con lucidez y sin sentimientos de inferioridad empecemos a discutir en serio, sin demagogia ni insultos, sobre la naturaleza de la literatura argentina y sobre la herencia europea con que nació y se desarrolló?¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Édouard Glissant, *IPD*, p. 13

¹⁷⁵ Ainsi dans le chapitre « Sobre la novela argentina » qui fait partie de l'essai *Heterodoxia*, publié en 1953, nous pouvons lire: « Para los lectores foráneos, sobre todo para los norteamericanos, es muy sencillo: tenemos que escribir sobre el gaucho [...] Después de defraudarlo con la realidad nos vemos obligados a defraudarlo con la literatura. Por cortesía queríamos ofrecerle, al menos gauchos literarios [...] Lo primero que se nos ocurre es exhibirle *Martín Fierro*; luego fatalmente, recurrimos a *Don Segundo Sombra*, escrito por un estanciero educado en París; luego, ya no sabemos que ofrecerle [...] Nuestra literatura resulta así urbana y cosmopolita [...] Somos quizá por desgracia, escritores ciudadanos y hasta cuando hablamos de la pampa lo hacemos desde Buenos Aires, como Martínez Estrada, que escribió *Radiografía de la pampa* desde su escritorio del Correo Central. Borges, en sus sofisticados cuentos fantásticos, suele introducir personajes campesinos; pero él ni siquiera sabía andar a caballo”. *Heterodoxia*, *OC*, p. 255-256.

¹⁷⁶ Dans “Propensión metafísica de la literatura argentina”, il interroge le caractère de la littérature nationale: “¿Somos algo nuevo, se gesta aquí algo realmente original, en este caos de sangres y culturas?”. *EF*, p. 300.

¹⁷⁷ “Un intelectual con los ojos en este mundo”, in *Medio siglo con Sábato*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁸ *EF* (1963), in *OC*, p. 297-298.

Il fait allusion à l'ouvrage intitulé *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, qualifié par María Teresa Gramuglio de « tosca impugnación panfletaria de la 'cultura europeizante'¹⁷⁹ », opinion qu'on aurait pu facilement attribuer à Sábato. Les thèses qui y sont annoncées déclenchent une vive réaction polémique de la part de Sábato, ce qui se répercutera dans ses différents écrits. La démonisation du penchant pour la tradition européenne dans la critique littéraire argentine advient, selon María Teresa Gramuglio¹⁸⁰, précisément dans les années 1950, ce qui conduit à une rupture entre différents cercles intellectuels, rupture dictée souvent par les affinités politiques adverses.

Cet argument qui revient chez Sábato à plusieurs reprises montre l'état de la critique redevable des idéologies politiques. Dans le discours de Sábato, les incohérences et les contradictions traduisent l'impossibilité, malgré la revendication de l'autonomie des lettres argentines, de mettre en œuvre ces préconisations. Sábato est profondément ancré dans la tradition européenne, comme le démontrent les multiples renvois intertextuels provenant de la littérature européenne. Dans cette perspective son acte de foi « somos periferia de periferia » peut être perçu non comme une réelle inquiétude d'un périphérique qui s'insurge contre la position qui lui incombe mais comme de la coquetterie à l'égard du centre dont il implore malgré tout la reconnaissance et la consécration.

Il est intéressant à ce titre d'évoquer la perception de Sábato à l'intérieur des lettres argentines : les nouvelles générations d'écrivains ne lui accordent pas souvent ce potentiel hérétique dont il se réclame à travers sa posture. María Rosa Lojo résume ce paradoxe du champ littéraire argentin actuel :

los nombres que hoy ocupan el espacio argentino de 'vanguardia' difícilmente admitirían en su obra un antecedente, y menos aún estarían dispuestos a verlo, hoy, como un miembro superviviente de esa clase de

¹⁷⁹ María Teresa Gramuglio, "Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental", in Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina*, tome II, *Los avatares de la 'ciudad letrada' en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, coll. "Conocimiento", 2010, p. 200. (192-210)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p 201.

artistas : los que rompen o desvían los cánones vigentes para buscar nuevas formas de expresión, y también, de conocimiento¹⁸¹.

Face à son double héritage (européen/américain), partagé avec ses pairs latino-américains, qui incombe à l'écrivain argentin, la solution de dépasser les stigmates de la position périphérique consisterait à reconnaître la richesse que cette rencontre a pu engendrer à travers la diversité culturelle et littéraire au lieu de rejeter une partie importante de son bagage culturel.

2.2. Entre filiation et tentation parricide.

Sábato attaque, tour à tour, des modèles appartenant à la littérature argentine et à la littérature mondiale pour poser la question de la validité de ces modèles pour la littérature nationale. Alors que l'Argentine est dotée d'un capital symbolique constitué, certains représentants des lettres argentines ne cessent d'être accusés de perpétuer le modèle du centre dans une relation de dépendance par rapport à ce dernier. Sábato nous met en garde contre une lecture réductrice des schémas qu'il propose pour la littérature. Pour lui, « la originalidad no consiste en la carencia de antepasados sino en el tono o impulso novedoso que esa herencia muestra en sus herederos¹⁸² ». Le fait de recourir aux modèles européens n'est pas dédaignable en soi, c'est l'imitation et l'usage excessif de ces références qui provoquent sa colère.

Jorge Luis Borges¹⁸³, bien évidemment, n'échappe pas à cette critique qui est formulée dans le discours romanesque, au cours d'un dialogue entre Martín,

¹⁸¹ María Rosa Lojo, "Sábato, nictálope y vanguardista", *op. cit.*, p. 72.

¹⁸² Ernesto Sábato, *Tres aproximaciones en la literatura de nuestro tiempo*, p. 44.

¹⁸³ L'intérêt que porte Sábato à Borges, après avoir intégré le groupe formant la revue *Sur* et fait la connaissance de Borges, Victoria Ocampo et Bioy Casares en 1941, se manifeste notamment par des prises de position en sa faveur. C'est le cas en 1942, quand il participe à « Desagravio a Borges », une publication de *Sur* qui déplore le fait de la non-attribution à ce dernier du Prix National de Littérature la même année. Sábato a écrit un essai consacré à Borges intitulé « Los dos Borges » ainsi qu'il a publié huit articles sur Borges dans les diverses revues, ce qui démontre son intérêt pour ce personnage emblématique de lettres argentines. Malgré les nombreux commentaires critiques sur les écrivains argentins et étrangers contenus dans son œuvre, il ne leur consacre pas d'article intégral, à l'exception de Sartre avec « Sartre contra Sartre » et « Significado de Pedro Henriquez

Bruno et le père Rinaldini, et dont le prétexte est fourni par la rencontre avec Borges qu'évoquent Martín et Bruno :

Caminaban por la calle Perú; apretándole un brazo, Bruno le señaló a un hombre que caminaba delante de ellos, ayudado con un bastón.

- Borges.

Cuando estuvieran cerca, Bruno lo saludó. Martín se encontró con una mano pequeña, casi sin huesos ni energía. Su cara parecía haber sido dibujada y luego borrada a medias con una goma. Tartamudeaba.

- Es amigo de Alejandra Vidal Olmos.

- Caramba, caramba¹⁸⁴... Alejandra pero muy bien. [...]

Bruno le pregunto qué estaba escribiendo.

- Bueno, caramba...- tartamudeó, sonriendo con un aire entre culpable y malicioso, con ese aire que suelen tomar los paisanos argentinos, irónicamente modesto [...]

- Caramba... y bueno..., tratando de escribir una página que sea algo más que un borrador, ¿eh, eh?...

Y tartamudeaba haciendo una serie de tics bromistas con la cara¹⁸⁵.

Vecteur du positionnement de Sábato dans le champ littéraire argentin, ce dialogue où se côtoient les opposants et les défenseurs de Borges, permet d'aborder la question problématique de la représentativité de Borges pour les lettres argentines. La dette reconnue par Sábato envers son pair¹⁸⁶ se manifeste parfois de manière assez ambiguë dans son œuvre. La description peu favorable de Jorge Luis Borges faite par le narrateur de *Sobre héroes y tumbas*, enlève le caractère sacré à cette figure des lettres argentines en mettant l'accent sur ce qu'il partage avec le commun des mortels, à savoir les insuffisances physiques qui portent atteinte à la qualité de son élocution¹⁸⁷.

Ureña » (son professeur au Colegio Nacional de la Plata et celui qui l'a introduit au groupe *Sur*) les deux essais regroupés dans *Obras II Ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1970.

¹⁸⁴Dans l'essai qui est postérieur au roman *Sobre héroes y tumbas : Tres aproximaciones sobre la literatura de nuestro tiempo*, Sábato se montre plus indulgent et compréhensif envers son pair en littérature, en distinguant Borges-personne de Borges-auteur : « Y Borges, el corporal Borges, acaso dramáticamente sufridor de sus precariedades físicas, un ser que como muchos artistas (como muchos adolescentes) buscó el orden en el tumulto... ». *Tres aproximaciones sobre la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*, Chile, 1968, p. 59.

¹⁸⁵ *SHT*, p. 205-206.

¹⁸⁶ La distanciation progressive avec Borges qui intervient suite à des prises de positions politiques opposées n'empêche pas a Sábato de déclarer la littérature argentine redevable envers Borges : « Los que venimos detrás de Borges, o somos capaces de reconocer sus valores perdurables o ni siquiera somos capaces de hacer la literatura ». Ernesto Sábato, *EF*, p.40.

¹⁸⁷ Le référent temporel place cette rencontre entre les personnages du roman et Borges en 1955. Borges a alors 57 ans et son portrait souligne le caractère sénile de sa posture mais également de son intellect qui semble pâtir de ces déficiences sur le plan physique : bégaiement, tics etc. La description, à charge d'un narrateur extradiégétique, ressasse en fait l'image stéréotypée de Borges en insistant sur ce qui rend vulnérable ce géant

L'intrusion de Borges dans le récit, qui abolit la frontière entre la réalité extratextuelle et la fiction, est atténuée par le fait qu'on lui attribue la connaissance d'Alejandra Vidal Olmos et de Bruno, ce qui le place dans cette scène comme personnage eu égard à sa participation dans le monde fictionnel du roman. Cette métalepse reflète aussi le procédé largement exploité par Borges dans son écriture. Un clin d'œil et une référence intertextuelle sont ici au service de la théorie littéraire¹⁸⁸ qui se construit en commentant d'abord et en rejetant par la suite le modèle que propose Borges pour la littérature argentine. Les reproches formulés à l'égard de Borges par Martín, Bruno et le père Rinaldini résument la césure entre les anti- et les pro-borgésiens décelée par Monique Charles dans le champ littéraire argentin¹⁸⁹:

Dicen que es poco argentino— comentó Martín.

- ¿Qué podría ser sino argentino? Es un típico producto nacional. Hasta su europeísmo es nacional. Un europeo no es europeísta¹⁹⁰: es europeo sencillamente¹⁹¹.

des lettres argentines, devenu inoffensif et diminué par son handicap. L'image reprend les éléments présents dans les portraits faits par les biographes de Borges (1955) : « Borges es un hombre saludable y sólido. Y pese que ha comenzado a salir con un bastón, no se ha convertido aún en el anciano poeta ciego, no se ha convertido en una especie de mito homérico que vaga por el mundo »¹⁸⁷. María Esther Vázquez, *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets Editores, coll. "ANDANZAS", 1996, P. 205.

¹⁸⁸ Nous reviendrons sur cette question dans la deuxième partie.

¹⁸⁹ « Les premiers accusent Borges de ne pas s'engager dans ses fictions, de mobiliser une érudition philosophique et métaphysique sans être habité par une effective inquiétude existentielle. Sa littérature ne serait qu'artifice et jeu savant, sans portée ». Monique Charles, *J.L.Borges ou l'étrangeté apprivoisée...*, op. cit., p. 277.

¹⁹⁰ Cette idée revient souvent parmi les arguments de Sábato contre les accusations formulées à l'encontre des Argentins, perçus comme « européistes ». Dans la préface de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, Ernesto Sábato compare cette tendance chez les Russes et les Polonais qui « se hicieron 'europeístas', rasgo tan típicamente eslavo o rioplatense como el vodka o el mate; al revés de lo que aquí sostienen algunos superficiales pensadores, que lo consideran un rasgo de enajenamiento. Los europeos no son europeístas: son simplemente europeos ». *Las cartas de Gombrowicz*, op. cit., p. 106.

¹⁹¹ *SHT*, p. 206. Bruno, en défenseur de Borges, dans *Sobre héroes y tumbas*, rejette les lieux communs prononcés par Martín à propos de Jorge Luis Borges, en démontrant la position conciliante qu'occupe Sábato, sans être un admirateur aveugle de Borges, il admet la critique là seulement où il juge cela nécessaire. « Nosotros somos argentinos hasta cuando renegamos del país, como a menudo hace Borges » dit Bruno, ce qui fait coïncider les opinions de Sábato avec celles de Borges au sujet de la littérature argentine et de ce qui déciderait de son caractère national. Ici Bruno représente la prise de position de son auteur, Sábato, quant aux reproches des détracteurs de Borges. Dans le chapitre consacré à Borges, figurant dans *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, il soutiendra cette même idée : une partie intitulée « Argentinidad de Borges » commence par le commentaire sur la traduction française de *Ficciones* de Borges, où l'introduction contient cette phrase : « personne n'a moins de patrie que J.L.Borges » ce qui provoque une réaction immédiate de Sábato à cette dépossession de Borges de sa patrie : « Yo pienso, por el contrario, que tanto sus virtudes como sus defectos caracterizan a cierto tipo de Argentinos ». Ce qui suit, est une sorte de discussion avec les détracteurs de Borges, où Sábato répond à ces derniers, comme il le faisait dans le dispositif romanesque de *SHT* : « Nuestros nacionalistas de la izquierda reprochan no solo a Borges sino a los mejores exponentes de nuestras letras estar influidos por toda clase de extranjeros ». *Tres aproximaciones...*, p. 42. Sábato, malgré une certaine attitude

Dans ce dialogue, nous voyons s'esquisser le jeu de tensions qui anime le champ littéraire argentin redevable de la conscience de double appartenance nourrie à l'égard de son continent et de l'Europe. Le sentiment partagé par les élites du continent latino-américain entre le début du XIX^{ème} siècle et le milieu du XX^{ème}, était celui d'un déchirement entre leur appartenance américaine, du fait de la naissance, et leur enracinement dans la culture européenne perçue comme une référence absolue en matière de la littérature. Ce n'est qu'à partir du milieu du XX^{ème} siècle que cette infériorité culturelle commence à être ressentie comme véritablement gênante et que les voix critiques s'élèvent pour rompre ce rapport de domination culturelle, en feignant d'ignorer le fait que les échanges fructueux entre les deux continents ne suivent pas uniquement le trajet du centre vers la périphérie.

La discussion sur Borges dans l'œuvre de Sábato est symptomatique du champ littéraire argentin de l'époque, car les attaques que subit cet écrivain dans *Sobre héroes y tumbas* reflètent toute la difficulté des lettres argentines à trouver leur expression propre, sans se voir accusées de mimétisme servile.

Bruno défend l'« argentinité » de Borges, qui lui est parfois refusée du fait qu'il crée une littérature où il ne revendique pas de couleur régionale¹⁹².

Sábato peut souscrire à l'opinion de Bruno, car il a toujours été contre l'idée de considérer Borges comme un écrivain cosmopolite, si ce

critique, essaie de démontrer son objectivité, qui le pousse à défendre et à détecter l'« argentinité » de Borges, là où les autres s'arrêtent sur une image stéréotypée de ce dernier, « lavé de sa nationalité », pour reprendre l'expression de Beatriz Sarlo. En faveur de Borges, dans le débat sur ses liens avec l'identité argentine, Sábato énumère : -« un léxico y un estilo que no podían aparecer sino en el Río de la Plata », - « orgullosa manera de reivindicar la patria contra los advenedizos ». Pour en conclure, dans le même paragraphe: « Por vocación literaria y por orgullo nacional, Borges recoge y estiliza admirablemente esos matices y de pronto con un giro o un par de palabras que no tienen ese grueso color local de los folkloristas crea vertiginosamente patria. Nada hay en él, nada de bueno ni de malo, de fondo ni de forma, que no sea radicalmente argentino ». *Ibid.*, p. 40.

¹⁹² Ce reproche semble ne pas tenir compte de ses débuts littéraires, la période dite « criollista », décrits notamment dans *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal où il figure sous les traits de Luis Pereda. Sylvia Molloy déplore à ce propos le caractère unidimensionnel de la perception de l'œuvre de Borges ainsi que de sa posture: «Ocurre a menudo con lectores de primer mundo que no reconocen ese carácter doble, relacional de su escritura, y por ende no ven la marca de lo local: ven la cita europea pero no ven el carrito ni aprecian su movilidad. No ven el carrito quienes reclaman a Borges como excepción dentro de la literatura argentina, hispanoamericana, aquellos lectores, a menudo europeos, que como observa Beatriz Sarlo 'lo limpian de su nacionalidad'. Sylvia Molloy, "Traducibilidad y malentendido: Borges y las ficciones de América Latina", in *L'écrivain argentin et la tradition*, Daniel Attala, Sergio Delgado et Rémi Le Marc'Hadour (sous la direction de), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Mondes hispanophones », 2004, p.24.

cosmopolitisme sous-entendait subrepticement l'apatridité et l'aliénation par rapport à son pays et son continent. Or, le cosmopolitisme de Borges ne remet aucunement en cause son « argentinité » dans la mesure où comme le déclare Beatriz Sarlo : « es cosmopolita porque es un escritor criollo¹⁹³ ». Bruno se fait porte-parole de Sábato, qui lui-même refuse de voir le recours au régionalisme dans les littératures périphériques comme une condition sine qua non de leur caractère national. Pour lui, la bataille des catégories telles que l'ethnicité et l'universalité n'est pas un critère valable pour juger de la valeur d'une œuvre et de sa représentativité au sens identitaire. Les personnages de *Sobre héroes y tumbas* poursuivent leur discussion:

- ¿Usted cree que es un gran escritor?

Bruno se quedó pensando.

- No sé. De lo que estoy seguro es de que su prosa es la más notable que hoy se escribe en castellano. Pero es demasiado preciosista para ser un gran escritor [...] Pero no todo es bizantino en él, no vaya a creer. Hay algo muy argentino en sus mejores cosas: cierta nostalgia, cierta tristeza metafísica¹⁹⁴.

Le problème de la différence dans la perception de Borges par Sábato et par la critique européenne donne à voir la position de Sábato qui semble pour le moins ambiguë face à Borges¹⁹⁵, oscillant constamment entre révérence et rejet.

¹⁹³ Beatriz Sarlo, « Orillero y ultraísta », in *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 151.

¹⁹⁴ *SHT*, p. 206.

¹⁹⁵ La même année où les personnages du roman *Sobre héroes y tumbas* rencontrent Borges dans la rue, les événements extra-littéraires laissent voir une tension palpable entre les deux écrivains argentins. Il faut préciser à cet endroit que leurs positions, au fond, n'étaient pas si opposées. Sábato n'ayant jamais été partisan du péronisme, se défendait contre les abus de la révolution dite libératrice et les suites de la chute du gouvernement Perón : « Yo no defendí nunca [...] ni tampoco defiendo ahora la persona de Perón. Le recrimino entre otras cosas, no haber estado a la altura de la histórica situación; de haber abandonado a su pueblo [...] y en fin, de haber favorecido con entusiasmo la entrada de decenas y quizás centenas de jerarquas nazis y de criminales de guerra como Eichmann ». Les propos que nous citons ici, proviennent de quotidien *La Opinión* (16 juillet 1973), ils constituent une réponse au texte soumis par Borges, « Leyenda y realidad », en 1973, à la Comisión Promotora de Concentración Cívica en pro de la República. Nous les citons d'après l'article « Excursus : la polémica Borges-Sábato contra el peronismo », in Julio Chiappini, *Teoría del poder: corrupción e institución*, Rosario, Zeus, 1994. L'article en question nous permet de voir la lucidité de Sábato quant à la dissociation de la littérature et de la politique : « Todo el mundo sabe que discrepo totalmente con su posición política. Además, lo admiro como escritor, aunque en rigor, debería decir "casi únicamente". Todos los que venimos después le debemos lecciones de lenguaje y estilo. Es quizá el mejor prosista viviente de la lengua ». Cette opinion est très intéressante du point de vue de la polémique entamée déjà depuis bientôt vingt ans, elle prouve la reconnaissance de la valeur de Borges en dépit de leur différend d'ordre politique. Dans l'article de *La Opinión*, Sábato revient aux événements de 1955, pour expliquer les racines de la rupture avec Borges : « Fue hacia 1956. El publicó algo en *Sur* sobre el peronismo, yo le respondí en *Ficción*, él contestó y yo volví a responder. Fue una discusión terrible y nos dijimos palabras lamentables, pero que no era posible evitar. Habían transcurrido hechos demasiado trascendentes para que las palabras duras pudieran escatimarse. Las torturas por ejemplo. [...] un día

L'attitude qui frise par moments l'irrévérence, et qui va de pair avec la posture d'hérétique que s'attribue Sábato, ne vise pas pour autant à détrôner Borges car, paradoxalement, elle le met en valeur en le désignant comme cible d'un duel virtuel. A travers cette expression de dissidence, Sábato, « cherche à dessiner sa propre silhouette¹⁹⁶ ».

La mise en scène de ce personnage témoigne de la volonté de Sábato de mesurer l'importance de Borges dans le champ littéraire argentin. D'autant que ce dernier est souvent sous-estimé quant à son rôle dans le processus de mise en valeur de la littérature mineure contre la littérature canonisée. En s'autorisant à renverser les hiérarchies existantes et en proposant sa bibliothèque idéale qui comprend des genres mineurs de la littérature argentine ainsi que des écrivains ne faisant pas partie du canon, Borges construit l'ethos de l'irrévérence qui ouvre la voie à la future génération parricide.

Il est difficile de passer outre la dimension stratégique du discours critique de Sábato qui s'empare de divers forums d'expression pour aménager son propre espace dans le champ littéraire. Sans vouloir évincer Borges, il s'auto-désigne comme celui qui écrit de la littérature profonde, à la différence de Borges, qui:

recorre el mundo del pensamiento como un amateur la tienda de un anticuario, y sus habitaciones literarias están amuebladas con el mismo exquisito gusto pero también con la misma disparatada mezcla que el hogar de ese diletante¹⁹⁷.

Ce manque d'engagement sur le plan littéraire reproché à Borges permet à Sábato de s'aménager un espace laissé vide et qui appelle à être occupé d'urgence dans les temps de crise que connaît l'Argentine. Cette opposition entre la littérature sociale et la littérature purement esthétique prolonge en

tuvimos noticias de que se estaba torturando a militantes peronistas. Entonces publicamos [revista *Mundo Argentino*] un documentado y minucioso trabajo de Da Mommio, en que se daban nombres, lugares, datos precisos e incontestables. [...] Fue entonces cuando en realidad se produjo la ruptura con Borges: ante la denuncia encabezó un movimiento de apoyo al gobierno. Fue terrible y tristísimo", *Excursos...*, *op. cit.*, p. 77-78.

¹⁹⁶Jean-Pierre Martin, « Deux professeurs d'irrévérence (Sarraute, Gombrowicz) », *Littératures*, n° 65, Dossier « L'irrespect : entre idéalisme et nihilisme », 2011, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, p. 57.

¹⁹⁷ *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, p. 47.

quelque sorte la querelle historique du champ argentin entre Florida y Boedo. Nous observons qu'en Argentine la question nationale et politique était précisément l'enjeu central qui a divisé l'espace littéraire¹⁹⁸ :

esa división se manifestó en dos grandes grupos literarios hacia 1920: el de Boedo, calle popular por excelencia, y el de Florida, calle refinada y expresión exquisita – en aquel tiempo – del buen gusto patricio¹⁹⁹.

Sábato, qui affichait toujours son indépendance des cénacles littéraires, s'inclut parmi les écrivains qui tentent d'entreprendre une sorte de troisième voie, celle de la synthèse des deux courants :

Frente a esa mutua incomprensión de los partidarios de 'lo puro' y de 'lo social', un grupo de nuevos escritores iniciaron una síntesis. Son escritores que sin desdeñar las enseñanzas de la clase literariamente más educada, tuvieron la suerte o la desgracia de pasar por duras experiencias sociales y políticas. En tales condiciones, su literatura cobró un acento metafísico que se contraponía al afán generalmente esteticista de la generación borgiana²⁰⁰.

Il faut préciser à ce propos que le différend qui oppose les deux hommes de lettres, n'emporte pas chez Sábato sur la stratégie poursuivie conséquemment depuis la parution de *Sobre héroes y tumbas*. Conscient de l'importance de la perception de son roman par la critique française, Sábato semble opter pour une stratégie visant à ne pas montrer des querelles propres au champ littéraire argentin, à travers son chapitre critiquant Borges. Il décide de supprimer ce chapitre, dans la traduction française, pour des raisons qui relèvent, selon nous, d'une stratégie éditoriale²⁰¹. Et pourtant ces cinq pages du livre ont bien leur place dans le roman du point de vue de leur signification en tant que définition de « lo argentino » et remise en cause de certaines valeurs nationales. Borges

¹⁹⁸ Le champ littéraire argentin de la première moitié du XX siècle était divisé principalement en deux groupes: Boedo, proche de la thématique prolétaire, et Florida, centré sur les préoccupations esthétiques, qui s'opposaient dans leur vision de la littérature argentine.

¹⁹⁹ Ernesto Sábato, *Heterodoxia*, *op.cit.*, p. 256.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 257.

²⁰¹ Il est intéressant, à ce titre, de comparer l'édition française du roman avec la traduction polonaise (*O bohaterach i grobach*, traduit par Helena Czajka, traduction revue et corrigée par Ewa Nawrocka, Krakow, Wydawnictwo Znak, 2007), basée sur la dixième édition de *Sobre héroes y tumbas* en Argentine (Compañía Editora Spasa Cale Argentina), 2003, qui elle comporte le chapitre XIII de la II partie du roman « Los rostros invisibles » où il est question de Borges, tout comme dans l'original. Le constat s'impose quant à la stratégie éditoriale et l'enjeu de la traduction française qui évite ce chapitre intentionnellement. De toute évidence, les traducteurs d'autres pays n'ont pas subi les mêmes contraintes durant la traduction de ce texte. Nous nous référons notamment à la traduction russe et tchèque du roman.

n'avait d'ailleurs rien à craindre dans cette confrontation, au vu de sa position dans le champ littéraire.

Eu égard au statut de Borges en France, Sábato n'a pas l'intention de jouer au trouble-fête pour ternir l'image de celui qui a ouvert la voie aux autres écrivains argentins, en se faisant consacrer par la France. D'une part, cela prouve la loyauté de l'auteur de *Sobre héroes y tumbas* envers son pair en littérature, et d'autre part, témoigne de l'importance accordée à la consécration française de son œuvre. Sábato veut se placer ainsi aux yeux de la critique européenne au côté de Borges, il ne veut apparaître en aucun cas comme son rival, ce qui aurait pu avoir des conséquences néfastes pour sa propre œuvre et diminuer le crédit accordé à la littérature argentine à l'extérieur. Le choix de ne pas heurter la critique, admiratrice de Borges, démontre plutôt la volonté de reconnaissance et une certaine dose de conformisme qui s'expliquent possiblement à partir de la configuration du champ littéraire mondial et du contexte de la littérature argentine de l'époque. Raisonnant en termes d'intérêt collectif et non uniquement personnel, ce choix s'inscrit de toute évidence comme volonté de propulser la littérature argentine en avant au lieu de rester sur des querelles improductives, nuisant à l'image du champ littéraire argentin. Les lecteurs français n'auront donc pas connaissance des déboires de Sábato et de Borges, pour ne pas heurter le statut de Borges, entièrement accepté par le monde littéraire français comme faisant partie du canon²⁰². D'autant que Sábato reconnaît sa dette envers son pair à travers ses différents ouvrages. Dans son premier essai *Uno y el Universo*, en 1945, il rend hommage à Borges-poète, reconnaissant en lui la source de son inspiration :

A usted, Borges, heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y

²⁰² Selon Pascale Casanova, « la consécration parisienne est un recours nécessaire pour les auteurs internationaux de tous les espaces littéraires dominés [...] Du seul fait que ce jugement est prononcé par des instances littéraires (relativement) autonomes, il a des effets réels sur la diffusion et la reconnaissance du texte ». *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 190.

Palermo, de Chesterston y Carriego, de Kafka y Martín Fierro ; a usted, Borges, lo veo ante todo como un gran poeta ²⁰³.

Il est vrai que Sábato, en attribuant le rôle central dans sa généalogie littéraire à Borges, signale implicitement sa dette envers son pair en littérature, mais loin de se cantonner dans des élans élogieux à son propos, il adopte une posture critique à son égard. Nous sommes loin de partager à ce propos les déclarations de María Pía Lopez et de Guillermo Korn selon qui Sábato a consacré toute sa veine critique à mener un duel virtuel avec Borges en délaissant les autres représentants des lettres argentines²⁰⁴. Cette accusation fait fi du travail critique que mène Sábato tout au long de son itinéraire artistique. L'exemple du dialogue entre les personnages de *Sobre héroes y tumbas* introduit d'ailleurs d'autres écrivains argentins au côté de Borges, permettant de définir ou de parcourir l'histoire littéraire argentine à partir de cette sorte d'abécédaire sélectif auquel procèdent les protagonistes. Bruno et Martín discutent ainsi sur Güiraldes, Arlt ou Larreta, en confrontant à chaque fois leur image constituée à travers un regard critique avec la position qu'occupe Borges.

Dans *Cuentos que me apasionaron*, qui constitue une sorte d'anthologie personnelle de Sábato, les fragments des textes de ses auteurs préférés sont précédés d'une introduction à la charge de Sábato en collaboration avec Elvira González Fraga²⁰⁵. Ce guide littéraire, genre auquel Sábato nous a déjà habitués, rend compte de ses préoccupations et de ses œuvres de prédilection pour affirmer leur valeur, et grâce à son autorité, rendre certains de ces auteurs plus accessibles au grand public.

Le choix de Sábato se porte indistinctement sur la littérature argentine et la littérature mondiale comme le démontrent ces quelques noms qui apparaissent

²⁰³ Ernesto Sábato, *Uno y el universo*, 6a edición, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1980, p. 27.

²⁰⁴ Les critiques déclarent à propos de l'attitude de Sábato à l'égard de Borges : « Eligió como blanco de su enfrentamiento a Jorge Luis Borges [...] Sábato se negó a disputar el territorio con otros autores también consagrados y centro sus fuerzas en volver posible – y hasta necesaria – su comparación con Borges: nunca se dignó a analizar las producciones literarias de los hombres de su generación o posteriores, se limitó a descartarlas con cierta premura ». *Sábato o la moral de los Argentinos*, *op. cit.*, p. 119.

²⁰⁵ Ernesto Sábato, *Cuentos que me apasionaron*, I et II, Selección y prólogos de Ernesto Sábato en colaboración con Elvira González Fraga, Buenos Aires, Planeta, 2007, [2000].

dans les deux tomes de son anthologie: Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Marcel Schwob, Dino Buzatti, Ernest Hemingway, Juan Rulfo, Silvina Ocampo, Hans Christian Andersen, Edgar Allan Poe, Mark Twain, Truman Capote, Clarice Lispector, Anton Chéjov, Albert Camus.

Nous pouvons remarquer la répartition relativement équilibrée de la généalogie littéraire de l'écrivain argentin entre trois continents : l'Europe, l'Amérique du Sud et l'Amérique du Nord. Cette répartition dément d'une part la focalisation de Sábato et des écrivains argentins en général sur la France, et d'autre part, correspond au schéma proposé par Pascale Casanova qui établit un répertoire transnational des écrivains qui peuvent être revendiqués comme ancêtres légitimes par des écrivains de tous les espaces littéraires et surtout des littératures dites périphériques, tel William Faulkner (référence partagée avec Glissant):

cada vez que Bizancio amenaza terminar con el arte por exceso de sofisticación, son los bárbaros los que vienen en su ayuda: los de la periferia, como Hemingway y Faulkner²⁰⁶.

Les notices qui attirent notre attention sont celles qui évoquent les écrivains de son continent, la place y est réservée aux écrivains latino-américains qui ont acquis une renommée mondiale à partir des années du « boom » latino-américain. Ainsi, présentant Augusto Roa Bastos, Sábato écrit: « Su primera colección de cuentos *El trueno entre las hojas* [...] ha sido distinguida con el Premio Cervantes en 1989²⁰⁷ », « Lo consagra internacionalmente *Hijo de hombre*, como uno de los más notables narradores de nuestro idioma²⁰⁸ ». Le chapitre où il présente García Márquez contient l'information suivante : « así le llegó a Sudamericana, en 1967, *Cien años de soledad*, una novela que tuvo un éxito colosal en Europa y lo consagró en el mundo entero²⁰⁹ ».

²⁰⁶ AEE, p. 127.

²⁰⁷ *Cuentos que me apasionaron*, p. 12.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 52.

Sábato lui-même s'inclut dans le groupe des écrivains "d'avant le boom" où il côtoie Borges ainsi que ses pairs latinoaméricains illustres :

Hay muchos y grandes escritores que son anteriores a ese promocionado boom o son contemporáneos sin pertenecer al grupo, es el caso de Guimarães Rosa en el Brasil, de Onetti en el Uruguay, de Carpentier en Cuba, de Rulfo en México. Y si se me permite, el caso mío, ya que *El túnel* apareció en 1948, y tuvo muchísimas traducciones²¹⁰.

Le choix de s'exclure du « boom latino-américain », stratégique chez Sábato, permet de préserver son indépendance et d'afficher son rejet de catalogage, ce qui participe de sa posture hérétique dans le champ littéraire. Ne pas vouloir être catalogué offre des avantages et permet implicitement de donner son avis à propos de la surexposition médiatique dudit phénomène. De la même façon, Sábato déclare n'est pas être partisan du Nouveau Roman. Un chapitre entier d'*Abaddón* (« Ideas de Quique sobre la nueva novela²¹¹ ») est d'ailleurs consacré à un exercice assez ludique qui consiste à écrire un passage à la manière des nouveaux romanciers en proposant des recettes insolites telles que : « novela en capítulos a pedido individual », « novela para ser leída en diagonal », « novela-telefónica » entre autres. La satire déguise malhabilement la critique farouche de ce mouvement qui condense, selon Sábato, toutes sortes d'inventions « byzantines », concentrées sur la forme et non sur le contenu de l'œuvre : « las novedades de forma no son indispensables para una obra artísticamente revolucionaria, como lo demuestra el ejemplo de Kafka²¹² ».

Nous reconnaissons, à travers certaines de ces propositions, le regard critique à l'encontre de son compatriote Julio Cortázar, qui n'est pas mentionné explicitement dans le roman. Les auteurs faisant partie du Nouveau roman latino-américain ne constituent pas l'unique cible de Sábato qui critique également l'engouement du public avide d'innovations stylistiques gratuites : « aquí sin ir mas lejos [...] jóvenes que se pretenden revolucionarios [...]

²¹⁰ *España en los diarios de mi vejez*, p. 171.

²¹¹ *AEE*, p. 208-214.

²¹² *Ibid.*, p. 125.

recibieron con alborozo el proyecto de una novela que podría leerse de adelante para atrás o de atrás para adelante ²¹³».

La progressive intégration des écrivains latino-américains dans sa généalogie correspond en effet à leur consécration et à leur reconnaissance à l'échelle mondiale, il serait difficile de voir en Sábato l'acteur de cette évolution. Le critère qui a guidé le choix de Sábato dans son anthologie se laisse deviner à travers les notices qui insistent sur le caractère humaniste des œuvres et les valeurs défendues par leurs créateurs, souvent incompris et reconnus seulement par la postériorité. L'image d'artiste-martyr ou artiste-témoin que renvoient ces écrivains est à mettre en relation avec la posture privilégiée chez Sábato et qui serait en accord avec sa propre éthique du métier d'écrivain. Cette perception se confirme à travers la notice aux accents très personnels consacrée à Albert Camus :

Sólo me cabe decir que fue uno de los grandes filósofos del siglo, que su preocupación por lo humano lo llevó a comprometerse toda vez que sintió la injusticia, la explotación, el crimen [...] y que su obra literaria ha despertado la conciencia de millones de seres humanos a través de la comprensión de la tragedia del hombre en el mundo, de su soledad y de su desamparo [...] Siento una suprema admiración por ese hombre genial, entrañable, tan excelso artista como filósofo, además de ser en su vida, como hombre, una cumbre del comportamiento humano²¹⁴.

Face à l'hétérogénéité relative de sa bibliothèque personnelle qui se profile à travers les deux tomes de l'anthologie *Cuentos que me apasionaron*, avec son dernier ouvrage, *España en los diarios de mi vejez*, qui constitue une réécriture de ses réflexions poursuivies tout au long de son itinéraire artistique, Sábato semble se tourner davantage vers la valorisation de la littérature de son continent, en évoquant Roa Bastos et Juan Rulfo comme «dos supremos creadores latinoamericanos ²¹⁵». Il s'y note un glissement concernant la position

²¹³ AEE, p. 129.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 267. Cet hommage qui se caractérise par une attitude révérencieuse envers Camus n'est pas étonnant étant donné le rôle de cet écrivain dans la découverte de Sábato au public français, comme il le rappelle : «Fue él quien me descubrió y me hizo publicar en Francia. *El túnel* llegó a sus manos cuando era lector de Gallimard. Y siempre agradeceré al Destino el que haya sido él quien lo recomendará enfáticamente». *Ibid.*, p. 268.

²¹⁵ *España en los diarios de mi vejez*, p. 173.

de Sábato envers son continent. Entre l'écriture de *El túnel*, ses premiers essais et les deux derniers textes aux relents testamentaires s'opère un changement assez significatif, Sábato s'éloigne de son discours critique qui portait principalement sur les auteurs européens (y compris ceux de la marge d'Europe, lorsqu'il fait découvrir à ces lecteurs la littérature russe, scandinave et polonaise notamment) et met en avant les auteurs consacrés du « boom » latino-américain. Le critère de consécration internationale n'est pas le seul qui vaille dans le métadiscours critique de Sábato, car parmi les auteurs cités se trouvent également ceux qui ne font pas partie du canon latino-américain, assez restreint et implicite par ailleurs, car formé à partir d'un accord tacite, comme nous le fait remarquer Karl Kohut. Ce canon, loin de représenter véritablement les lettres latino-américaines, se résumerait à quatre noms : Fuentes, Márquez, Vargas Llosa, Cortázar²¹⁶ alors que la tendance prépondérante dans les littératures du continent sud-américain, plutôt marginalisées jusqu'à ce phénomène de « boom », est de s'opposer au canon, brandissant un étendard d'indépendance face à cette notion, souvent considérée comme « expresión de la clase dominante y, por ende [...] excluyente y represivo ²¹⁷ ».

La valorisation de la périphérie et le fait d'assumer la dualité fondatrice de l'identité argentine, contenue dans l'opposition formulée par Sarmiento (civilisation/barbarie), lui font revendiquer les avantages de la «périphérie» et de la «barbarie», tels que « el primitivismo, la ingenuidad, el aporte de una nueva sangre y de una nueva perspectiva ²¹⁸ ». En insistant sur le caractère novateur

²¹⁶ Voir à ce sujet Karl Kohut, « Literatura y memoria », in *América*, Cahiers du CRICCAL n°30, Volume 1 de « Mémoire et culture en Amérique latine »: Colloque international du CRICCAL, Université de la Sorbonne Nouvelle--Paris III, 25, 26, 27 octobre 2002, Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine. Colloque international, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 17. (p. 9-18).

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Sans vouloir insister sur la dialectique centre/périphérie qui semble d'ailleurs actuellement dépassée à plusieurs égards, surtout dans le cas de la littérature argentine, nous devons signaler la pensée que développe Sábato sur les cultures périphériques, en la situant bien dans le contexte d'avant le «boom» latino-américain, tentant d'inverser l'axe Paris-Buenos Aires : « He dicho que los pueblos periféricos en general (no solo el Río de la Plata sino toda Latinoamérica, los pueblos africanos y asiáticos), por no haber perdido totalmente su carácter bárbaro tenían una misión importante. Aclaro que digo bárbaro en el sentido clásico y positivo de la palabra: los pueblos que están más allá de la frontera del imperio. En este caso los pueblos que no constituyen el centro y la esencia de civilización capitalista-maquinista-racionalista. Cada vez que un imperio llegó a sus límites últimos y

d'une telle littérature venue de la périphérie qui peut se prévaloir des attributs mentionnés plus haut, il tente de renverser le stigmate de son « infériorité ».

2.3. Glissant en « préfacier » de la littérature antillaise.

A partir des années 80, les auteurs antillais commencent à s'emparer de la critique littéraire pour remédier à la situation de « dominé » qu'ils subissent de la part de la France et pour riposter ainsi à une critique extérieure empreinte d'ethnocentrisme et peu encline à accepter et à mettre en valeur la spécificité de la littérature antillaise d'expression française. L'inexistence de ces bases théoriques semble un obstacle sur la voie de la constitution et de l'émancipation de cette littérature qui se perçoit toujours à travers un regard déformant venu de l'extérieur. Avec *L'Intention poétique*, Glissant était l'un des précurseurs de cette tendance, lorsqu'il s'interrogeait sur la possibilité d'avènement d'une expression littéraire propre aux Antilles centrée sur le contexte et le lectorat antillais, en rapport avec un environnement social et culturel spécifique. Ce travail théorique se poursuit et se concrétise dans *Le discours antillais*, où Glissant propose son concept d'Antillanité, qui, redevable certes à la Négritude césairienne, introduit une césure symbolique avec l'Afrique en tant qu'arrière-pays culturel et référence pour le monde antillais et prône l'union sous-marine de l'espace caribéen sous la bannière de l'histoire commune de la colonisation. Ils semblerait que le spectre de l'inexistence de la littérature antillaise, désignée par Glissant et par les concepteurs de la Créolité comme « pré-littérature » ou « littérature à venir », oblige les écrivains à constituer leur propre capital symbolique doublé d'une réflexion théorique capable d'appréhender la spécificité de ce champ antillais en construction. Car l'absence du lectorat aux

empezó su decadencia, los bárbaros trajeron un soplo nuevo y renovador, inyectaron sangre renovada y fuerte en el cuerpo semicaduco". Ernesto Sábato, "Un intelectual con los ojos en este mundo", Entretien paru dans *Marcha*, Montevideo, 1959, in *Medio siglo con Sábato*, op. cit., p. 47.

Antilles à laquelle se heurtent les écrivains prouve peut-être que ce lectorat n'est pas encore tout à fait conscient de l'existence de sa propre littérature.

La posture schizophrène, eu égard aux fréquentations diversifiées du répertoire littéraire, est revendiquée explicitement par Glissant, lequel évoque le dilemme de l'écrivain antillais, dont les références en matière de littérature sont nécessairement doubles car façonnées à la fois par la littérature européenne et la littérature antillaise:

ainsi, pour ma part, ai-je toujours travaillé avec mes compatriotes antillais, tout en ayant d'autres activités auxquelles je ne participais pas, comme mon travail avec des amis poètes français de ma génération (Jacques Charpier, Roger Giroux...) dont les Antillais ne connaissent même pas le nom [...] j'ai finalement été assez schizophrène dans ma vie : passionné de poésie à la française et poésie à l'antillaise, de gens qui n'écrivent pas de poésie mais défendent le paysage, la mémoire historique, le langage²¹⁹.

A ce double héritage s'ajoute la découverte des auteurs caribéens et latino-américains réunis souvent par les mêmes préoccupations. A travers la lecture d'Alejo Carpentier, Glissant formule une « vocation de synthèse » qui s'offre à l'écrivain antillais et qu'il considère comme solution possible pour dépasser ce double héritage problématique:

ne reculons pas, Antillais, à connaître et à revendiquer les vertus et les traditions tant nègres qu'indiennes qu'européennes venues jusqu'à nous ; mais n'hésitons pas à les réajuster. Que cette chaude redécouverte de soi n'incline pas à une imploration stérile et exclusive du passé²²⁰.

Glissant écrit dans *Le Discours antillais* à propos des écrivains antillais contemporains qu'ils sont les « préfaciers » d'une littérature antillaise émergente. Lorsqu'il déclare ne pas se réclamer d'une quelconque tradition d'écriture antillaise antérieure, Glissant tient à mettre en relief la « jeunesse » relative de cette littérature qui n'offre pas suffisamment de références à un écrivain désireux de puiser dans son « capital symbolique » accumulé:

²¹⁹ Philippe Artières, « « Solitaire et solidaire » Entretien avec Édouard Glissant », *Terrain*, numéro-41 - *Poésie et politique* (septembre 2003), [En ligne], mis en ligne le 05 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/1599>. Consulté le 16 mai 2009.

²²⁰ *IP*, p. 142.

nous n'avons pas eu de littérature accumulée. Nous n'avons eu que des soubresauts, des sursauts et des sortes de pointes, des chutes verticales dans des abîmes. Par exemple, il y a eu d'abord rupture entre la parole du conteur créole et les premières expressions écrites [...] Au fond, la littérature antillaise contemporaine commence avec l'immédiat après-guerre, avec des écrivains comme Damas, Césaire²²¹. Mais il y eut aussi les œuvres de romanciers socio-paysagistes, comme Tardon, comme Zobel [...] on a été obligé de passer à l'écriture [...] on a été confronté à cette absence de balises, de traditions, de continuum de l'écriture [...] Nous sommes obligés de constituer rapidement ce qui a mis sept siècles à se former en ce qui concerne la langue et la littérature françaises²²².

Bien que cette affirmation ne prétende pas nier toute la littérature antérieure écrite en Martinique, les mouvements successifs de la Négritude, l'Antillanité, la Créolité constituent néanmoins un tournant décisif dans la prise de conscience des enjeux littéraires. La césure opérée dans la littérature martiniquaise entre les trois mouvements précités et la littérature mimétique du passé relève d'un contexte historiquement explicable. Selon Jean Bernabé,

avec chaque génération intellectuelle, apparaît un nouvel angle de vision, générateur d'un nouveau paradigme, et qui pose son objet en des termes radicalement différents de la génération précédente²²³.

En s'affirmant « à jamais²²⁴ » fils de Césaire et en reconnaissant, de manière toutefois moins ferme leur filiation à Glissant²²⁵, les théoriciens de la Créolité se posent en parricides, de façon plutôt camouflée et pudique toutefois, sans vouloir admettre ce positionnement bravant le respect dont est entourée la figure de Césaire à la Martinique. Cette donnée permet de justifier l'urgence

²²¹ Cela confirme la position de nombreux chercheurs qui considèrent l'avènement de la littérature martiniquaise à partir de l'œuvre de Césaire, notamment Lilyan Kesteloot. Il ne s'agit pas d'occulter toute une partie importante de cette littérature qui s'écrit avant, il s'agit plutôt d'opérer un choix idéologique pour marquer un moment de césure importante avec ce qu'on dénomme la littérature mimétique du passé.

²²² *IPD*, p. 117-119.

²²³ Jean Bernabé, « La créolité : problématiques et enjeux », in Alain Yacou (sous la direction de), *Créoles de la Caraïbe*, Paris, Karthala-CERC, 1996, p. 211.

²²⁴ « La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre dignité restituée. Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire ». *Eloge de la Créolité, op. cit.*, p. 18.

²²⁵ La déclaration suivante montre bien l'hommage tout particulier que rendent Bernabé, Chamoiseau et Confiant à Glissant : « Nous restions devant ces textes comme devant des hiéroglyphes, y percevant confusément le frémissement d'une voie, l'oxygène d'une perspective ». Pour atténuer ce sentiment d'incompréhension envers Glissant, le manifeste se complaît à multiplier des euphémismes rendant cet hommage-critique moins acerbe : « Mais les voies de pénétration dans l'Antillanité n'étant pas balisées, la chose fut plus facile à dire qu'à faire. Nous tournâmes longtemps autour, porteurs du désarroi des chiens embarqués sur une yole. Glissant lui-même nous y aidait pas tellement, pris par son propre travail, éloigné par son rythme, persuadé d'écrire pour des lecteurs futurs ». *Ibid.*, p. 22-23.

pour la littérature antillaise de s'auto-constituer et de baliser ses repères théoriques en vue d'un développement fructueux. Loin d'être un obstacle sur la voie de l'évolution, l'« immaturité » de la littérature antillaise en gestation a été saluée par Milan Kundera comme un point de départ neuf et fécond pour les écrivains²²⁶.

2.4. Généalogie de l'écrivain paratopique du champ littéraire français chez Glissant.

Glissant est conscient de la particularité de la littérature antillaise et du statut d'écrivain auquel il faut accéder. Il s'agit d'un statut qui n'est pas acquis d'emblée, mais qui nécessite des stratégies et des luttes pour être obtenu. Patrick Chamoiseau, le disciple de Glissant exprime cette situation de l'écrivain antillais dans un entretien accordé à Dominique Chancé :

Les gens s'installent tranquillement dans la fonction d'écrivain... dans ce que cela représentait, avec la filiation littéraire écrite, des bibliothèques millénaires, [...] Je ne peux pas moi – ici il signifie le point de rupture d'un écrivain antillais avec ce schéma – entrer en tradition littéraire ancestrale, comme un écrivain français, ou de je ne sais quel autre pays où une littérature existe. Alors que moi, ma littérature n'existe pas. Ou alors c'est une oraliture²²⁷.

La fonction d'écrivain est, à la lumière de ce constat, un statut à obtenir, d'où la nécessité de construire sa propre théorie, de tisser une généalogie, de signifier des filiations ainsi que les points de rupture avec l'héritage littéraire disponible. Pourtant Lise Gauvin envisage la littérature antillaise comme une sorte d'avant-garde par rapport au champ littéraire français :

Une analyse même superficielle – montre bien que le champ littéraire antillais existe à sa façon, avec ses tensions, ses luttes intérieures et ses lieux de diffusion. Cette littérature fonctionne ainsi selon une double forme d'institutionnalisation, celle qui la relie à l'espace antillais et celle qui la

²²⁶ Milan Kundera, *Le rideau*, op. cit., p. 191-193.

²²⁷ Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, PUF, 1992, p. 204-205.

rapproche du champ littéraire français, dont elle constitue une sorte d'avant-garde tumultueuse²²⁸.

Le fait de faire une référence intertextuelle au poème d'Aimé Césaire dans *Sartorius* (Césaire y est présenté parmi ceux qui œuvrent à sauver de l'oubli ce peuple invisible) démontre l'existence d'un capital symbolique et d'une tradition littéraire propre qui sert de rempart au discours venu de l'extérieur, du centre, qui passe sous silence la question de Batoutos :

De nos temps où nous commençons de deviner que des Batoutos sont parmi nous, et c'est au milieu de ce siècle, M. Aimé Césaire chante ainsi ce secret des naissances prédestinées, « Seigneur des Eaux... »²²⁹.

Aimé Césaire a démontré à ses successeurs le moyen de se libérer de la tutelle de l'Occident à travers les « armes miraculeuses » qui sont celles « que le poète oppose à toute tentative de dénaturation, à toute étrange volonté qui tendrait à le spolier de lui-même²³⁰ ». A un autre endroit la référence intertextuelle à un ouvrage de Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le Molosse*²³¹, tend à établir des liens dans un intertexte provenant de sa propre littérature: « Beaucoup de légendes du monde établissent ainsi sur pierre sacrée. Nous nous souvenons d'un « esclave vieil homme » qui sur les mornes de Martinique en fréquenta une²³² ». Les réseaux intertextuels qui peuvent se créer à l'intérieur de l'espace de la littérature antillaise démontrent le bien-fondé du concept de « littérature martiniquaise » étudié par Luciano Picanço. Ce réseau fonctionne aussi à l'intérieur du macrotexte glissantien, générant de multiples possibilités pour le roman qui peut s'écrire à partir de son propre intertexte. Ceci témoigne de la volonté d'autonomie par rapport à la littérature du centre. Selon une très pertinente remarque de Romuald Fonkoua, « Glissant ne veut pas apparaître comme un écrivain de l'institution mais plutôt comme l'écrivain qui

²²⁸ Lise Gauvin, « Situations des littératures francophones : à propos de quelques dénominations », in *La francophonie aujourd'hui : réflexions critiques*, p. 27-39.

²²⁹ *Ibid.*, p. 53.

²³⁰ *IP*, p. 145.

²³¹ Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 2001.

²³² *Sartorius*, p. 126.

institutionnalise la littérature antillaise, lui donnant ses formes, son sens et son statut²³³».

Le fait de se tourner vers son propre texte comme source de citations, images ou vers les textes d'autres auteurs antillais, en dehors du fait de les mettre en valeur et de rehausser la littérature martiniquaise et antillaise plus généralement, constitue un pas vers la constitution et la fondation d'un capital symbolique propre tendant vers l'autonomie et l'auto-créativité comme réponse à un mimétisme passif et contre-producteur du passé.

Rappelons les propos de Glissant, provenant d'un entretien accordé au *Nouvel Observateur*, lors de la parution de son roman *Tout-monde*, où il s'oppose dans un duel littéraire aux mouvements des écrivains martiniquais qui sont pourtant ses amis : « Mes amis Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau se sont un peu trop hâtés dans leur *Eloge de la Créolité* : la créolité, ça ne marche pas ailleurs qu'aux Antilles²³⁴ », il s'y déclare « hostile à la créolité, qui est une prison comme la latinité, la francité, ou la négritude²³⁵ » en leur opposant le concept de « créolisation²³⁶ » qui constitue un « processus universel » et non « une essence ». Ce qui est intéressant dans cette prise de position sur la « créolité », c'est la circularité à laquelle renvoie ce duel littéraire entre les partisans de la Créolité et Glissant. Nous pouvons avancer que sans la Négritude de Césaire et sans l'Antillanité de Glissant il n'y aurait pas eu le mouvement de la Créolité. La notion de « créolisation » résulte d'une évolution logique de la

²³³ Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle. Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée » dirigée par Jean Bessière, n°33, 2002, p. 293.

²³⁴ *Nouvel Observateur*, 2-8 décembre, 1993.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ La définition de ce terme apparaît sur les pages de *Traité du Tout-monde*, ce qui ne signifie absolument pas que ce concept est forgé à partir de cette œuvre, parue en 1997. Ce concept annoncé déjà dans *Le Discours antillais* se renforce et prend forme dans ce que Glissant réunira postérieurement sous la dénomination commune de « Poétique ». La définition ne signifie pas non plus que ce concept est arrêté pour une fois et qu'il cesse de nourrir sa pensée. Glissant synthétise en fait ses réflexions sous cette dénomination : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse des éléments ». *Traité du Tout-Monde*, p. 37. Nous renvoyons à la lecture de ce terme proposée à partir d'une approche évolutive et chronologique dans les œuvres successives de Glissant, effectuée dans l'étude d'Elena Pessini, « Créolisation. Naissance et parcours d'une idée », in Elena Pessini, Carminella Biondi, *Écrire le monde. Rêver le monde*, Bologne, CLUEB, 2004, p. 13-22.

pensée de Glissant. Dans cette pseudo-bataille des écrivains, Glissant n'oublie pas de rendre hommage à Aimé Césaire, soulignant son importance pour la littérature antillaise à venir, en tant que pilier de la généalogie propre des Antillais. Cette stratégie correspond à un élément du couple espace canonique/espace associé (dimension de figuration/dimension de réglage) distingué par Dominique Maingueneau²³⁷. La dimension de réglage nous intéresse dans la mesure où à travers elle, le « créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel ».

Il n'est pas étonnant, eu égard à ces éléments, que Glissant place son œuvre sous l'égide de Faulkner, ce qui revient à assumer une « généalogie hérétique » :

Il me semble que c'est William Faulkner qui, dans son œuvre, a présagé le plus fortement ces semis en réseaux, cette poétique nouvelle [...] Peut-être parce qu'il est le seul à avoir vraiment impliqué le lieu de son œuvre, le Lieu, dans le questionnement obscur de la légitimité²³⁸.

Le présage d'une littérature nouvelle, détecté chez Faulkner, se concrétise dans les réalisations des écrivains caribéens :

les œuvres d'un Alejo Carpentier ou d'un Aimé Césaire commençaient de constituer une nouvelle sorte de littérature, hors les frontières des langues et rejoignaient, dans un lieu ouvert de brousses, de mers en cyclone et de tremblements de terre, les énormes ou très découpés entassements ou traces ou ciselures de William Faulkner ou de Jorge Luis Borges²³⁹.

La dette envers l'écriture faulknerienne, dont Glissant énumère les qualités²⁴⁰, en les jugeant en fonction de leur portée relationnelle, devient

²³⁷ Voir à ce propos le chapitre « L'espace associé » in Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 113-116.

²³⁸ *Faulkner, Mississippi*, p. 310.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Faulkner est présenté par Glissant comme « celui qui avait le plus à révéler de son propre lieu incontournable en même temps que de la Relation de ce lieu à la Totalité-monde » (54), celui qui a assumé le choix énorme : « renoncer aux faveurs et aux lustres de la littérature, pour aller plus loin en littérature. Qui n'en continua pas moins de désirer, toujours en secret, et avec l'égoïsme fabuleux et froid du constructeur et de l'inventeur, la consécration dont il avait si officiellement (de son point de vue) quitté l'espérance » (55), « l'écriture, la fonction et les modalités d'écriture par lesquelles Faulkner a recrée ces lieux – ce Lieu - ont littéralement elles aussi suscité quelque chose : le bougement, l'hésitation, le passage, de la certitude des identités figées et des vérités inéluctables à l'envoûtement du possible et de l'impossible mêlés » (311), « écrivain-assenant coup sur coup des livres enchevêtrés dont ses plus convaincus admirateurs (il en aura tout de suite une cohorte silencieuse) n'auraient pu analyser ni soutenir la déroutante nouveauté » (311).

explicite dans *Faulkner, Mississippi*. En dévoilant ainsi sa généalogie littéraire, Glissant se place du côté des hérétiques. Il vise à établir ladite généalogie en vue de nouvelles règles et de nouvelles modalités de l'écriture. En attribuant à Faulkner le rôle du précurseur²⁴¹ d'avant l'heure de ce bouleversement dans le champ littéraire, il souligne comme pertinents certains caractères de l'écriture faulknérienne tels que : « le bougement », « l'hésitation », « l'envoûtement des possibles ». Tous ces éléments s'inscrivent dans la poétique de Glissant qui gère la mémoire interne de ses textes à travers la lecture de Faulkner. La place centrale attribuée à Faulkner, faisant partie de « véritables libérateurs littéraires dans les contrées périphériques²⁴² », dans la généalogie de Glissant permet à l'écrivain antillais de manifester clairement le refus d'un héritage littéraire imposée.

Glissant avertit le lecteur de la diversité de sa généalogie, en signalant l'impossibilité d'évoquer tout ce qui a fait son œuvre :

et nous avons connu les déserts incertains de Kateb Yacine, fréquenté toute l'élégance délabrée des sables gris et la simple magnificence des échos de la poésie arabe, et tout aussi bien, les grèves bretonnes et *Le Cheval d'orgueil* de Jakez Hélias, L'Afrique fantôme de Michel Leiris et les *Lointains intérieurs* d'Henri Michaux²⁴³ ».

Il cite néanmoins quelques écrivains porteurs de valeurs que lui-même véhicule dans son œuvre, tels Flannery O'Connor, Alejo Carpentier, William Styron, Gabriel García Márquez, Toni Morrison. Le critère qui réunit ces auteurs est la parenté que détecte Glissant entre eux et William Faulkner²⁴⁴ :

²⁴¹ Glissant évoque notamment la réception de Faulkner en France où « il aura fallu du temps [...] pour qu'on cesse de voir en Faulkner un romancier rural américain, ou un expérimentateur dans la lignée de Joyce, ou un « écrivain du Sud » qu'on rapprochait vaguement de Caldwell, de Steinbeck ou de Hemingway, mêlant ainsi Far West, Deep South, Midwest et tant d'autres lieux mythiques des lointains Etats-Unis d'Amérique ». *Faulkner, Mississippi*, p. 55.

²⁴² Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 455.

²⁴³ Glissant poursuit cette énumération, en invoquant l'idée de la relation au-delà de la question de la langue. Nous lui connaissons le rejet de l'idée de la francophonie comme reliant les littératures pour raisons de l'homogénéité langagière : « Tout ce qui nous autorisait à considérer le lieu du monde, à l'approcher enfin, donné là notre lieu même. Et il ne s'agissait que de ce qui sonnait dans la langue française, mais déjà nous avions entendu les battements de toutes langues du monde ». *Faulkner, Mississippi*, p. 317.

²⁴⁴ Faulkner règne donc en maître incontestable dans la généalogie de Glissant, d'autant plus que : « Faulkner n'est pas de ces auteurs qui tarissent à jamais l'imaginaire de celui qu'ils ont frappé et qui dès lors répète misérablement les litanies soi-disant inspirés de tels maîtres ». *Ibid.*, p. 344.

La liste serait longue des écrivains, connus et inconnus, qui ont dérivé au moins une part de leur poétique de la sienne, sans qu'il y eût là complaisance ni faiblesse d'apprenti. C'est une inconvenance de n'en citer que quelques-uns, ils ont tous déclaré leur parentage, et la rencontre dans cette œuvre est un secret contentement qui ne prédispose ni au médiocre ni à l'uniforme²⁴⁵.

Ce qui est intéressant dans l'analyse que fait Glissant dans son essai sur Faulkner, c'est la tentative de placer l'écrivain américain dans un nouveau contexte et de permettre ainsi une nouvelle lecture qui explorerait la thématique noire dans ses romans. Y faire face signifie entreprendre une lecture différente, qui n'enferme pas cet auteur dans la catégorie des écrivains « pour les blancs » :

Cette œuvre de Faulkner, écrit Glissant, se sera accomplie quand sa lecture aura été rendue 'effective' par une revisitation des Noirs américains généralement, tout comme certains d'entre eux, et peut-être Toni Morrison l'une des premières, ont commencé de le faire, tout comme par ailleurs je tente de le faire ici²⁴⁶.

La prédilection de Glissant pour Faulkner est manifeste déjà dans *L'Intention poétique*, où il évoque « la fascination » que lui inspire cet écrivain américain. L'essai *Faulkner, Mississipi* qui paraît une vingtaine des années plus tard prouve son assiduité dans la fréquentation de Faulkner. Cet essai constitue aussi, comme le remarque à juste titre Jean-Louis Joubert « une superbe introduction à la lecture de l'écrivain Glissant²⁴⁷ ». Nous remarquons en revanche qu'à l'exception de la littérature cubaine, Glissant fait rarement des excursions dans le domaine hispanophone qui aurait pu être envisagé à partir de ses concepts, notamment celui de la Relation.

Glissant œuvre, à partir de *L'Intention Poétique*, sur la « poétique de la relation » qui guide ses lectures et impose un nouveau regard sur les piliers de la littérature du Centre. Ainsi, il discute l'œuvre de Rimbaud, de Valéry qui sont pour lui tout autant français qu'universels. En les désignant en termes de « praticiens de la poétique de la relation », il découvre en eux le langage qui est

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 345.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

²⁴⁷ Jean-Louis Joubert, *Édouard Glissant, op. cit.*, p. 73.

le fruit de l'hybridation et de l'étrange : « avec Rimbaud – écrit Glissant – oui c'est l'Occident qui sollicite le monde : le relayant, le facteur, a été aussi bien le départant. L'Autre que je suis est impliqué (en la totalité) au Je de cet Autre²⁴⁸ ».

C'est aux poètes que Glissant accorde le pressentiment des langages à venir, car ce sont eux qui demeurent de leur vivant dans l'incompréhension partielle de la portée de leur pensée. Comme le déplore Glissant,

le vœu des poètes s'est évanoui dans la sanglante conquête. Il faudra attendre l'acte combattant de l'Autre pour que le Je occidental (outre la panique de partager et de se partager) se dépasse et refasse, dans une neuve relation²⁴⁹.

Suzanne Crosta attire notre attention sur l'orientation particulière, sans toutefois la qualifier explicitement d'hérétique, de la généalogie littéraire de Glissant, formulée dans *L'Intention poétique* :

l'auteur y recense les écrivains français dont le projet poétique s'oppose au discours dominant et recherche des concepts et des outils esthétiques nouveaux ou du moins adaptés à l'expression des sensibilités du peuple antillais²⁵⁰.

L'étape suivante est constituée par la prise de conscience d'une éventuelle inadéquation des contenus disponibles au contexte donné. Glissant a proposé, dans *Le discours antillais*, une grille schématisant l'évolution de la littérature martiniquaise²⁵¹. En la plaçant dans le contexte des « littératures de plantation », il signifie la particularité de cette littérature.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Le marronnage créateur, op. cit.*, p. 27.

²⁵¹ Ce schéma présentant les étapes de l'évolution de l'écrit à la Martinique commence à partir des années 1640-1765. Il met en relation le processus économique en cours dans la société, la situation des couches sociales, relation à l'Ailleurs en démontrant la production orale et écrite correspondant à chaque période délimitée. Glissant propose une catégorie supplémentaire : la résistance culturelle, ce qui rend compte de l'état des mentalités en relation avec les événements sur le plan historique. Etant donné la date de la publication de l'ouvrage en question, *Le Discours antillais*, il est intéressant de jeter un coup d'œil sur les prévisions de Glissant concernant l'avenir de la littérature martiniquaise : aux années 1960-1980 correspond l'inscription suivante : « système de change, tertiarisation ; békés et couches moyennes soumis au système qui les privilégie ; rôle déculurant des médias, contact avec la Caraïbe, réactions du défense du créole ; généralisation de la production écrite ; littérature élitaire de la relation (l'antillanité), littérature du créole écrit ». Pour ce qui est de l'avant, en 1981, Glissant préconise : « néantisation ou organisation d'une économie martiniquaise ; masse hiérarchisée de clients ou résolution autonome des conflits ; isolement 'français' ou insertion dans la Caraïbe ; neutralisation ou réactivation des contenus populaires ; stérilisation ou explosion créatrice ; disparition de la collectivité ou apparition de la Nation ». L'adverbe « ou » qui sépare les deux propositions pour l'avenir de la Martinique démontre bien l'attitude prudent quant à ces prévisions. Dans la perspective diachronique, cette

Il est intéressant de voir que Glissant revient sur son héritage propre dans *La philosophie de la Relation*. Cet essai constitue une sorte de testament littéraire où il revient sur la pensée développée dans toute son œuvre, en procédant à une analyse lucide de ses concepts dans une perspective actuelle. En évoquant la rencontre de Léopold Sédar Senghor avec Aimé Césaire, en 1938 (« ils avaient l'un et l'autre, par des poétiques si différentes, souligné l'élan de la Négritude²⁵² »), il constate la dimension révolutionnaire de ce mouvement : « il semblait que jusqu'à cette année 1956²⁵³ l'écho d'une telle révolution de la pensée et de la sensibilité ne fût pas répandu, comme s'il n'avait pas même été entendu²⁵⁴ ». Glissant ne revendique pas ce « principe d'antériorité » comme faisant partie de la légitimation de son travail. Néanmoins, il valorise les notions de « nouveauté » et d'« imprévu » qui résultent du contexte particulier des Antilles et qui se répercutent dans la construction de sa littérature. A travers son hommage à Aimé Césaire, il mentionne l'anticipation à laquelle donne lieu l'œuvre de ce poète, au point de la placer dans sa généalogie « au rang d'*Eloges* de Saint-John Perse, qui ont précédé en 1917, et des *Feuilles d'Hypnos* de René Char, qui suivront en 1943²⁵⁵ ». Il salue un « effort puissant

réserve semble révéler, non pas le manque des solutions, mais plutôt les deux options vers lesquels peut basculer la société martiniquaise. Glissant ne se pose pas dans son essai en visionnaire, il constate les faits et garde une posture de réaliste, conscient de la multitude des facteurs qui peuvent décider de l'évolution de la situation. N'oublions pas que l'entourage caribéen est pris en compte dans ce contexte. A en juger par la situation actuelle, la stérilisation créatrice n'a pas eu lieu, ni la neutralisation des contenus populaires, c'est la deuxième solution préconisée par l'écrivain qui a pris le dessous. Effectivement les années 90 correspondent à ce retour aux sources qui emprunte des voies différentes de la phase précédente où la production écrite en créole vit le jour ; cette fois-ci le contenu populaire revigore la production littéraire et produit un véritable effet d'explosion créatrice qui fonde toute une génération des nouveaux écrivains de la Créolité. A ce propos voir le chapitre « Sociologies » dans *Le discours antillais*, p. 283-319. Dans le même ordre d'idées, Chamoiseau distingue, dans *Texaco*, des étapes successives de l'évolution de la Martinique, pour les opposer aux classifications venues de l'extérieur. Il dénomme ainsi, à partir des matériaux de construction utilisés dans différentes périodes de l'histoire, les changements survenus à la Martinique. Cette volonté d'établir de nouvelles catégories pour analyser l'histoire et la littérature martiniquaise est bien entendu une manière de signifier le rejet des schémas inadaptes, provenant de l'extérieur, et qui s'avèrent inefficaces dans le contexte de la société martiniquaise.

²⁵² *La philosophie de la Relation*, p. 122.

²⁵³ « Tout commence par la poésie, mais après 1956 la réflexion critique accompagnera les créations artistiques, les chants des griots et les compositions des musiciens : les essais de Césaire, le Black Jacobins de C.L.R. James, les ouvrages de Fanon, les thèses de Cheikh Anta Diop [...] Puis viendront des ouvrages de James Baldwin, et de Malcolm X, le Black Power ». *Ibid.*, p. 124.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

²⁵⁵ Edouard Glissant, *La philosophie de la relation*, p. 130.

de divination du monde [...] passé alors inaperçu²⁵⁶» qui s'exprimera à travers cette œuvre importante qu'est *Le cahier d'un retour au pays natal*. Le discours tenu par Glissant dans la partie consacrée à Aimé Césaire souligne la nouveauté qu'apportait cette œuvre : « pour la première fois dans nos littératures, il s'y établit une communication, une relation, de ce même pays, avec les civilisations d'Afrique, les histoires enfin sues d'Haïti et des Noirs des États-Unis, des peuples andins et d'Amérique du sud²⁵⁷». Pourtant ce texte, comme le remarque à juste titre Glissant, « n'est pas un texte d'exaltation triomphaliste », il saura s'imposer en tant qu'une « des sources des inspirations de la diaspora africaine²⁵⁸». Selon Glissant,

Césaire est surréaliste parce qu'il a fondé dans sa négritude, et non pas le contraire. Cette négritude est à la fois de réveil de la mémoire et d'appel prémonitoire à une renaissance, elle précède en quelque sorte la floraison des négritudes modernes de la diaspora africaine, en ce sens elle diffère de celle de Senghor qui procède d'une communauté millénaire, dont elle résume la sagesse²⁵⁹.

La position de dominé qui incombe d'emblée à l'écrivain antillais à l'intérieur du champ littéraire français s'avère une contrainte très productive au niveau de son expression littéraire. Sur l'écrivain antillais pèse davantage le poids de la non reconnaissance de son statut en tant que producteur de textes opérant une trahison envers l'oralité, ce qui constitue indéniablement une forme de malédiction découlant du contexte de sa littérature, qui bénéficie d'une autonomie restreinte à l'intérieur du champ français.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 133.

CONCLUSION

Glissant et Sábato forgent à travers leurs macrotextes une généalogie littéraire qui révèle des influences communes. Tous les deux font appel à un héritage littéraire marqué au sceau de la révolte, en réclamant leur filiation avec Rimbaud notamment à travers des allusions explicites dans leurs écrits. Il s’y note un fait révélateur concernant cette généalogie partagée : la perspective adoptée change la lecture du même intertexte, la généalogie hérétique dont se réclament Glissant et Sábato ne revendique pas les mêmes éléments chez les auteurs cités. La lecture critique en vue de construire une généalogie sélective permet d’observer les différentes manières d’interroger et d’apprivoiser ce capital littéraire hétérogène et transnational. A travers le parcours de la généalogie littéraire de Glissant se dessine en creux son identité littéraire lorsqu’il s’attache à déceler et à mettre en relief chez ses auteurs de prédilection les éléments qui correspondent à sa propre poétique et qui sont susceptibles de confirmer, voire de présager sa vision de la littérature. Il permet ainsi à ses lecteurs de découvrir une dimension demeurée jusque là inexploitée dans les différentes œuvres formant partie de sa généalogie. Sábato, quant à lui, propose une nouvelle approche de la question de l’influence européenne sur la culture de son pays vue à travers le prisme d’échanges mutuels et non dans un rapport de domination culturelle qu’exercerait le Vieux Continent sur l’Amérique latine, et sur l’Argentine en particulier.

Loin de se limiter à illustrer et à étayer leur conception de la littérature, ces interventions critiques prennent chez Glissant tout comme chez Sábato une allure quelque peu programmatique, même si elle n’est pas préméditée, ce qui s’inscrit au fond dans l’objectif de cette démarche visant à indiquer quel est pour eux « l’exercice légitime de la littérature²⁶⁰ ». Les remaniements opérés dans l’héritage littéraire s’avèrent une stratégie en vue de préparer le terrain pour la

²⁶⁰ *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 127.

réception de leurs propres œuvres. Nous nous apercevons que l'écrivain martiniquais et l'écrivain argentin, malgré les divergences dans la structure sociale et le contexte historique de leurs pays²⁶¹, confrontés à un moment donné de leur travail créatif à des dilemmes similaires, mettent en œuvre des solutions similaires « parvenant quelquefois à opérer des véritables révolutions spécifiques, à traverser le miroir et à s'imposer en bouleversant les règles du jeu central²⁶²».

A travers ce parcours des généalogies littéraires de Glissant et de Sábato se profile un distanciellement envers l'intertexte qui est soumis à une relecture attentive, nécessaire à chaque écrivain. Tous les deux sont loin d'adopter une véritable attitude de parricides, le discours critique prononcé à l'encontre de leurs prédécesseurs en littérature ne vise pas à les détrôner, comme certains critiques ont voulu le faire croire. Il est nécessaire de mettre de l'ordre dans sa généalogie littéraire pour pouvoir « entendre sa propre voix ». Au cours d'un échange entre le « poète » et Thaël au sujet de la poésie dans *Tout-monde*, sont formulés de manière poétique l'objectif et la nécessité de cette relecture critique de l'héritage littéraire :

l'intérêt, c'est qu'on entend votre voix au loin, votre voix et non pas celle d'un autre [...] – Mais si je préfère la voix de l'autre ? dit Thaël. Si j'aime le chant venu d'ailleurs ? – Vous ne l'appréciez vraiment que si vous avez entendu votre voix », dit le poète²⁶³.

Cette confrontation s'avère même nécessaire pour paraître crédible: sans la connaissance préalable, exposée, le rejet en bloc de toute la littérature qui viendrait du centre pourrait être perçu comme une preuve d'ignorance ou d'immaturité. On serait tenté de penser que la situation périphérique de Glissant et de Sábato largement commentée dans leurs macrotextes les pousserait à

²⁶¹Il s'agit d'une nouvelle perception des phénomènes littéraires analysés par Pascale Casanova qui en s'appuyant sur les concepts de champ littéraire de Bourdieu, considère ce dernier d'une manière plus large, en dépassant les frontières nationales, les genres et les mouvements littéraires, en mettant en relation les écrivains selon leur appartenance à des « familles » littéraires définies selon des positions communes dans la « République mondiale des lettres ».

²⁶² Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 243.

²⁶³ *TM*, p. 181.

composer leurs bibliothèques idéales des œuvres consacrées pour se ranger ainsi du côté des écrivains consacrés. Sábato semble céder par moments à cette alternative lorsqu'il tait son différend avec Borges. Néanmoins, cette révérence cède vite la place à son esprit libre, indépendant, rejetant toute sorte de complaisance, ce qui lui attire les critiques de la part de ses pairs.

Glissant et Sábato optent pour la même stratégie sur la voie pour sortir de l'impasse engendrée par leur position entre-deux. En faisant un détour par un héritage littéraire transnational, ils affichent la rupture des catégories caduques attachées à leur appartenance linguistique. L'œuvre de Faulkner, entre autres, qui figure dans leurs généalogies respectives, offre de cette façon une voie pour échapper à la « mainmise politico-littéraire » exercée par la métropole française et/ou espagnole. Dans la plupart des cas, nos deux écrivains affichent plutôt une généalogie assez hétéroclite et hérétique dont le mot d'ordre serait la révolte. Force est de constater que c'est souvent à travers la lecture à laquelle procèdent Glissant et Sábato que se révèle le potentiel subversif de certaines œuvres.

La confrontation permet de se mesurer, de se positionner, d'évoluer, de trouver des influences mais également d'insuffler, à travers ce regard critique constructif, une nouvelle vie et une nouvelle perception de cette bibliothèque mondiale où il nous arrive souvent de surprendre Glissant et Sábato, curieusement, en train de s'approvisionner à la même étagère. Car en dépit de leur érudition, leurs généalogies respectives semblent parfois dépourvues d'une grande diversité au niveau de la littérature hispano-américaine ou de la littérature antillaise, tant le canon européen, ou nord-américain, semble imprégner leurs imaginaires. A travers notre parcours se dessinent les cloisons entre différents domaines linguistiques qui persistent toujours dans le domaine des études littéraires.

Écrire, c'est entrer en scène. Il ne faut pas que l'auteur proclame qu'il n'est pas comédien. On n'y échappe pas.

Paul Valéry

Chapitre III. Mise en scène de l'auteur. Entre voilement et dévoilement.

En abordant les univers romanesques de Glissant et de Sábato, déjà quelque peu défrichés par des connaissances biographiques à leur sujet, nous éprouvons une impression de familiarité avec ces univers, ce qui confirme la fonction assignée aux auto-biographèmes²⁶⁴ dans l'économie fictionnelle. Identifiables de par leur itération et/ou caractère obsessionnel, ces quelques auto-biographèmes qui se répètent au cours de leurs macrotextes respectifs entrent en fait dans la construction posturale reconnaissable par les lecteurs. La confusion entre les trois instances du « nœud borroméen » de Maingueneau, personne/inscripteur/écrivain, qui est au cœur du dispositif narratif chez Glissant, tout comme chez Sábato, témoigne, d'une part, de l'investissement générique pluriel conçu comme un moyen de nourrir leurs œuvres de différents types d'écriture sans avoir à se positionner clairement en faveur d'un genre particulier. D'autre part, cette hybridité narrative constitue un cadre propice pour interroger leurs postures auctoriales et résoudre la tension entre une écriture qui rendrait compte des expériences personnelles de l'écrivain et celle qui prendrait en charge le contexte collectif dans lequel il se sent fortement impliqué. Le recours à la notion de posture rend visible cet « espace

²⁶⁴ Nous empruntons cette notion à Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. L'inscription de contenu biographique dans une œuvre fictionnelle intervient à partir d'indices textuels qui renvoient de manière plus ou moins explicite au vécu intime de l'auteur. Ces motifs qui parcourent l'œuvre sont qualifiés par Kerbrat-Orecchioni d'auto-biographèmes : « l'auteur et le narrateur [...] sont, toujours, des instances distinctes. Mais il s'établit entre eux des relations dont la consistance varie avec la densité de ce qui dans le texte peut être tenu pour des 'auto-biographèmes' ». Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U·Linguistique », 1980, p. 196.

transitionnel entre individuel et collectif²⁶⁵ » à travers son caractère communicationnel.

Cette indistinction intentionnelle qui introduit nécessairement un brouillage au niveau des instances diégétiques et extra-diégétiques permet de mieux traduire la construction de leur posture que nous tenterons de cerner à travers l'analyse, au sein de leurs œuvres, de la présence auctoriale explicite et implicite. L'enjeu théorique qui se dessine à partir de ces différentes configurations du « nœud borroméen » est d'éviter une perception strictement autobiographique de leurs œuvres romanesques, et ce en dépit du contenu qui instaure des moments de partage de l'intimité de l'auteur à travers ses narrateurs et ses doubles.

A la différence du premier chapitre, où nous avons entrepris une analyse de la posture de Glissant et de Sábato conjointement dans l'espace canonique et dans l'espace associé²⁶⁶, nous allons privilégier, dans le présent chapitre, l'espace canonique pour observer la spécificité de l'élaboration posturale et ses conséquences sur l'image d'auteur. Nous allons voir dans quelle mesure les éléments que nous pourrions qualifier d'autobiographiques passent par le prisme d'une distanciation critique qui permet de les intégrer à la posture élaborée dans l'œuvre. Il s'avère que Glissant et Sábato construisent leur identité auctoriale en choisissant sciemment les éléments de leur vécu qui confortent la posture littéraire élaborée à l'interstice du personnel, du mythique et du collectif. Existe-t-il une spécificité des scénographies actoriales²⁶⁷ pour des écrivains

²⁶⁵ Jérôme Meizoz, « 'Postures' d'auteur et poétique (Ajar, Houellebecq, Rousseau) », in *Vox poetica*, [En ligne], URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>. Consulté le 9 décembre 2009.

²⁶⁶ Comme l'explique Maingueneau : « l'espace canonique prétend séparer l' « inscripteur », instance de la scène d'énonciation, de la « personne » et de « l'écrivain », tandis que « l'espace associé implique un brouillage des frontières qui structurent l'instance énonciative ». *Le discours littéraire...*, *op. cit.*, p. 115.

²⁶⁷ En ayant recours au dispositif de la figuration théâtrale, José-Luis Diaz fait référence à « ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes » à travers lesquelles « l'écrivain se donne en représentation ; grâce à elles, il adopte aussi une posture, un rôle qui structure sa prestation littéraire toute entière. L'image – l'image à incarner, tout aussi bien dans sa façon de vivre que par sa manière d'écrire – a ici une fonction structurante, ombilicale ». Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies actoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 17 novembre 2010. URL : <http://aad.revues.org/678>.

« périphériques », en rapport avec leur statut particulier dans la république mondiale des lettres ou bien cette donnée n'altère-t-elle pas l'adoption d'une telle ou autre posture? Quels sont les critères de choix de ces éléments et comment se combinent-ils avec des postures appartenant à l'archive posturale, tel sera le fil de notre parcours ? Et enfin, en quoi la réflexion sur le statut de l'auteur dans les contextes des littératures argentine et antillaise apporte-t-elle un nouvel éclairage théorique à la question de l'auteur ?

1. Contre la légitimité décrédibilisée.

Glissant et Sábato font part dans leurs macrotextes de leur manque de légitimité et de crédibilité dans leurs champs littéraires respectifs, à travers les voix des personnages. Se dire écrivain s'avère plus difficile pour l'auteur antillais compte tenu du contexte de sa littérature enracinée dans l'oralité, ce qui induit sa position paratopique dans le champ littéraire français. L'instabilité de son statut se résume dans l'expression très juste de Dominique Chancé, lorsqu'elle se réfère à la situation aux Antilles : « l'auteur en souffrance²⁶⁸ ». Ladite souffrance trouve son origine dans la trahison ressentie envers sa culture orale mais se réfère également à son statut dans la société, doté de peu de crédit, et à la réception problématique de son œuvre traversée par la conscience de « préfacier » la future littérature antillaise. Lydie Moudileno remarque à juste titre cette constance dans la littérature antillaise où défilent les personnages d'écrivains : « la mise en scène ou la mise en abyme de l'activité d'écriture semble bien un de modes d'écriture privilégiée de la période (1980-1992)²⁶⁹ ». Mais cette théorisation s'étend bien au-delà de cette période cruciale, certes, pour l'éveil des intellectuels et des écrivains antillais sur la voie de l'émancipation de la littérature du centre en train de créer des bases solides pour

²⁶⁸ Selon Chancé « l'auteur d'œuvres écrites aux Antilles, en particulier de romans, se définit lui-même d'une manière paradoxale, comme une figure défaillante ». Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, *op. cit.*, p. 2.

²⁶⁹ Lydie Moudileno, *op. cit.*, p. 32.

cette littérature « à venir ». Le côté abstrait de son métier, en tant que producteur de biens culturels, conduit à un certain malaise exprimé dans les romans à travers la perception de son travail par les personnages :

Le poète plongea au loin, sans doute perdu déjà dans ces dialogues qui plus tard auraient cours à son sujet : « Mais que fait-il ? – Il est écrivain. – oui, mais à part ça, que fait-il ? ». Ainsi à l’infini²⁷⁰.

Pour y remédier, l’auteur multiplie les tâches concrètes qui lui incombent en tant qu’écrivain dans le contexte qui est le sien. En rapport avec la nécessité de l’engagement, le statut de l’auteur passe nécessairement par des phases qui dévoilent les multiples tâches que lui-même s’attribue, à travers lesquelles il justifie en quelque sorte son métier tout en offrant une vision moins abstraite de la littérature, centrée davantage sur son utilité auprès de son lectorat. Cela est visible dans la profusion des dénominations dont il est gratifié par ses personnages, parmi lesquelles figurent « conteur », « scripteur », « déparleur ». La plupart de ces dénominations ne se rapportent pas à l’écriture, ce qui témoigne de ce passage problématique de l’oralité à l’écriture : « l’amateur des contes, driveur d’espaces [...] peut-être se devrait-on de lui trouver un autre nom que celui de poète : peut-être chercheur, fouilleur, déparleur [...] déparleur, oui, cela convient tout-à-fait²⁷¹ ».

L’œuvre d’Ernesto Sábato, dont la trajectoire témoigne de son non-conformisme, est traversée par la même interrogation, posée certes différemment, qui concerne le travail littéraire, son utilité et la responsabilité historique. C’est à Bruno qu’il revient d’exprimer ce dilemme ressenti par l’écrivain :

²⁷⁰ *TM*, p. 184. Cette réflexion au sujet de « son ami écrivain » apparaissait déjà dans *Mahagony*, dans le monologue de Mathieu : « j’ai déjà dit le temps où chacun lui demandait : « Que faites-vous dans la vie ? – Je suis écrivain. – Mais quel métier exercez-vous. – Je suis écrivain. – Mais est-ce un métier, ça ? » Pas un ne pouvait croire ». *Mahagony*, p. 154. Cette perception de l’écrivain dans la société est d’ailleurs partagée dans la littérature antillaise qui représente le manque de crédibilité à laquelle se heurte l’écrivain, considéré comme quelqu’un qui n’a pas de vrai métier, un fainéant. Cf. Dominique Chancé, *L’auteur en souffrance*, *op. cit.*

²⁷¹ *TM*, p. 330.

Ni aquel chico que un día se prendió fuego en una plaza de Praga, ni Ernesto Guevara, ni Marcelo Carranza habían necesitado escribir. Por un momento pensó que acaso era un recurso de los impotentes²⁷².

L'auteur représente sa lutte interne entre un sentiment de futilité de l'écriture²⁷³ (« una infame ligereza ») et la croyance en la capacité de la littérature à changer les choses²⁷⁴ : « para que el martirio de algunos no se pierda en el tumulto y en el caos sino que pueda alcanzar el corazón de otros hombres, para removerlos y salvarlos²⁷⁵ ». Sábato a été constamment en proie à des sentiments contradictoires concernant son travail d'écrivain, ce dont il témoigne à travers la voix du narrateur (« pensó Bruno que pensaba Sabato », *AEE*, 382) notamment dans *Abaddón* :

se recostó y una vez más se entregó a la fantasía de siempre : abandonar la literatura y poner un tallercito en algún barrio desconocido de Buenos Aires [...] de nuevo empezó a ver todo negro, y la novela, la famosa novela le parecía inútil y deprimante²⁷⁶.

Il revient sur cette idée plus loin dans le texte: « hacer algo con las manos : una acequia, un pequeño puente. Algo humilde pero limpio y exacto²⁷⁷ ». En se détournant de la science, l'auteur argentin recherche dans la fiction des réponses à ses obsessions personnelles et aux obsessions collectives. Plusieurs indices signalent, dans le macrotexte de Sábato, la rupture avec une position bien établie de l'auteur ; le doute qui se distille dans la fiction provient partiellement de sa « trahison » envers la science qui décrédibilise son entrée dans le monde de la littérature. Les mentions de sa rupture avec le monde scientifique s'accompagnent chez Sábato d'éléments qui signent sa posture de poète-martyr sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie. En mettant

²⁷² *AEE*, p. 15.

²⁷³ « Me podés decir cuándo una novela, no ya *La náusea*, una novela cualquiera, la mejor novela del mundo [...] ha servido para evitar la muerte de un solo niño ». L'argument du personnage reprend les idées de Sartre qui expliquait ainsi sa rupture avec la littérature. *AEE*, p. 46. Voir aussi à ce sujet *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*.

²⁷⁴ Sábato qualifie la littérature comme « el camino de nuestra salvación », « la salvación del hombre puede provenir de nuestra literatura de ficción ». *Los libros y su misión en la liberación e integración de la América Latina*, p. 24-27.

²⁷⁵ *AEE*, p. 17.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 38-39.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 382.

en scène ses angoisses et se désignant comme « immigré italien pauvre » ou « pauvre écrivain sud-américain », Sábato fait se rejoindre le handicap de sa position sociale, ainsi que les débuts littéraires difficiles, avec les revendications d'ordre collectif qui concernent le statut des lettres argentines, considérées comme périphériques et dépendantes du « centre » européen. De cette façon, la posture de Sábato se construit à l'intersection de deux éléments : le vécu intime, personnel, qui laisse entrevoir les éléments autobiographiques dans le roman, entre en cohérence avec les réflexions d'ordre collectif concernant la position de la littérature argentine face à la littérature européenne. La consécration de son œuvre par le Centre modifie nettement son statut, ce qui aura des répercussions sur la mise en scène du personnage-écrivain dans ses romans. Le manque de légitimité, au plan personnel ou collectif serait-il à l'origine de la mise en scène des auteurs dans leurs œuvres fictionnelles pour réfléchir sur leur statut et leur rôle ? Pourquoi Glissant et Sábato qui se défendent d'écrire des autobiographies, mettent en scène dans leurs romans un personnage-écrivain qui porte leur nom ? Et pourquoi attribuent-ils à leurs personnages leurs circonstances autobiographiques ?

2. Le nom de l'auteur à la croisée de l'intra- et de l'extratextuel.

Face au sentiment d'illégitimité éprouvé par nos deux auteurs, la question du nom d'auteur revêt une importance singulière. Inger Østenstad envisage le nom de l'auteur comme un élément essentiel pour le fonctionnement du discours littéraire, en ce que le nom constitue « un seuil entre l'intratextuel et l'extratextuel », permettant de « relie[r] le niveau du texte singulier et l'image de

l'auteur qui s'y forme, d'une part, et le niveau supérieur de l'œuvre du même auteur dans sa totalité, d'autre part ²⁷⁸».

Le nom de l'auteur dans le paratexte éditorial et auctorial influe nécessairement sur la réception, créant un effet d'identification dans l'esprit du lecteur dont l'interprétation se fondera sur

l'attribution à l'Auteur de certaines caractéristiques par l'intermédiaire du nom propre qui fait référence aux bases des trois instances de la subjectivité littéraire [...] En tant que nom du producteur et du détenteur des droits d'auteur, il figure en tête du texte et il est attribué à l'Auteur ²⁷⁹.

Ce dernier, « en tant que producteur des discours prestigieux d'une culture est investi de propriétés à valeur morale, politique et idéologique ²⁸⁰», ce qui confère de la légitimité à son discours, cette légitimité tant convoitée par nos deux auteurs. Les informations au sujet de l'auteur qui précèdent la connaissance de son œuvre peuvent être rattachées à son ethos préalable distingué par Ruth Amossy de l'ethos discursif qui se construit dans le présent de l'énonciation. L'auteur, en tant qu'agent du champ littéraire, doit créer son « nom d'auteur » afin de pouvoir légitimer sa position. Selon Maingueneau,

au premier texte offert au public naît une instance qui double son créateur (il est à présent 'l'auteur de l'œuvre X') et qui commence à exister dans l'archive littéraire par les commentaires qui se portent sur elle et son auteur. Plus l'écrivain publie, et plus « l'auteur » s'enrichit d'une œuvre qui croît ²⁸¹.

Nous avons relevé dans les macrotextes de Glissant et de Sábato plusieurs endroits où la présence auctoriale se fait manifeste, à travers le recours à la technique du voilement/dévoilement qui permet tantôt d'insérer le matériel autobiographique dans la narration à la première personne, tantôt de le diffracter parmi les personnages du roman. La même technique est pratiquée lors de

²⁷⁸ Inger Østenstad, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index665.html>. Consulté le 19 décembre 2009.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.* Selon Bourdieu, « l'auteur est à la fois la personne, l'énonciateur textuel et le nom auxquels les commentateurs reconnaissent une auctoritas²⁸⁰ ». Pierre Bourdieu, « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature » in *Choses dites*, 1987, cité par Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, op. cit.*, p. 43.

²⁸¹ *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 138.

l'incorporation du nom de l'auteur à la fiction, ce dernier renvoie, par endroits, de manière explicite à l'instance de l'« écrivain » ou de la « personne », dans l'acception de Maingueneau. A d'autres moments, l'identification emprunte des voies plus subtiles, telles que le recours au nom crypté, pseudonyme, surnom ou bien s'établit uniquement à partir des références biographiques.

Dans son ouvrage *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune posait légitimement la question suivante : « le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ?²⁸² ». Qu'en est-il dans les œuvres qui comme celles de notre corpus incorporent un personnage-écrivain (et ses multiples avatars), ou qui font explicitement référence à l'auteur, dont le nom parasite la diégèse au lieu de demeurer aux marges du texte ? Quelle est la finalité de cette stratégie qui fait osciller les œuvres romanesques de Glissant et de Sábato entre l'autofiction/l'autobiographie/la métafiction ? Cette proximité formelle reflète-t-elle un projet esthétique et/ou idéologique semblant chez les deux auteurs ou bien relève-t-elle des impératifs divers ?

Selon Dominique Maingueneau, les trois instances (« la personne²⁸³ », « l'écrivain²⁸⁴ », « l'inscripteur²⁸⁵ »),

ne se disposent pas en séquence, que ce soit en termes de chronologie ou de strates. Il n'y a pas d'abord « la personne », passible d'une biographie – précise-t-il – puis « l'écrivain », acteur de l'espace littéraire, puis « l'inscripteur » sujet de l'énonciation : chacune des trois instances est traversée par les deux autres, aucune n'est fondement ou pivot²⁸⁶.

Selon la distinction, conceptualisée par Maingueneau, entre deux régimes de la production littéraire : « élocutif²⁸⁷ » et « délocutif²⁸⁸ », Glissant et Sábato

²⁸² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 19.

²⁸³ Cette dénomination réfère « à l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée ». Maingueneau, *Le discours littéraire...*, p. 107-108.

²⁸⁴ « L'écrivain désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire ». *Ibid.*

²⁸⁵ Maingueneau définit ainsi son concept : « il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de la parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre de discours [...] L'« inscripteur » est en effet à la fois énonciateur d'un texte particulier et, qu'il le veuille ou non, le Ministre de l'Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant ». *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Le régime élocutif est celui « dans lequel « l'inscripteur », « l'écrivain » et « la personne », conjointement mobilisés, glissent l'un sur l'autre ». *Ibid.*, p. 110.

représenteraient ceux qui brouillent les hiérarchies et qui volontairement « jouent de frontière entre les deux régimes²⁸⁹ ». Nous nous proposons d'observer l'imbrication de ces éléments dans les œuvres de Glissant et de Sábato pour observer de quelle manière ils établissent le pont entre eux en rendant élocutif le régime délocutif et inversement.

Dans les œuvres de notre corpus, qui se défendent d'être des autobiographies, le brouillage des frontières entre les régimes élocutif et délocutif intervient à travers l'apparition de l'auteur dans la diégèse, procédé qui se pare de significations insoupçonnées au premier abord et que nous tenterons d'élucider. La signature étant un moyen d'accès « doublé d'un filtre d'accès à l'œuvre et à son sens²⁹⁰ », l'incorporation du nom de l'auteur dans le récit, qui fait office d'échappée extratextuelle, peut être perçue comme un élément de la construction posturale opérant sur le mode de saisie oxymoronique de l'absence/présence ou voilement/dévoilement de l'auteur.

2.1. L'incorporation du nom de l'auteur dans le roman.

Il existe plusieurs modalités, plus ou moins explicites, de la présence intradiégétique de l'auteur dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato en fonction du degré de leur visibilité pour le lecteur, parmi lesquelles :

- Nom de l'auteur explicitement cité dans le corps du texte (référence à l' « écrivain » ou à la « personne »)
- Nom de l'auteur crypté par le biais d'une dissimulation onomastique (anagramme, ressemblance, initiales, pseudonyme, surnom)

²⁸⁸ Le régime délocutif, nettement dominant dans la littérature est celui « dans lequel l'auteur s'efface devant les mondes qu'il instaure ». *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Inger Østenstad, *op. cit.*

- Renvoi aux circonstances biographiques de l'auteur (jeu avec le lecteur en faisant appel à sa connaissance de la biographie de l'auteur)
- Attribution de ses données biographiques aux personnages (nom, date de naissance, membres de famille)
- Attribution de la paternité d'autres œuvres dont le titre renvoie à l'écrivain (exemple de l'intra- et de la macrotextualité)
- Allusions aux concepts de l'auteur (l'auteur est évoqué à travers la paternité de ses concepts : la « vision prophétique du passé », et la « créolisation » dans les romans de Glissant désignent, par métonymie, leur créateur).

2.2. Le nom de l'auteur comme composante de sa construction posturale.

La « mise en abyme authenticatrice ²⁹¹ » apparaît dans quasiment toute la production littéraire de Glissant et de Sábato, en dehors de la présence des éléments biographiques intégrés à la fiction. Les personnages-écrivains, et leurs multiples avatars, représentés dans leurs univers fictionnels sont affublés de l'identité de celui dont ils sont censés tenir la place, pour paraphraser Dällenbach, à travers « un métier ou une occupation symptomatique, un nom à clé, ou [...] un patronyme évoquant celui de la page du titre ²⁹² ». L'identification qui s'établit par le biais de ce procédé, mais qui n'est pas toutefois une signature autobiographique (elle ne relève d'aucun pacte autobiographique préétabli), introduit de l'ambigüité entre le « je » narrant et l'auteur. L'ambigüité qui s'installe au cours de la lecture entre l'auteur mis en scène dans le roman et le producteur du texte situé en dehors de la fiction est partie prenante de la structure de leurs macrotextes. Le lecteur est d'ailleurs constamment incité à

²⁹¹ Ce terme désigne chez Lucien Dällenbach, le fait d'attribuer certaines caractéristiques auctoriales à un personnage du roman. Il s'agit de « construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage ». Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 101.

²⁹² *Ibid.*

effectuer des va-et-vient entre le dedans et le dehors textuels, qui s'interpénètrent mutuellement.

Force est de constater que chez Glissant, tout comme chez Sábato, la mise en scène de l'auteur qui renvoie à la réalité extratextuelle, constitue au même titre une forme de légitimation de la question du nom de l'auteur, que ce soit au plan personnel, intime (« personne » dans le schéma de Maingueneau) ou au plan public (« écrivain » chez Maingueneau). La préoccupation qui semble sous-tendre cette mise en scène complexe, touche non seulement au statut de l'écrivain dans la société et à la construction de sa légitimité, mais encore elle traduit une hantise personnelle ; le retour sur un élément autobiographique est symbolique du point de vue de l'anthroponymie. Nous sommes nécessairement encline à mesurer la récurrence de ce motif dans les macrotextes de Glissant et de Sábato, d'autant qu'ils se distancient de leur propre matériel autobiographique en le diffractant parmi les personnages.

2.2.1. Le mythe anthroponymique de Sábato.

La fictionnalisation de l'auteur engendre une ambiguïté au niveau du traitement de contenu biographique incorporé dans la fiction. Le statut référentiel du personnage-auteur dans une œuvre fictionnelle est certes plus évident lorsque l'écrivain attribue à son double fictionnel son nom propre ou ses initiales. Ce motif devient explicite de manière troublante dans *Abaddón el exterminador* où l'un des personnages se prénomme « Sabato²⁹³ ». Sábato réfléchit à la symbolique funeste de son nom de famille qui se réfère aux forces maléfiques, ce qui prouve sa préoccupation onomastique ; pour lui les noms sont dotés d'une signification profonde. Cet affichage explicite de l'identité de l'auteur n'a pourtant pas pour objectif d'établir une équation simpliste entre

²⁹³ L'auteur délègue ses activités à ce personnage, qui apparaît dès l'incipit du roman : « En la tarde del 5 de enero, de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sabato... ». *AEE*, p.11

celui qui écrit et le personnage d'auteur représenté dans le roman. Ce récit du nom participe chez Sabato de sa posture de poète-martyr sur laquelle nous reviendrons ultérieurement:

Como si no hubiese bastado con el apellido, derivado de Saturno, Ángel de la soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros²⁹⁴.

En dehors du dédoublement qui se produit dans le texte par le biais de cette intrusion, peu de chercheurs ont envisagé la présence de ce personnage dans le roman comme une volonté de retour sur soi, à ses origines, eu égard à la graphie du nom, privé d'accent qui le déguisait en vue de se rapprocher des patronymes espagnols et d'effacer le stigmate de son origine. Cette graphie révélerait, selon nous, non seulement une distanciation de l'auteur par rapport à son personnage²⁹⁵, mais encore l'affirmation d'une légitimité d'auteur qui se réfère à son nom d'auteur dans le paratexte.

La problématique distinction entre Sábato-écrivain et Sabato-personnage/écrivain dans *Abaddón*²⁹⁶ paraît justifier les jeux complexes relevant de l'onomastique. Si « désitalianiser veut dire ici s'affranchir des clichés qui maintiennent le signe « Sabato » assujetti à son référent (immigré italien)²⁹⁷ », la suppression de l'accent²⁹⁸ signalerait en revanche la libération de l'emprise de ce

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ A contre-courant de cette tendance critique prépondérante, Nicasio Urbina propose dans son étude une toute autre interprétation, signalant à travers le manque d'accent dans le nom de Sabato-personnage une identification d'autant plus étroite avec l'auteur-Sabato²⁹⁵. Urbina explique ainsi sa démarche : « he decidido adoptar la ortografía italiana del apellido Sabato, desechando la versión esdrújula castellana con que los lectores de habla hispana estábamos familiarizados. Dos razones me mueven a hacerlo: (1) por respeto a la voluntad del autor según él mismo lo ha expresado; y (2) para reflejar mejor el complejo mecanismo narrativo imperante en *Abaddón el exterminador*, donde el personaje Sabato se identifica directamente con el autor Sabato, sin mantener la distinción que la ortografía Sábato parecía mantener, y que muchos críticos sostienen ». Nicasio Urbina, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁶ Nous nous référons notamment à l'analyse de Luis Wainermann, *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Castañeda, 1978.

²⁹⁷ Castillo Durante précise que « la fiction qui est à la base de la désitalianisation du nom, implique une perspective truquée. Le personnage du roman – Sabato – y égare le clichage italique qui barre son accès à l'arbre du Même. Le malaise du nom Sábato ressenti par l'auteur implique alors un rapport problématique du sujet à l'axiologie déterminant le statut social des individus. La fictionalisation du nom intervient ici en tant que fausse conscience du sujet ». Daniel Castillo Durante, *Ernesto Sábato et les abattoirs de la modernité*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1995, p. 43.

²⁹⁸ La suppression de l'accent « détermine une altération de l'économie de l'intensité phonique espagnole ». *Ibid.*, p. 42.

que Castillo Durante désigne comme « logique anthroponymique », à la source du processus de marginalisation du sujet. L'approche du nom propre devient dans cette optique une manière d'interroger l'identité collective, et les stéréotypes y afférents, par le biais de l'anthroponymie. Chez Sábato, la mise en scène de l'auteur dans *Abaddón* couronne le processus d'accès à une notoriété publique. La réception de son œuvre, largement commentée dans le roman (entretiens fictifs qui permettent à l'écrivain de s'exprimer dans le roman en son nom propre, rencontres et échanges avec ses jeunes lecteurs etc.), l'atteste. La présence médiatique de Sábato, illustrée dans le roman, est plus qu'un emprunt autobiographique, dans la mesure où elle met en avant l'élaboration de la posture sans cesse remaniée et/ou rénégociée à travers le subterfuge de la fiction comprise comme lieu propice de la mise à l'épreuve de cette dernière.

A travers cette irruption des médias, Sábato peut porter à la connaissance de ses lecteurs les situations auxquelles doit faire face l'écrivain sur la scène littéraire subissant l'influence croissante des médias. En multipliant les images d'auteur qui circulent dans cet espace médiatique et qui échappent à son contrôle, il exprime la critique de l'image faussée, élaborée par un tiers. Ces multiples copies de son image d'auteur qui correspondent à sa circulation dans l'espace public n'offrent qu'un simulacre de sa posture. Si l'identité auteur/narrateur/personnage est formellement respectée par endroits, Sábato entend se dérober aux « jugements référentiels » à travers un pacte bien spécifique, proche de celui conceptualisé par Hélène Jacomard dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française*, à savoir le « pacte oxymoronique ²⁹⁹ ». Hélène Jacomard mentionne cette technique chez les auteurs qui mettent en scène « un narrateur portant le nom de l'auteur (ou tout au moins ses initiales) et parlent de cet auteur, tout en prétendant se situer quelque part entre l'être et le

²⁹⁹ Nous empruntons ce terme à Hélène Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Droz, 1993. Hélène Jacomard analyse le « pacte oxymoronique » dans l'autofiction de Serge Doubrovsky.

néant³⁰⁰ ». Car si les personnages-écrivains des trois romans de Sábato partagent les mêmes angoisses et reflètent les questionnements de l'auteur, c'est dans son dernier roman que l'écrivain décide de se dévoiler davantage, sans pour autant se plier à un exercice autobiographique sensu stricto, genre qu'il a toujours prétendu fuir. Cette stratégie de voilement-dévoilement accentue encore une fois les contradictions qui sont au cœur du macrotexte de Sábato.

Dans *Abaddón el exterminador*, le personnage Sabato apparaît par endroits désigné par l'initiale de son nom S. Le rapprochement entre ces deux dénominations n'étant pas difficile à établir, il ne peut s'agir que de ce que Frank Wagner qualifie d'« économie³⁰¹ » en termes d'invention onomastique, qui se manifeste par un traitement minimaliste de l'identité du personnage. Que signifie cette « amputation » du nom qui renvoie pourtant sans ambiguïté à « une intégrité onomastique préalable³⁰² », le nom intégral de Sabato, tel qu'il est cité dans le roman ? Nous sommes d'accord sur ce point précis avec Wagner lorsqu'il avance que « la troncature tend à crédibiliser le contenu narratif [...] en suggérant que le personnage est en fait une personne³⁰³ ». Ces deux dénominations s'ajouteraient donc à la complexité du roman : renforcement de ses liens avec la réalité extratextuelle et mise en exergue du double statut de « Sabato », personnage et auteur. En mettant à contribution le recours à l'onomastique parcellaire, l'auteur garde une approche équidistante entre deux pratiques qui le tentent : le voilement partiel des références autobiographiques, dicté par sa conception de la littérature, et la dissimulation assez conventionnelle et lisible de ladite « intégrité onomastique préalable³⁰⁴ », sorte d'exercice

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

³⁰¹ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 26.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Dans *Abaddón*, figurent d'autres exemples de la troncature du nom : les initiales R., M. qui remplissent la même fonction que dans l'exemple précité, renvoient vers la réalité extratextuelle en atténuant de ce fait, à travers l'onomastique partielle, le lien autobiographique intrinsèque. L'initiale M. se réfère sans ambiguïté à la femme de Sábato, Matilde Kusminsky-Richter, ce qui est d'ailleurs confirmé au cours du récit mené par un narrateur autodiégétique relatant les années parisiennes et le travail de Sábato au Laboratoire Curie : « en ese momento pensé en M., esperándome en el cuartito de la rue Du Sommerand, y en mi hijo en la cuna ». *AEE*, p. 261. Dans l'espace d'un même paragraphe intervient parfois ce recours à la fois au nom intégral et à l'initiale

libérateur du moi créateur. Comme le remarque Maurice Laugaa, en se rebaptisant ainsi dans l'œuvre fictionnelle qui s'apparente dans de nombreux aspects à l'écriture autobiographique, l'auteur fait acte de « libération du carcan social, familial ou racial³⁰⁵ ». A travers ces jeux onomastiques, Sábato attire notre attention sur la charge stéréotypique dont sont empreints les noms de famille en Argentine et en même temps construit son identité littéraire en insistant sur des significations inscrites dans son nom de famille qu'il intègre comme élément de sa posture littéraire.

Du fait de sa notoriété publique, que nous avons désignée comme « excès de posture », l'écrivain ne peut échapper à la critique provenant de ses personnages-lecteurs. Le revers de la présence médiatique de Sábato constitue une illustration assez novatrice de la relation conflictuelle qu'entretient l'écrivain avec les médias. Ces échappées extratextuelles démontrent l'effet rétroactif de la posture littéraire qui régit la présence publique de l'écrivain. Les personnages reprochent à Sábato notamment de se compromettre avec l'hebdomadaire « Gente »³⁰⁶, cette forme de connivence étant considérée par eux comme incompatible avec sa posture d'intellectuel engagé. Etant donné que l'autobiographie est l'un des actes littéraires qui engagent la responsabilité de l'écrivain, le fait de vouloir évincer ce pacte spécifique avec le lecteur peut être perçu comme instigateur de la frontière entre l'univers romanesque et l'univers extralittéraire, et cela en dépit de leur imbrication dans les œuvres. Cette stratégie paradoxale qui ne cesse d'alimenter le discours critique de Sábato, tout comme il déteint sur ses œuvres fictionnelles, fait partie de la posture de

qui pourtant semble plus de l'ordre d'un clin d'œil intertextuel C'est le cas notamment des chapitres suivants dans *AEE*: « Esos sueños me volverán loca », p. 130-131, et « Seguía su mala suerte, era evidente », p. 136-150.

³⁰⁵ Maurice Laugaa, *La Pensée du pseudonyme*, Presses Universitaires de France, 1986, p. 194.

³⁰⁶ Cette critique de la part de Nacho, frère d'Augustina confirme l'attitude d'une partie de l'opinion publique à propos du rapprochement entre Sábato et la revue *Gente*, désignée par les auteurs de *Sábato o la moral de los Argentinos* comme « bastante innoble », « trivial y terrible », qui a néanmoins largement participé à lui procurer un nouveau public. « Le resultó un excelente amplificador de su imagen social » affirment María Pía López et Guillermo Korn. *Sábato o la moral de los Argentinos*, op. cit., p. 88.

contradictoire que détient Sabato et dont, semble-t-il, il ne souhaite pas se défaire.

2.2.2. La fable du nom chez Glissant.

En s'octroyant le pouvoir de nommer, à partir de son imagination créatrice, l'auteur, dans les macrotextes de Glissant et de Sabato, légitime sa position en tant que sujet apte à proposer dorénavant sa propre vision du monde qui renverse, dans l'espace de la fiction, l'attachement au nom subi. Aussi, Glissant signale-t-il le renversement des positions préétablies³⁰⁷ à travers la construction de la légitimité du nom « choisi » pour contrecarrer le pouvoir du maître. Le poids des stéréotypes le rattache néanmoins à ce nom du maître sur la plantation Senglis, dont l'empreinte se ressent à travers les romans successifs, ce qui détermine à son tour la logique anthroponymique instaurée dans le macrotexte :

J'ai supposé naguère que le nom de Glissant, sans doute octroyé comme la plupart des patronymes antillais, était l'envers insolent d'un nom de colon, Senglis par conséquent ; l'envers des noms signifie³⁰⁸.

Glissant instaure cette fable sur l'origine de son nom parmi les pratiques onomastiques après l'abolition de l'esclavage décrites dans le roman *Le Quatrième siècle* où les deux commis « s'amusaient à inverser les noms, à les torturer pour au moins les éloigner de l'origine. De Senglis en résulta par exemple Glissant³⁰⁹ ». L'anagramme Senglis est volontairement explicité afin de signaler la relation existante entre celui désigné par Mathieu, personnage et narrateur de ce passage, comme un « commentateur » du « tout-monde » et l'auteur dont le nom se lit à l'envers du nom de colon Senglis :

³⁰⁷ A ce propos, Jean-Paul Madou observe que « le détour par l'anagramme ne permettrait-il pas au signataire du récit (Glissant) de faire échec à la transcendance destructrice de l'Autre (Senglis) de l'affronter enfin par les armes de l'écriture dans un jeu qui cependant n'est pas exempt d'effets spéculaires ». Jean-Paul Madou, *op. cit.*, p. 62.

³⁰⁸ *TTM*, p. 77.

³⁰⁹ *QS*, p. 178.

Il écrit des histoires, il s'acharne après un vieux houe de légende [il s'agit de papa Longoué dont les péripéties plus détaillées sont décrites dans *Le Quatrième Siècle*], il commente le tout-monde. Parce que son nom est à l'envers de celui du colon Senglis, il croit qu'il a une obligation³¹⁰.

Le mécanisme visible à travers le jeu « anagrammique » entre le nom du béké Senglis, propriétaire de l'habitation, et le nom de Glissant traduirait, dans un premier mouvement, l'assujettissement et l'impossibilité d'échapper à la logique coloniale. Le subterfuge de l'anagramme « Senglis » vise à opérer, de manière symbolique, le renversement des positions préétablies du dominé/dominant. Nous pouvons y déceler une stratégie subversive et libératrice qui s'attacherait non seulement à affronter la loi injuste qui interdisait aux esclaves et ensuite aux affranchis de porter le nom du maître blanc, mais encore à assumer de manière quelque peu perverse une ascendance servile³¹¹. Le fait d'outrepasser cette interdiction par cet acte symbolique de rupture/continuité donne libre cours à l'imagination créatrice qui détourne les ressources disponibles, ce qui s'inscrit dans la logique de « stratégie du détour » dénommée par Glissant par rapport à l'usage de la langue créole. La pulsion parricide se manifesterait peut-être à travers l'anagramme Senglis qui tend à renverser la hiérarchie maître/esclave, dominant/dominé. La rupture avec cette figure du pouvoir sur la plantation est possible dans un acte de violence qui n'exclut pas le meurtre symboliquement commis sur cette figure de l'ordre et du pouvoir. Selon une formule de Daniel-Henry Pageaux,

l'anagramme fait surgir sous un mot l'image brouillée d'un autre. Il y a dans l'anagramme l'affirmation d'une présence parasite, non pas d'un sens autre, mais d'un signifiant autre que celui qu'on croyait lire [...] L'anagramme introduit une référentialité autre que celle grâce à laquelle un signifiant linguistique renvoie à un élément d'un univers extra-linguistique qu'il soit réel ou imaginaire. Il autorise de fait l'idée d'une auto-référentialité du langage poétique et, en privilégiant le signifiant, il donne au phonique et au littéral toute son importance³¹².

³¹⁰ *Mahagony*, p. 239.

³¹¹ Voir à ce sujet les travaux de Guillaume Durand portant sur l'anthroponymie en Martinique. Cités en fin d'ouvrage.

³¹² Daniel-Henry Pageaux, *Les ailes des mots : critique littéraire et poétique de la création : essai*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1994, p. 38.

C'est justement la phonétique qui multiplie les interprétations possibles de l'anagramme en question. Glissant redonne de la valeur aux mots, de la même manière qu'il s'oppose à la donation du nom sur la plantation, du nom privé de contenu. Il s'acharne à faire signifier les relations et les jeux des mots pour créer un sens inédit et peut-être découvrir leur sens caché.

Le nom de l'auteur codé dans le roman à partir d'une fable sur son origine vise à instaurer un principe anthroponymique, qui s'amuse de son statut prétendument historique, confirmé par sa circulation postérieure dans les ouvrages scientifiques traitant des patronymes aux Antilles³¹³. Sous l'apparence anecdotique et parodique se réalise la "connaissance poétique" du monde capable de dévoiler certaines vérités à travers le jeu de l'imagination créatrice. La réflexion autour du nom implique en effet une réflexion de portée beaucoup plus large en proie aux mécanismes identitaires propres au contexte antillais que nous étudierons plus amplement dans la troisième partie.

Sans constituer une véritable autobiographie, « Le traité de Mathieu Béluse » mis en abyme dans l'essai de Glissant, *Traité du Tout-monde*, revient sur cette histoire ambiguë mêlant le registre de la fiction et celui de la réalité extratextuelle. La réflexion est consacrée au prénom de baptême de Glissant qui désigne dans les romans son personnage principal et narrateur à ses heures, alter-ego de l'auteur, Mathieu Béluse :

Mathieu me fut consigné à baptême (à la Saint-Mathieu, le 21 septembre), abandonné ensuite dans la coutume et des affairments d'enfance, repris par moi (ou par un personnage exigeant, ce Béluse) dans l'imaginaire, et il s'est greffé, pour finir ou pour recommencer, en Mathieu Glissant³¹⁴.

³¹³ A ce sujet, nous ne pouvons pas nous empêcher de citer une anecdote racontée par Glissant : « dans un roman qui s'appelle *Le Quatrième Siècle*, j'avais imaginé l'attribution de noms aux esclaves sans nom à la libération de l'esclavage en 1848 en Martinique. J'avais imaginé la scène où deux commis français, perdus dans une marée de Noirs, donnaient des noms aux gens, aux familles, attribuaient d'autorités des patronymes, et ils avaient des livres à côté d'eux, des espèces d'encyclopédies ou de recueils de textes [...] quelque temps après j'ai retrouvé [...] dans une revue très spécialisée d'onomastique, j'ai retrouvé un texte écrit par un savant en la matière et qui prenait comme référence sur cette question ce chapitre du *Quatrième siècle* que j'avais complètement imaginé et complètement inventé, et ce chapitre est devenu un élément d'illustration de la science. C'était une vision prophétique du passé ». *IPD*, p. 86-87.

³¹⁴ *TTM*.

Dans *Tout-monde*, le nom de Glissant est cité par l'un des personnages, Maurice, qui fait allusion à ses romans, en proposant un curieux parallèle entre ses ouvrages et *La Tarentule* et *L'An II*, textes appartenant à la réalité extratextuelle, écrits par l'un des amis poètes que Glissant fréquentait pendant ses années parisiennes : Jacques-Henri Jouheaud :

Avez-vous noté les analogies du titre avec les romans de Glissant ? L'un a écrit *La Lézarde*, l'autre *La Tarentule*, celui-là *Le Quatrième Siècle*, celui *L'An II*, vous ne trouvez pas ça troublant ?³¹⁵

La fréquence de l'adjectif « glissant ³¹⁶ » tout au long du macrotexte peut être perçue, en dehors de son sens premier dans la phrase, comme une manière d'apposer sa signature cryptée dans le texte. L'allusion au nom de l'auteur peut advenir voilée, à partir d'une paraphrase, comme dans la scène du *Tout-monde* où le narrateur ne dissimule pas son sens de l'humour et de l'inventivité en faisant référence à Edouard Glissant:

c'est une peinture accomplie en cette année 1991, dont le titre est : *La luna*, qui détaille le récit dans sa suite... Au moins vous connaissez que Gamarra le peintre est uruguayen [...] L'illustrateur, devant ce tableau qu'il a peint, l'a rapporté à notre compatriote, vous savez, celui qui glisse mais ne tombe pas...³¹⁷.

Chez Glissant, l'auteur se met en scène souvent à travers son pseudonyme Godby, qui comporte à chaque fois une précision concernant sa vocation de « poète » : « Pour Godbi, ou Godby, ce n'est pas qu'il se cache, mais ils ne sont plus beaucoup à l'appeler comme ça³¹⁸ ». Les souvenirs intimes se mélangent à la fiction, en confondant Mathieu Béluse auteur/narrateur du « Traité », mis en abyme dans le *Traité du Tout-monde*, et Godby, surnom de Glissant, se peignant

³¹⁵ *TM*, p. 315. Il est question de l'effervescence intellectuelle à laquelle participa Glissant durant ses années d'étudiant à Paris dont le souvenir hante le roman *Tout-monde*, plus précisément le chapitre « Atala » où sont évoqués les ébats poétiques du groupe à laquelle appartenaient : Maurice Roche, Roger Giroux, Jacques Charpier, Jean Laude, Jean Paris, Henri Pichette et le déjà mentionné l'auteur de *La Tarentule*.

³¹⁶ Voici quelques exemples de cette signature auctoriale dans le texte : « Le direz-vous qu'un homme a mis tant de temps glissant pour comprendre la connaissance », *Mahagony*, p. 104 ; « glissant sur le sables d'eau verte et courbe », *Ormerod*, p. 361.

³¹⁷ *TM*, p. 27. C'est nous qui soulignons.

³¹⁸ *TM*, p. 605.

parmi des « poètes tombés dans l'ailleurs ³¹⁹» pour parfaire son « irruption authentifiante » de l'auteur dans la fiction. Dans le chapitre, qui s'ouvre sur la pensée suivante : « ces noms que j'habite s'organisent en archipels ³²⁰», Glissant regroupe des références macrotextuelles (*La case du commandeur*, *Tout-monde*) pour illustrer l'« archipélisation » effective des noms qui s'opère à travers son macrotexte. À côté du nom, figure aussi la référence à son surnom, créé à partir du nom de sa mère, Godard, d'où vient « Godby » ou « Godbi ».

Dans *Ormerod*, Orestile soucieux de l'écriture de l'histoire de Flore Gaillard,

confia donc à Godby, sans doute parce que celui-ci bénéficiait de la réputation de poésie, du moins de poésie sérieuse et acharnée, en fait ils griffonnaient tous des poèmes qu'ils laissaient courir un peu partout, mais Godby recopiait les siens ³²¹.

Si adopter un pseudonyme signifie « se dédoubler, tout en dissimulant sa filiation ³²² », Glissant, à travers ce pseudonyme, qui écarte sciemment la référence à son patronyme, soulève la problématique de la filiation dans le contexte antillais en optant pour sa part à la filiation matrilatérale.

La question du nom participe de la mise en scène de l'auteur dans la fiction puisqu'il s'agira de son nom propre, qui peut subir certaines modifications volontaires, selon les exemples que nous avons inventoriés chez Glissant:

- anagramme du nom Glissant « Senglis » (un des personnages du macrotexte)
- prénom de baptême de Glissant donné au personnage principal de son œuvre, macropersonnage, Mathieu

³¹⁹ CC, p. 150.

³²⁰ TTM, p. 77.

³²¹ *Ormerod*, p. 211-212. La relation de confiance qui lie Orestile à Godby provient du prestige dont jouit Godby à ses yeux, pour cela il n'hésite pas à lui faire part de ses doutes concernant Flora Gaillard et la façon de relater son histoire : « il confia donc à Godby, qui était capable de comprendre et d'enregistrer, qu'il était sûr qu'elle s'était rendue et qu'elle avait arraché le droit de se retirer dans les hauts ³²¹».

³²² *La pensée du pseudonyme*, op. cit., p. 194.

- Surnoms de Glissant formés à partir du nom de sa mère, Godard : Godby³²³
- Paraphrases, devinettes, nom codé

De même la question anthroponymique touche le nom d'auteur chez Sábato :

- manque d'accent dans le nom de Sabato
- désignation de Sabato-personnage par l'initiale S.
- apparition d'un double de Sábato, désigné par l'initiale R., formée à partir de son deuxième prénom Roque³²⁴

Toutes ces stratégies participent de la mise en scène de l'auteur qui se cache et se dévoile successivement dans ses romans mais également dans les essais³²⁵. Le labyrinthe onomastique³²⁶ construit chez Glissant et Sábato ne peut qu'inviter le lecteur à rechercher les fragments d'un nom éclaté pour tenter de reconstruire une « intégrité onomastique préalable » à cet éclatement.

Les références à l'instance de production du récit, qui apparaît sous différentes appellations dans l'œuvre romanesque, visent à accroître l'imbrication de la dimension extra- et intradiégétique. Il nous paraît opportun de rappeler que la question du nom d'auteur ouvre sur un questionnement plus large. Les déboires anthroponymiques de l'auteur apparaissent à l'interstice du personnel et du collectif.

³²³ L'adoption de ce surnom démontrerait aussi l'attachement de Glissant à sa mère dont le souvenir est souvent convoqué dans son macrotex.

³²⁴ Julia Constenla explique l'origine des deux prénoms donnés en baptême à Sábato: « Extraña costumbre que parece haberse perdido, le dieron al décimo varón recién nacido (E.S) el nombre del recién muerto. El agregado de Roque fue decidido porque Sáenz Peña se batía por la ley de sufragio universal sancionada en 1912". Julia Constenla, *op. cit.*, p. 81.

³²⁵ Nous retrouvons une forte empreinte autobiographique dans les essais suivants de Glissant : *Traité du Tout-Monde*, *La cohée du Lamentin*, *La philosophie de la Relation*, chez Sábato, le contenu autobiographique explicite est perceptible dans *Antes del fin* et dans *España en los diarios de mi vejez*.

³²⁶ Jean-François Jeandillou, « Je d'ombre. Le scripteur inexistant », in *Voix, Traces, Avènement*, Presses Universitaires de Caen, 1990, p. 118.

La visée de l'incorporation du nom de l'auteur dans la fiction chez Glissant et chez Sábato semble confirmer le brouillage entre les régimes élocutif et délocutif. Ce mode d'insertion du nom d'auteur dans la fiction, tout comme le traitement des éléments autobiographiques, sur lequel nous nous pencherons à continuation, peut être rapproché de ce que Hélène Jaccomard désigne comme un « pacte oxymoronique », mentionné plus haut. L'avantage de ce dernier consisterait à permettre à l'auteur de « se dérober au 'contrôle' et aux 'jugements référentiels' tout en glosant sur soi ³²⁷ ».

3. Références autobiographiques diffractées.

S'aventurer sur un terrain aussi ambigu que l'inscription d'éléments autobiographiques dans l'œuvre romanesque comporte certains risques. Pour s'en prémunir, il est nécessaire de préciser l'objectif de la démarche. Celle-ci ne vise pas à traquer les éléments autobiographiques dans le texte pour en déduire la proximité du romanesque et de l'autobiographique chez Glissant et Sábato, mais à déterminer leur fonction dans la construction de posture. Certains de ces éléments évoqués précédemment vont se retrouver biaisés par le prisme de l'écriture fictionnelle, ce qui peut être rapproché d'une stratégie de « retravail de l'ethos préalable³²⁸ ».

Le refus d'une lecture autobiographique, contre laquelle les deux auteurs tentent de se prémunir à travers diverses stratégies, nous laisse soupçonner une fonction spécifique assignée à ces escapades autobiographiques que nous tenterons d'élucider.

³²⁷ Hélène Jaccomard, *op. cit.*, p. 98.

³²⁸ *Ethos et présentation de soi, op. cit.*, p. 89.

3.1. Auto-biographèmes dans l'œuvre de Sábato

La prégnance du matériau autobiographique et ses conséquences sur la posture littéraire élaborée par Sábato se lisent dans la manière d'évoquer les circonstances de sa naissance. Les éléments autobiographiques affleurent dans le chapitre intitulé "Algunas confidencias hechas a Bruno", dans le récit à la première personne où se réalise momentanément la fusion entre le narrateur/personnage et l'auteur du roman *Abaddón el exterminador* :

Nunca supe después con exactitud si mi nacimiento se había producido el 23 o 24 de junio. Pero cuando un día en que yo la acosaba, me confesó que era al atardecer y que se estaban encendiendo las fogatas de San Juan.

-Pero entonces no hay duda: fue el 24, el día de San Juan – le decía. Mama meneaba la cabeza:

-En algunas partes también se encienden las fogatas en la víspera³²⁹.

Le retour sur cette question problématique de la date s'observe à travers les efforts du narrateur intervenant pour nuancer ou rectifier les informations au cours de la narration :

Siempre me fastidió aquella incerteza [...] Y más de una vez volvía a interrogarla, porque tenía la sospecha de que me ocultaba algo. ¿Cómo era posible que una madre no recuerde el día del nacimiento de su hijo?³³⁰.

L'attitude de la mère peut traduire la volonté de protéger son fils de la symbolique attribuée à cette date, entourée dans la tradition païenne d'une aura maléfique: « Consciente o inconsciente mi madre trataba de negar esa fecha, aunque no podía negar lo del crepúsculo : hora temible³³¹».

En proie au doute, le narrateur de ce passage se heurte à la date et finit par se montrer finalement plus enclin à retenir la deuxième possibilité annoncée (le 24 juin), à cause justement de la symbolique attribuée à la date du solstice d'été³³², la Saint-Jean, dans l'imaginaire populaire.

³²⁹ AEE, p. 22-23.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² Dans l'hémisphère sud, cela correspond au solstice d'hiver.

La réunion de tous ces facteurs n'a pu que prédisposer Sábato à poursuivre un destin hors du commun, marqué au sceau de la malédiction, posture soutenue au cours de son itinéraire et sur laquelle revient longuement *Abaddón el exterminador* :

leyendo uno de esos libros de ocultismo supe que el 24 de junio era un día infausto, porque es uno de los días del año en que se reúnen las brujas [...] No fue el único infausto vinculado a mi nacimiento. Acababa de morir mi hermano inmediatamente mayor, de dos años de edad. Me pusieron el mismo nombre³³³! [...] Como si no hubiese bastado con el apellido, derivado de Saturno, Ángel de la soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros³³⁴.

Le fait de rattacher, en contournant la volonté de sa mère, sa date de naissance à la symbolique du 24 juin, s'inscrit dans la construction de la posture de martyr³³⁵ dont l'auteur chercherait les raisons profondes en interrogeant son autobiographie dans le traitement fictionnel. Il n'est point étonnant que Sábato ait repris ces éléments en vue de conférer à sa naissance mythifiée une valeur de prémonition. A cet égard, l'épisode de la remise du manuscrit de *Sobre héroes y tumbas* à son éditeur relaté dans *Abaddón*, ne peut que nous interpeller. La précision concernant cette date, le 24 juin, ne laisse pas de doute quant à la symbolique de cet événement qui consacre la publication postérieure de cette œuvre en la marquant au sceau de la malédiction. Ce qui s'avère fondé si nous songeons au destin de ce roman qui lui procurera des ennuis : « Los hechos [...] me confirmaron después aquel instintivo recelo³³⁶ ». Aussi, ne se prive-t-il pas de mentionner ses déboires avec la censure :

³³³ Ce motif est commenté dans *Antes del fin*, où Sábato revient sur la symbolique de la tombe qui pèse sur lui à travers le prénom de son frère défunt qu'il porte : « Aquel nombre, aquella tumba, siempre tuvieron para mí algo de nocturno, y tal vez haya sido la causa de mi existencia tan dificultosa, al haber sido marcado por esa tragedia, ya que entonces estaba en el vientre de mi madre ». *Antes del fin*, p. 21.

³³⁴ *AEE*, p.23.

³³⁵ Ces éléments sont agencés de manière à coïncider avec la référence au répertoire postural du Romantisme, qui sera explicitée dans la troisième partie, dans la généalogie des poètes damnés à laquelle souscrit Sábato. La posture revendiquée par l'auteur correspond au contexte sociopolitique de son pays. Grâce aux références provenant de sa biographie, nous connaissons les persécutions qu'il a subies pour avoir osé s'opposer au régime péroniste et aussi pour avoir participé aux travaux de CONADEP enquêtant sur des disparus de régime. Nous pouvons lire le témoignage des déboires de Sábato avec le pouvoir notamment dans sa biographie écrite par Julia Constenla ainsi que dans la correspondance de Sábato et ses articles polémiques regroupés dans l'ouvrage intitulé *Libertad y censura de la prensa*.

³³⁶ *Ibid.*

Durante años debí sufrir el maleficio [...] Con razón, Madame Normand me escribió con pánico desde París, apenas leyó la traducción : Que vous avez touché un sujet dangereux !³³⁷.

Selon Graciela Maturo, l'angoisse que produit chez Sábato la coïncidence entre sa date de naissance et la date de la remise du manuscrit³³⁸ provient du fait que l'auteur « presiente que no sólo es la fecha de su entrada en el mundo (ámbito de la primera caída), sino que secretamente intuye (sabe) que es la fecha de su iniciación³³⁹ ». Cette même date se réfère également au jour du meurtre commis sur Fernando, son père, par Alejandra, qui survient précisément le 24 juin 1955. L'immolation par le feu dans l'acte purgatoire d'Alejandra confond à dessein les circonstances personnelles et historiques. L'analogie avec les feux dans les églises propagés par les partisans de Perón suite au bombardement du quartier gouvernemental par la Marine de guerre, renforce la symbolique funeste de ce motif dans la tradition païenne, en se référant aux feux de la Saint-Jean³⁴⁰.

Une autre technique qui permet d'éloigner la tentation d'une lecture autobiographique chez Sábato est l'attribution des mêmes circonstances biographiques (nom, date et lieu de naissance) à un personnage-clé ou la distribution des morceaux épars de son itinéraire entre plusieurs personnages: tel est le cas de Juan Pablo Castel, Fernando et Bruno, qui constituent une représentation fictionnelle de l'auteur dans ses différentes facettes.

³³⁷ AEE, p.21.

³³⁸ Les interrogations de Sabato-personnage dans *Abaddón* portent sur la personne mystérieuse de Schneider qui est suspecté de vouloir empêcher la publication de son livre : « Y Schneider, ¿Qué tenía que ver con la obra? ¿Y quién era esa "Entidad" que le impedía llevarla a cabo? Sospechaba que Schneider era una de las fuerzas que actuaba desde alguna parte, que seguía haciéndolo, a pesar de su desaparición durante años, como si hubiera sido obligado a retirarse por un tiempo ». L'enquête porte en même temps sur les fondements du roman en cours: « De nuevo empezó a ver todo de negro, y la novela, la famosa novela, le parecía inútil y deprimente. ¿Qué sentido tenía escribir una ficción más? Las había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran las dos únicas que se había decidido a publicar, sin saber por qué. Pero ahora sentía que necesitaba algo distinto, algo que era como la ficción a la segunda potencia ¿Qué pudo hacer en todos aquellos años, entre el 48 y el 62? ¿No era significativo que reapareciera en el 62, en el momento de salir *Héroes y tumbas*? En una ciudad infinita pueden pasar varios años sin ver a un conocido. ¿Por qué volvió a encontrarlo apenas publicada su nueva novela? ». *Ibid.*, p. 39-43.

³³⁹ *Sábato en la crisis de la modernidad, op. cit.*, p. 115.

³⁴⁰ La fête de Saint-Jean dont l'origine remonte aux pratiques païennes se caractérise par les feux et les danses qui accompagnent symboliquement le solstice d'été, la nuit la plus courte de l'année. Associée aux rites de passage, la tradition se perpétue jusqu'à nos jours, surtout en France et au Canada. Il faut préciser qu'en Argentine, par rapport à sa position géographique dans l'hémisphère sud, il s'agit du solstice d'hiver, la nuit la plus longue de l'année donc, ce qui modifie de manière décisive l'interprétation de l'évènement.

Fernando fournit, dans son « Informe sobre ciegos », des informations concernant son état civil, comme pour attester la véracité de son témoignage par cette sorte de signature officielle :

pero antes quiero decir quién soy yo, de qué me ocupo, etcétera. Me llamo Fernando Vidal Olmos, nací el 24 de junio de 1911³⁴¹ en Capitán Olmos, pueblo de la provincia de Buenos Aires que lleva el nombre de mi tatarabuelo [...] Se me podrá preguntar para qué diablos hago esta descripción de registro civil. Nada hay casual en el mundo de los nombres³⁴².

Cette remarque par laquelle Fernando anticipe la réaction du futur destinataire de son rapport, se referme sur un énigmatique constat qui prouve que tout est prémédité dans sa confession, qui prend en compte son futur destinataire.

Le fait d'attribuer à Fernando la même date de naissance que l'auteur lui-même introduit aussi un mélange de l'extra- et de l'intradiégétique, construisant une relation explicite entre ce « prince de ténèbres » et l'auteur lui-même. La symbolique associée à la date de naissance semble prédestiner Fernando à sa future mission en le reliant souterrainement aux forces maléfiques qui lui donneraient l'accès à l'univers interdit et impénétrable. Les informations biographiques, en plus d'établir une identification entre personnage-narrateur et auteur, font partie de la construction posturale de l'écrivain qui semble prédestiné à suivre les méandres turbulentes de son existence.

La logique patronymique³⁴³ étant dotée d'une forte dose de négativité, le renforcement de la figure maternelle s'offre dans l'immédiat comme une possibilité d'y échapper et de pouvoir s'auto-légitimer en contournant la loi de la filiation. Cet élément relève, selon nous, de la paratopie familiale. Selon Maingueneau, la paratopie d'identité familiale constitue « l'un des potentiels les

³⁴¹ Cette même date de naissance est aussi attribuée à Bruno Bassán selon les pré-textes que nous retrouvons dans « Materiel pre-redaccional » in *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica, p. 963-966.

³⁴² *SHT*.

³⁴³ Sábato questionne dans son œuvre le « caractère problématique des liens qui se tissent entre le sujet et la coquille patronymique censée prendre en charge la représentation de son altérité. Cette coquille patronymique, constitue le legs nominatif d'un passé. Il s'agit du legatum fondant en quelque sorte le droit à recueillir une succession ». Castillo Durante, *op. cit.*, p. 40.

plus riches et les plus constants », elle peut être considérée comme « une des conditions de l'identité créatrice, du moins masculine ³⁴⁴ ». Et Maingueneau de déclarer :

les paratopies d'identité familiale ainsi réfléchies dans les œuvres jouent un rôle si important parce que l'activité littéraire implique par nature que le créateur masculin mette en cause la logique patrimoniale [...] Sa légitimité, il entend ainsi la tirer non de son patronyme mais de son pseudonyme, de ce qu'il écrit, et non de son inscription dans le réseau patrimonial. De là le lien évident pour toute mythologie de la création entre la condition d'artiste et la bâtardise ou le meurtre du père ³⁴⁵.

Dans cette optique, nous pouvons rattacher cette reconfiguration de paratopie familiale chez Sábato à sa généalogie littéraire teintée d'une veine parricide, selon l'analyse menée plus haut. Au vu de ces éléments, il n'étonne point que la figure paternelle fuyante ³⁴⁶, aux contours imprécis, contraste avec les nombreuses images et références à la mère, et à la figure féminine ³⁴⁷ plus généralement, tant sur le plan des réminiscences d'ordre personnel que sur le plan symbolique. Sábato revendique d'ailleurs ses origines albanaises du côté de sa mère:

Estoy muy orgulloso de lo que hay en mí de albanés. Siempre me pareció extraño que un hijo de italianos como yo tenga tal sentido de la muerte ³⁴⁸.

Ses recherches le poussent à s'intéresser à la langue de sa mère : « empecé a buscar por las librerías del Boulevard Saint-Michel alguna gramática franco-albanesa » ³⁴⁹. Du point de vue de la psychanalyse, John E. Jackson ³⁵⁰ voit la langue comme ce qui rattache le fils à la mère, en absence de cette dernière, sa

³⁴⁴ *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 87.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

³⁴⁶ Barrera López signale la « animadversión del escritor hacia su nombre y apellido paterno ». *La estructura de Abaddón el exterminador, op. cit.*, p. 14.

³⁴⁷ Nous concordons avec Graciela Maturo lorsqu'elle propose de lire « la búsqueda e incorporación de la femineidad como eje de la aventura creadora de Sábato ». Elle attire notre attention sur le postulats de Sábato, proposant « el rol femenino de América frente a la exacerbada masculinidad de la Europa moderna ». Graciela Maturo, *Sábato en la crisis de la modernidad, op. cit.*, p. 21.

³⁴⁸ Julia Constenla, *Sábato, el hombre...*, *op. cit.*, p. 62. Dans *Abaddón*, Sábato-personnage explique cette fascination pour la mort par ses racines albanaises justement: « Mirá lo que dice Apollinaire de Canouris, ese amigo albanés que tenía. Vitalidad sobrehumana y propensión al suicidio ». *AEE*, p. 291.

³⁴⁹ *AEE*, p. 282.

³⁵⁰ John E. Jackson, « Mythes du sujet », in *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 80-81.

langue d'origine devient son substitut. A partir du moment où la mère n'y est plus, la langue maternelle doit compenser le vide ainsi creusé, ce qui l'oblige à « réinvestir la langue maternelle ». D'où vient probablement l'obstination de Sábato à renouer avec cette partie manquante de ses origines :

Es a causa de mi madre [explique-t-il à Bonasso]. La mitad de su sangre es albanesa, pero siempre nos dijo que no sabía la lengua. Y yo sé que la sabe [...] mi madre odia su origen albanés y a mí me apasiona³⁵¹. No han producido ni un solo inventor, ni un sabio, ni un gran artista [...] – Y entonces, ¿qué merito les encontrás, aparte de haberte producido? – Un pueblo guerrero, que nadie pudo esclavizar³⁵².

Malgré l'absence apparente de grands hommes chez les Albanais, Sábato insiste sur certains traits témoignant de leur ancienneté et de leur antériorité par rapport aux Hellènes : « Son los antiguos ilirios y macedonios, estaban allí antes de que llegaran los helenos. Felipe y Alejandro de Macedonia eran albaneses y muy probablemente Aristóteles³⁵³ ».

Ce détail semble intéressant du point de vue de la construction de la posture chez Sábato. En se rattachant à un peuple entouré d'une aura mystérieuse, il convoque le fantasme d'un roman familial en privilégiant le lien avec ce peuple révolté, qui a su fuir la domination. Cet élément cadre parfaitement avec la posture de rebelle assumée par l'écrivain. C'est du côté de

³⁵¹ La raison du rejet de sa composante albanaise serait le père de sa mère (d'origine albanaise). Selon ce qui est rapporté dans la conversation avec Bonasso, dans *Abaddón* : « Mama lo detestaba, hizo morir a su mujer, es decir a mi abuela, a los treinta años » *AEE*, 290. Sábato hériterait de ce ressenti de la mère envers la figure paternelle, car le sujet semble l'affecter et semble avoir des répercussions sur sa création littéraire où il se construit sa généalogie maternelle, la figure paternelle étant synonyme d'incommunication et d'échec. Selon les suppositions de Julia Constenla dans la biographie de Sábato : « Mientras doña Juana es una presencia frecuente en sus relatos, la imagen del padre se desdibuja. Probablemente, don Francisco haya logrado alguna intimidación con los hijos mayores [...] Con Ernesto, sin embargo, fue un padre inhibido y parco ». Julia Constenla, *op. cit.*, p. 80.

³⁵² *AEE*, p. 289. Julia Constenla relate une anecdote liée à ses recherches menées en Italie, pour retrouver des traces des ancêtres de Sábato. En visitant un village de Calabre, Stefano Ferraro Sabato, déclare avec fierté en parlant de son cousin éloigné : « es un escritor famoso que vive en la Argentina [...] Trata de encontrar a los desaparecidos por dictadura militar ». Les habitants parlent avec fierté d'un illustre citoyen originaire de leur village : « empleados municipales de San Martino di Finita guían con éxito la indagación sobre el matrimonio de los padres de Ernesto ». Propos recueillis par Julia Constenla dans *Sábato, el hombre...*, *op. cit.*, p. 70. Il semble bien que ce manque des grands hommes, originaire d'Albanie est partiellement comblé en personne de l'écrivain argentin.

³⁵³ *AEE*, p. 289. Ces propos comportent certes une part de jeu et une part de vérité, ils témoignent surtout du besoin éprouvé par Sábato de se donner une identité créatrice marquée au sceau de l'exceptionnalité, ce que prouve sa volonté de rattachement à un peuple historique, légendaire, entouré d'une aura exotique à ses yeux.

sa mère³⁵⁴ que l'écrivain cherche ses origines, en se détachant par ce geste du patronyme « Sabato » légué par son père originaire de Calabre. La filiation par laquelle il se rattache volontairement aux origines de sa mère persiste dans son œuvre, qui porte plusieurs marques de la présence maternelle. En revanche, la figure paternelle demeure absente. Ce schéma sera aussi partagé par les personnages de ses romans : le père de Bruno Bassán³⁵⁵ et le père de Martín del Castillo représentent des figures absentes :

la mayor parte de los personajes masculinos (los que más importan, al menos, para el 'mito personal') son desvalidos y a la vez agresivos, sadomasoquistas que mantienen una prevención (fascinada) hacia los aspectos carnales [...] un origen entendible aquí en parte como comunión con la madre y estado irrecuperable para el hombre en tanto sujeto donde los opuestos se confunden y las distinciones se borran, prohibido por la ley paterna – la ley que establece lo simbólico-, apartado por la barrera de la culpa (que, en los textos de Sábato, es agotada y transgredida)³⁵⁶.

Le père de Martín est présenté comme un peintre raté, ce qui confirme la logique omniprésente de l'impossible filiation, à moins que le père ne transmette que l'héritage de l'échec à son fils :

Pero y su padre ¿ Ignoraba sus costumbres en los últimos años y lo sabía encerrado en su taller [...] – Por supuesto Martín, comprendo que no puedas estar orgulloso de un pintor fracasado [...] Hay que ser justos. Yo soy un pobre diablo y un fracasado en toda regla y con toda justicia: no tengo ni talento ni fuerza³⁵⁷.

L'image du père, oblitérée³⁵⁸ par la figure maternelle, aussi peu présente soit-elle, n'est pas complètement évacuée de l'œuvre de Sábato. Elle peut se reconstruire par bribes dispersées dans le texte. Le détail biographique

³⁵⁴ En s'appuyant sur une étude d'Oberhelman, Barrera López indique que la mère de Sábato serait descendante d'une famille illustre Cavalcanti, *La estructura de Abaddón el exterminador*, op. cit., p. 14. Pour Sábato, qui fonde sa paratopie familiale sur les liens qui l'unissent à sa mère, l'insistance sur ses origines prestigieuses et mystérieuses, à partir de ses origines albanaises s'inscrit davantage dans la construction du « roman familial », ce fantasme par lequel le sujet se donne un père (ou une mère) prestigieux. Nous pouvons percevoir dans cette construction le « désir de compenser par un travail onirique le malaise de la condition sociale » (Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, op. cit., p. 85) qui incombe à Sábato, en tant que fils des immigrés en Argentine qui tente d'évacuer par ce biais le stigmate de son origine italienne.

³⁵⁵ Selon les précisions de Barrera López, "el retrato físico y espiritual del padre de Bruno Bassán corresponde – según confesión del autor – al de su padre", *La estructura de Abaddón el exterminador*, op. cit., p. 14.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 260.

³⁵⁷ *SHT*, p. 44.

³⁵⁸ C'est ainsi que Livia Lesel qualifie la figure du père dans les sociétés africaines matriarcales. Voir Livia Lesel, *Le père oblitéré*, Paris, L'Harmattan, 1995.

concernant le père de Sábato est distribué entre deux personnages du roman, Bruno et Fernando. Alejandra rapporte dans *Sobre héroes y tumbas* que Bruno vit grâce à son père : « el padre tiene molino harinero, en Capitán Olmos³⁵⁹ ». Quant à Fernando, durant son parcours initiatique, il se remémore des images de son enfance, dont celle du moulin de son père:

en aquel último tramo de mi ascenso pasaron ante mi rostros que parecían contemplarle, escenas de infancia, ratas en un granero de Capitán Olmos [...] un molino de viento en la estancia de mis padres³⁶⁰.

L'absence du père est en quelque sorte rééquilibrée par cette image qui hante les souvenirs de Fernando et Bruno à propos de leurs pères respectifs. La filiation maternelle prédomine sur la filiation masculine et préfigure des rapports de rivalité et de rejet au plan littéraire, à savoir la relation de Sábato avec ses pairs en littérature.

3.2. Distribution des auto-biographèmes parmi les personnages romanesques chez Glissant

Chez Glissant, les informations autobiographiques sont dispersées dans divers textes, sans distinction entre roman et essai. Nous pouvons relever la même perplexité que chez Sábato en ce qui concerne sa date de naissance, qu'il attribue à son personnage Mathieu. Le chapitre de *Tout-monde*, intitulé « 28 septembre » aborde la question de la naissance de Mathieu Béluse qui

avait peut-être seize ou dix-sept ans, déjà engagé dans des affaires de politique et de conscience collective, quand il entra lui-même, et très individuellement, dans un grand trouble de connaissance. Il ne décidait plus s'il était né un 21 ou un 28 de septembre [...] Comme il connaissait qu'il était né lui Mathieu en 1928, et Paul [son frère] en 1921, il opta au jugé qu'il en allait de même pour les quantièmes, 28 pour lui et 21 pour Paul³⁶¹.

Le narrateur continue à ruminer ce sujet tout au long du chapitre :

³⁵⁹ *SHT*, p. 128.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 431. Dans *Antes del fin*, Sábato revient sur ce détail biographique : « en este pueblo pampeano mi padre llegó a tener un pequeño molino harinero », p. 29.

³⁶¹ *TM*, p. 365.

La dispersion de temps et d'espace où il errait à la poursuite de sa naissance sembla pourtant finir un jour : il était bien né un 21 septembre, et son frère un 28³⁶².

La confusion est d'ailleurs au cœur de ce chapitre où Mathieu ne cesse de jouer et de rejouer l'épisode des dates de naissance, les distribuant entre lui et son frère avec une sorte de désinvolture qui est loin d'être anodine, comme lui-même le déclare :

Si, à vrai dire, je ne fais pas exprès de lambiner ces deux dates 21 et 28 du bienheureux septembre tout simplement pour repousser, par grâce innocente un peu sotté beaucoup sauvage, l'idée ou le penchant d'identité, la raideur insensée de ces identitaires qui ne ramènent qu'à refuser isoler laminer³⁶³.

La perplexité ressentie envers sa date de naissance est plus qu'une obsession personnelle, comme c'était le cas chez Sábato, car elle se réfère à la problématique de la filiation et de la généalogie dans le contexte post-esclavagiste en impliquant la conception de l'identité rhizome qui fuit « la raideur ». Le producteur du récit signale la rupture avec une autorité oppressive et instaure dans le texte un « régime de supputation » qui se traduit sur le plan discursif par « une poétique de l'épanorthose où les corrections, les ajustements, les doutes, les scrupules l'emportent sur l'assertion³⁶⁴ ». Les rectifications successives qui signalent le désarroi du personnage face à sa date de naissance se manifestent à travers les corrections et les précisions supplémentaires rapportées par le narrateur pour aboutir enfin à un constat bien éloigné de ses premières certitudes (Mathieu Béluse en dépit de la confusion, possédait une « certitude sur ces dates, 28 septembre 1921 et 21 septembre 1928³⁶⁵ »), car il

³⁶² *Ibid.*, p. 367.

³⁶³ *TM*, p. 367.

³⁶⁴ Dominique Viart, « Portraits du sujet, fin du 20^{ème} siècle », [En ligne], <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>. Consulté le 8 juin 2010. La figure de l' « épanorthose » vise à dévoiler le difficile cheminement de la pensée du locuteur, utilisée surtout dans les dialogues où elle est censée témoigner de la sincérité du locuteur qui bute sur les mots afin de trouver l'expression juste de sa pensée. Le doute qu'elle installe dans le récit s'inscrit dans le fonctionnement de la « fiction critique », conceptualisée par Viart, ce qui se manifeste par l'usage des répétitions, corrections, récritures, ratures dévoilant le processus naturel de la réflexion où le savoir n'est pas imposé ni installé en amont.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 370.

s'avère, grâce au témoignage d'une nièce du narrateur que son frère Paul est né le 27 septembre 1920 :

Tu ne vas pas croire, j'ai longtemps confondu 21 et 28 septembre, ma date de naissance et celle de Paul.

- Comment ça ? s'exclamait Victoire. Paul n'est pas né un 28 septembre, sa date c'est le 27³⁶⁶.

En dépit de ces déclarations, nous décelons ici la pensée profonde qui sous-tend les propos de Mathieu, le désaccord voire une espèce de révolte contre les classifications et les généalogies qui semblent évidentes partout dans les sociétés ataviques, ce qui n'est pas le cas des sociétés composites, comme la martiniquaise, nées de la Traite, fondées sur un oubli primordial des ancêtres, dont les membres ont été arrachés à leur terre d'origine :

Il y avait des gens ailleurs dans le monde qui se levaient le matin avec la connaissance absolue de leur date de naissance, ils n'oubliaient jamais de fêter les anniversaires de leurs ascendants et descendants, ils remontaient jusqu'à la troisième génération et au-delà [...] il y en avaient qui dessinaient de grands arbres touffus qu'on appelle des généalogies, il y en avait qui vous exhibaient des documents d'archives, et les autres qui ne possédaient rien de tout ça, n'en partageaient pas moins avec ceux-là une tranquillité d'état civil dont ils n'avaient même pas conscience³⁶⁷.

Tandis que chez Sábato, l'inquiétude concernant sa naissance se révèle par le souci des dates, ainsi que par une sorte de prédestination qu'il lit dans son nom de famille, chez Glissant, l'angoisse originelle est due plutôt à la situation sociale aux Antilles, quoique le sentiment d'illégitimité est mis en relief chez les deux auteurs avec la même force. Ainsi, chez Glissant :

Nous couvons en nous l'instinct de l'illégitime, qui est ici aux Antilles une dérivée de la famille étendue à l'Africaine, instinct refoulé par toutes sortes de régulations officielles, dont les avantages de la Sécurité sociale ne sont pas le moins efficaces. Je m'appelle Glissant depuis à peu près l'âge de neuf ans, quand mon père me « reconnut »³⁶⁸.

Ces réflexions donnent à voir la perspective à partir de laquelle Glissant se prête au jeu de la création biographique fictionnelle. Il faut souligner que ce

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 370.

³⁶⁷ *TM*, p. 366.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

matériel autobiographique se conçoit chez Glissant comme indissociable de l'histoire de la collectivité. Les souvenirs les plus intimes apparaissent comme un miroir tendu à la collectivité, d'où cette imbrication du personnel et du collectif. Le choix des éléments autobiographiques fictionnalisés dans son œuvre s'opère à partir de critères qui tentent de confondre volontairement « la biographie personnelle » avec « une biographie à faire d'une telle collectivité dominée ». Glissant revient sur cette question dans *Philosophie de la relation* en expliquant les raisons de cette démarche qu'il faut chercher dans le passé historique des Antilles:

Pour les collectivités qui ont enduré les avatars paralysants des colonisations et des décolonisations, en particulier les perturbations de la mémoire historique, dénaturée, raturée, le rapport de la personne à la collectivité s'établira comme complexe³⁶⁹.

La fictionalisation des circonstances biographiques chez Glissant permet de garder une approche équidistante entre l'œuvre autobiographique, dont il n'assume pas l'étiquette, et une fiction complètement dissociée de son auteur. Une réélaboration du matériau biographique semblable à celle entreprise par Sábato démontre l'intention qui a guidé Glissant lors du choix des éléments.

Dans *La case du commandeur*, Glissant distribue les informations concernant son père, gérant sur la plantation³⁷⁰, entre ses deux personnages : Mathieu Béluse et Raphaël Targin,

de la sorte, Raphaël Targin, Mathieu Béluse et l'auteur sont presque frères, et occupent, en tout cas, la même position sociale et symbolique. Ce sont les héritiers de 'régisseurs', terme auquel nous associons, du point de vue de la position sociale, 'gérants', 'économistes' et 'commandeurs'³⁷¹.

³⁶⁹ *Philosophie de la relation*, p. 75.

³⁷⁰ Daniel Radford rapporte ce fait parmi les détails de la biographie de Glissant dans *Poètes d'aujourd'hui* : « le père était économiste et gérant, c'est-à-dire qu'il était chargé, dans une plantation, de la direction des rapports avec les coupeurs de canne et les travailleurs ». Il précise par ailleurs que Glissant a gardé de son père « l'image d'un homme droit, rigide avec un sens aigu de la justice, capable de résister à son employeur s'il considérait les ordres donnés comme inacceptables, mais en même temps se pliant totalement à la situation coloniale ». Daniel Radford, *Edouard Glissant*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1982, p. 13-14. Dominique Chancé observe que le portrait de père d'Edouard Glissant, régisseur sur la plantation, « n'est pas sans évoquer les figures de Garin, d'Euloge ou de Mathieu Béluse, le père ». *Edouard Glissant. Un traité du déparler*, op. cit., p. 65.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

De cette façon, la figure paternelle³⁷² se profile dans l'ombre d'une présence maternelle, féminine prédominante ; l'apparition fugitive du père tend à authentifier le relais qui s'opère entre l'auteur et son narrateur-personnage par le biais de ce transfert de données biographiques. Se voir autre, à travers son alter-ego devient plus qu'une stratégie d'écriture ; ce procédé permet de se replonger dans les souvenirs les plus intimes, souvent indicibles, et de construire son identité littéraire.

On constate que la figure paternelle fait son apparition relativement tard dans le macrotexte de Glissant. Dans son premier roman, il est fait mention uniquement de sa mère, qui devient dans la fiction la mère de Mathieu Béluse. Les circonstances autobiographiques n'ont pas de place privilégiée pour leur énonciation, la scène du roman, au même titre que celle de l'essai, se prête tout aussi bien à ces incursions autobiographiques :

Vers la fin des années 1920 la Pelée a bien failli réintroduire dans le monde son carnage intime, qu'en tout cas elle a grondé tant que de colère, au point qu'une petite légende en a résulté, que je serais né dans un de ces débordements, et que ma mère, oppressée des mouvements de l'éruption tellement prochaine, en avait certainement bien moins souffert les tourments de l'accouchement. Pour un enfant qui sera poète, c'est une grande vanité que de songer qu'il est venu au monde dans le bruit d'un volcanique désordre, et peut-être d'une sacrée éruption, éphémère il est vrai, et qu'il en a hérité des liens profonds avec des forces qu'il ne peut pas lui-même imaginer³⁷³.

³⁷² Nous concordons avec Jacques André lorsqu'il souligne que « le père n'est pas pour autant oublié ou méprisé. Mais il est l'objet d'une mise à distance respectable ». L'élection d'un père fantasmatique, tel papa Longoué pour Mathieu peut être partiellement expliquée comme une « concession à la mythologie africaine où la fonction symbolique « Père » est assumée davantage par l'Ancêtre que par le géniteur ». Voir à ce sujet Jacques André, *Caraïbales*, *op. cit.*, p. 129.

³⁷³ *La philosophie de la Relation*, p. 142-143. Dans *La cohée du Lamentin* apparaît déjà cet épisode, référé à la naissance mythifiée d'Apocal : « la mère d'Apocal lui conta un jour qu'elle avait accouché dans le même temps que le volcan, c'est la montagne Pelée, une de ces éruptions secondaires, qui ne ravagea ni ne tua personne, qui suivirent la grande éruption meurtrière de 1902. Elle a mis au monde son feu, sans dégâts ni tracas, en même temps que moi et pour ainsi dire à la même minute, ne craignez pas le feu... ». « Les mères, comme les villes et les pays, éparses dans le monde, qui anticipent sur l'avenir de leurs enfants [...] vous déclarent ainsi qu'elles ont enfanté au milieu des grands tourments de la nature, éruptions cyclones tremblements de terre [...] : les mères lisent ces forces, elles les présument bénéfiques, pour les conjurer, car le tourment est réputé procurer puissance après qu'il s'en est allé ». p. 237.

Ces détails revêtent une signification prophétique pour la vocation du jeune Mathieu Godard, sensible au contenu métaphorique qu'induit le prénom de sa mère³⁷⁴ :

Quand je trouvai, au hasard d'un vieux papier officiel, jauni, délicatement dentelé de rouille, que ma mère se prénomrait, dans un épelé complet : Adrienne Marie Euphémie. Pour un jeune garçon qui sera peut-être écrivain, et quoi qu'il aura pu penser de la vanité des chaînes de filiation (aujourd'hui c'est le monde entier, le Tout-monde, qui est somptueusement illégitime), il y avait quelque raison de croire à cette logique souterraine de la Relation, supposant que ce nom d'Euphémie, qui est si rare et si beau [...] présageait au poète quelque avertissement qu'il eût à adoucir les éclats originels de ses transports d'écriture. C'était là manifestée une des formes bien rares du rattachement à une mère, à la mienne en particulier, qui était éloignée des soucis de littérature mais qui sans doute en avait une intuition enfouie³⁷⁵.

Le lien avec la mère sera renforcé au vu de cette relative absence paternelle:

Quoiqu'il portât le nom de Béluse, son père l'ayant reconnu, Mathieu ne dépendait que de sa mère. Madame Marie-Rose avait quatre enfants, deux filles et deux garçons [...] Une silencieuse complicité les liait, madame Marie-Rose fière de son fils et de ses succès d'écolier ; mais une étrange pudeur les avait l'un et l'autre éloignés des marques d'affection, qui d'ordinaire s'établissent entre un garçon et sa mère³⁷⁶.

Les figures de substitution suppléent le vrai père, en proposant une filiation basée sur la relation maître/disciple afin d'assurer la transmission de valeurs aux jeunes générations. Ce rôle est dévolu aux couples qui se forment à partir de ce schéma, reproduisant la trame de bildungsroman, telle la relation qui unit papa Longoué et Mathieu Béluse. La symbolique de cette filiation croisée est d'autant plus forte qu'elle garantit la réconciliation des deux familles,

³⁷⁴ L'intrication du personnel et du collectif est très visible dans ce fragment. La circonstance personnelle commentée par le narrateur renvoie à la biographie de Glissant, qui portait le nom de sa mère jusqu'à l'âge de 9 ans, comme nous l'avons signalé plus haut. Cette transmission impossible du patronyme traduit aussi le contexte esclavagiste de la société antillaise en proie à une logique coloniale, défiant les lois naturelles de la filiation. Comme le rapporte Dominique Chancé, « Le système de l'esclavage aux Antilles, où les maîtres séparèrent les couples, généralisèrent une économie de cheptel, aboutit à une mise à l'écart du père, réduit à l'état de reproducteur, de géniteur. La filiation qui prédomina fut donc celle qui liait l'enfant à sa mère, avec lequel il était vendu ». Dominique Chancé, *Le fils de Lear*, Paris, Karthala, 2003, p. 145.

³⁷⁵ *Philosophie de la Relation*, p. 144-145. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁶ *QS*, p. 252.

Longoué et Béluse³⁷⁷, aux destins complètement opposés, les marrons et les esclaves de la plantation. Les fondements de ce positionnement de Glissant face à la filiation et à la domination trouve sa source dans « l'instabilité des références historiques internes, la labilité de la figure de Marron, sa substitution incessante par la figure de la Mère-patrie ou par celle des faux-pères européens³⁷⁸ ».

4. Revendiquer sa « marge d'ombre » ou le refus de l'autobiographie.

Mathieu Béluse, bien qu'il partage avec l'auteur son prénom de baptême ainsi que certaines circonstances biographiques, est mis à distance par rapport à la figure de l'auteur. Ce mécanisme de voilement/dévoilement, qui s'inscrit dans le pacte oxymoronique de la mise en scène de l'auteur, signifie le refus de l'autobiographie sans toutefois s'éloigner d'une tentation autobiographique qui hante le texte. Chez Glissant, dont l'œuvre est truffée de réminiscences autobiographiques, se remarque nettement une volonté de ne pas afficher ces éléments en tant que participant à l'autobiographie personnelle, intime. Cette stratégie quelque peu contradictoire serait davantage à rapprocher de l'identité auctoriale qui se construit à l'interstice du personnel et du collectif. Pour lui, la véritable autobiographie se trouve dans les œuvres de fiction, qui n'affichent pas pour autant une franche appartenance générique. C'est l'œuvre qui façonne l'auteur et qui lui dévoile la connaissance de lui-même. D'ailleurs, une certaine césure est explicitement annoncée dans *Tout-monde* contre les réductionnismes autobiographiques. Mathieu Béluse, durant son voyage en Italie, fait la connaissance d'Amina qui semble avoir percé son secret ; sa réaction aux

³⁷⁷ Carminella Biondi observe à juste titre que cette filiation spirituelle entre papa Longoué et Mathieu est en même temps « la fusion de deux généalogies dont l'avenir est désormais assuré par le seul Béluse [...] elle représente la convergence de deux parcours antithétiques et pourtant complémentaires des noirs aux Antilles ». « *Le Quatrième siècle* », in *Rêver le monde. Ecrire le monde*, op. cit., p. 47.

³⁷⁸ Romuald Fonkoua, op. cit., p. 221.

propos d'Amina instaure clairement une frontière entre lui et les autres personnages :

Je suis sûre de ne pas me tromper. On me dit que vous venez de la Martinique et que vous vivez à Paris. Vous avez deux fois de la chance ». A cette déclaration d'Amina, Mathieu s'exclame : « -Rho ! dit Mathieu. Il n'aimait pas qu'on fouillât dans sa vie, ses ascendances, ses goûts ni ses malheurs. Il appréciait de fréquenter les gens dès lors qu'une marge d'ombre les séparait de lui ³⁷⁹.

Dominique Chancé souligne l'évidence de cette identification où le nom fictif du personnage ne constitue qu'un « frêle paravent pour un témoignage autobiographique » livré à travers le macrotexte de Glissant³⁸⁰. Quand même cette marge serait infime, elle garantit une autonomie du romanesque par rapport à l'autobiographie et dicte en quelque sorte la conduite à adopter par les critiques et les lecteurs.

C'est la même marge imaginaire qui sépare inévitablement l'auteur et ses créatures, permettant d'éviter une lecture purement biographique du personnage Sabato dans *Abaddón* : « Sabato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas ³⁸¹ ». Trinidad Barrera López observe au sujet de l'autobiographie chez Sábato :

Cuando Sábato anuncia que la verdadera autobiografía de un escritor hay que buscarla en sus ficciones, está apuntando hacia una manera de ver y sufrir el mundo que tienen sus personajes y que son trasunto de su creador ³⁸².

Silvia Sauter désigne à son tour *Abaddón el exterminador* comme «psico-biografía del creador Sábato en cuanto relaciona hechos y actitudes compulsivas que determinaron su vida artística» y [...] una biografía espiritual en cuanto expresa las aspiraciones y anhelos de superación sobre la vida materialista³⁸³.

³⁷⁹ *TM*, p. 43-44.

³⁸⁰ *Edouard Glissant. Le traité du déparler, op. cit.*, p. 260.

³⁸¹ *AEE*, p. 408.

³⁸² Trinidad Barrera López, « Sábato, balance de un luchador », *op. cit.*, p. 41. La chercheuse souligne l'intrication de différents types de l'écriture chez Sábato, particulièrement dans *Abaddón el exterminador*, « un libro a caballo entre la autobiografía, las memorias, la sociología y la ficción ». *Ibid.*, p. 42

³⁸³ Silvia Sauter, *Teoría y práctica del proceso creativo, op. cit.*, p. 233.

Dans cette optique, le dispositif fictionnel apparaît comme un lieu propice pour se défaire de certains traumatismes liés au vécu personnel. Dans leurs œuvres romanesques, Glissant et Sábato tentent d’instaurer un rapport tout autre avec leurs expériences personnelles en les soumettant à une analyse critique ou bien en construisant une généalogie hérétique. C’est le cas de la paratopie familiale, lorsqu’ils se placent sous l’égide d’une filiation maternelle. Le désir parricide que décèle Dominique Chancé³⁸⁴ chez les personnages de Glissant s’explique, selon elle, en partie par les circonstances autobiographiques de l’auteur³⁸⁵ et le contexte de la société de la plantation régie par les lois de l’obéissance et de la hiérarchie.

Le recours au matériel autobiographique est utilisé chez Glissant de deux manières : pour aborder le problème de la création et de la filiation (personnelle et esthétique), et pour introduire le thème de l’identité (individuelle et collective).

Selon Kathleen Gyssels, « une forte empreinte de l’autobiographie fictive³⁸⁶ » est perceptible chez Glissant à travers un alter-ego de l’auteur qui revient d’un roman à l’autre. Le fait de donner la voix à plusieurs personnages confère à ses textes un caractère « polybiographique³⁸⁷ ». Gyssels part du principe que l’autobiographie fictive de Glissant dispersée dans ses différents textes n’est pas une « exploration du Moi », car l’auteur se sait « multiple », « réunissant l’homme et la femme, le présent et le passé [...] ». Il invente une « quadrature gémellaire pour dire moins le Moi diffracté que le Moi rhizomatique tel que l’entend Glissant : identité multiple, à racine multiple, en

³⁸⁴ Dominique Chancé, *Les fils de Lear*, op. cit.

³⁸⁵ Kathleen Gyssels établit un lien entre l’écriture autobiographique et le contexte postcolonial : « Toujours est-il que chaque écrivain ayant des origines (post)coloniales conçoit la pratique littéraire comme une manière plus ou moins marquée de se dévoiler, de dire son rapport (in)égal aux anciennes et nouvelles formes de domination, aux anciennes et nouvelles formes d’être « double ». Le narrateur a beau se divulguer derrière un ou plusieurs voix, donner priorité à d’autres voix que la sienne propre, l’autobiographie reste incontournable dans la littérature caribéenne ». « La structure gémellaire comme paravent autobiographique chez Daniel Maximin et Edouard Glissant », in Suzanne Gehrmann et Claudia Gronemann (eds.), *Les enJEux de l’autobiographie dans les littératures de langue française : du genre à l’espace, l’autobiographie postcoloniale, l’hybridité*, Paris, L’Harmattan, 2006, p. 42.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁸⁷ *Ibid.*

constante mutation³⁸⁸». Certes, l'écriture autobiographique conjointement aux récits d'enfance constitue une tendance poursuivie par les auteurs antillais depuis les années quatre-vingt-dix. L'intérêt partagé pour cette forme d'expression comprend bien évidemment une approche critique inhérente à cette démarche qui suppose une distanciation avec l'autobiographie occidentale. En premier lieu, cette contestation concerne la question du « je » conçu comme l'expression de l'identité individuelle car cet individualisme cède la place à la conception davantage collective qu'individualisée de l'identité. Il s'agit d'interroger à travers ces récits autobiographiques hybrides la problématique identitaire d'un être et d'une collectivité dans des sociétés postcoloniales. La dimension collective n'exclut pas pour autant celle plus personnelle et intime comme on a pu le constater à travers de multiples auto-biographèmes chez Glissant. Aussi voilé et emmêlé fictivement qu'il soit, négliger l'aspect autobiographique au sens d'une quête personnelle reviendrait, à notre avis, à ôter une partie importante de signification à cette irruption autobiographique dans la fiction.

Chez Sábato, la recherche personnelle et la recherche collective sont inextricablement mêlées, sa démarche n'ayant pas les mêmes fondements théoriques. Le fait de proposer une approche autobiographique par le biais de la fiction romanesque induit une perspective relationnelle de l'être dans le monde, le Moi se construit et s'appréhende dans sa relation au monde, et inversement l'identité collective s'appuie sur les expériences personnelles fragmentaires.

Il serait erroné de distinguer ces deux aspects de la création chez Glissant et chez Sábato, tant l'insistance sur certaines circonstances biographiques paraît importante du point de vue de la construction posturale. L'identité personnelle se dévoile dans cette relation à l'Autre, tout comme le Moi intime traduit fragmentairement les hantises de la collectivité. L'obsession

³⁸⁸ *Ibid.*

anthroponymique³⁸⁹, commune aux deux auteurs, témoigne par ailleurs de cette imbrication du personnel et du collectif dans leurs œuvres. Toujours est-il que l'aspect autobiographique devient plus marqué dans les romans plus récents de Glissant, à partir du *Tout-monde*, ce qui signifierait peut-être une réconciliation avec ce « nous » qui hante son macrotexte. La problématique de l'autobiographie reste néanmoins marquée au sceau de l'ambiguïté chez Glissant, ce en quoi cela reflète la tendance commune décelée dans la littérature antillaise où, comme le remarque Glissant,

la biographie personnelle, la biographie de l'individu, du poète par exemple, se confond alors ou bien se perd, ou se trouve, dans la biographie à faire d'une telle collectivité dominée : chacun peut repérer ou insérer une biographie personnelle dans une histoire collective à reconstituer ou à récupérer³⁹⁰.

Il s'agit d'un rapport difficile à l'identité dans la littérature antillaise que signale notamment Corinne Mencé-Caster dans son article intitulé « Les récits du 'je' dans la littérature caribéenne : entre autobiographie et ethnographie ³⁹¹ ». Selon Mencé-Caster, l'autobiographie nécessiterait une redéfinition générique en accord avec le contexte des littératures périphériques, à partir de l'exemple de la littérature antillaise : « il s'agit [...] pour un écrivain de la périphérie, non pas de produire un discours 'égocentré' [...] mais à forger un discours de l'identité collective, de la mémoire des origines, grâce auquel il pourrait donner un sens à l'histoire, à la trajectoire de sa communauté³⁹² ». La chercheuse propose de remplacer le terme d'autobiographie, en se référant à ce type d'écrit, par « auto-ethno-biographie », notion qui prendrait en compte « cette étroite imbrication d'un 'je' qui ne peut advenir si le 'nous' qui lui donne sens reste occulté, frappé d'amnésie³⁹³ ».

³⁸⁹ L'onomastique romanesque fera l'objet de l'analyse dans la troisième partie.

³⁹⁰ *Philosophie de la Relation*, p. 75.

³⁹¹ Corinne Mencé-Caster, « Les récits du 'je' dans la littérature caribéenne : entre autobiographie et ethnographie », [En ligne], URL : <http://www.manioc.org/recherch/HASH7edae2cc2f408babc1fca0>.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

CONCLUSION

Tout autant que son lecteur, l'auteur, « sujet écrivain », dans les œuvres marquées par un métadiscours, n'a pas de position préétablie : celle-ci se négocie au cours de l'écriture. Dominique Viart déclare à propos de ce type de fictions :

la position du sujet écrivain a changé : elle n'est plus désormais une position de proposition mais une position de réception. Aussi faudrait-il substituer à la notion d'auteur 'engagé' celle d'auteur 'impliqué'³⁹⁴.

La présence de l'auteur qui se met en scène dans la fiction apparaît, à la lumière de cette opinion, comme une stratégie maximale de son implication dans l'œuvre. Qui plus est, l'auteur subit le même sort que ses personnages en abdiquant volontairement sa position omnisciente et omnipotente qui le ferait jouir d'un statut supérieur. En refusant la position dominante qui lui incombe, de par son statut de producteur du récit, l'auteur s'arroge le droit de mener une quête personnelle de soi, dont le cheminement sera visible dans les romans.

Les éléments autobiographiques parsemés tout au long du macrotexte de Glissant et de Sábato s'installent, dans cette perspective, sur un fond critique au même titre que les réflexions qui y sont développées, permettant la mise à l'épreuve d'un discours de soi qui « s'appréhende dans une ligne de fiction³⁹⁵ ». Le matériel autobiographique ainsi que le nom de l'auteur sont soumis à une interrogation critique dans leurs œuvres, ce qui montre que ces éléments, outre qu'ils dévoilent les « métaphores obsédantes au mythe personnel », jalonnent une véritable quête du nom, que cela relève d'un intérêt personnel ou collectif. Il est nécessaire de signaler que le thème du nom engage non seulement la recherche d'ordre personnel car, sous-tendu par une réflexion sur l'identité

³⁹⁴ Dominique Viart, « 'Fictions critiques' : la littérature contemporaine et la question du politique », in *Formes de l'engagement littéraire (XV-XXI siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 199.

³⁹⁵ *Ibid.* L'incertitude du sujet se traduit par l'adoption d'une « posture verticale » qui, contrairement à l'axe romanesque qui est horizontal, « creuse, s'enfonce au lieu de rebondir et de glisser ». Cette posture verticale se manifeste par un mouvement dialectique de descente/ascension qui structure la quête des origines dans les romans de Glissant et de Sábato.

collective, il participe aussi à l'élaboration d'une véritable théorie anthroponymique déployée dans leurs macrotextes.

Nous avons évoqué le déficit de légitimité dont souffrent Glissant et Sábato parmi les raisons qui les poussent à réfléchir sur le statut d'auteur au sein de l'œuvre. L'analyse de la posture littéraire de Glissant et de Sábato nous a permis de constater son rôle en tant que garant de la cohérence de leurs macrotextes. Cette posture, caractérisée par un engagement sur le plan politique et social, découle de leurs convictions respectives. La mise en scène discursive à laquelle procèdent les deux auteurs se révèle une réalisation pratique de leur conception de la littérature envisagée dans son aspect relationnel ; traversée de manière palpable par l'interdiscours, elle permet un dialogue fructueux avec le lecteur. En plaçant leur création sous l'égide de la figure maternelle, Glissant et Sábato trahissent les signes de la révolte contre le père, ce dont témoigne l'absence relative de la figure paternelle dans leurs macrotextes, ce qui correspond à la rébellion ou au rejet des pères/pairs en littérature. La relation conflictuelle et la volonté de révolte contre leurs pairs sera une étape décisive, nécessaire, semble-t-il, pour affirmer leur propre identité créatrice chez Glissant et chez Sábato³⁹⁶. Cette conception aura des répercussions sur la relation à la fois respectueuse et conflictuelle qu'ils entretiendront avec leurs aînés en littérature.

La tentation parricide s'exprime de façon plutôt ambiguë dans leurs œuvres, où la filiation à laquelle ils souscrivent comporte la nécessaire remise en cause de leurs prédécesseurs qui cristallisent la première étape de leur révolte contre le père. Il s'en suivra le rejet des faux-pères européens qui conduira de

³⁹⁶ Souvent il ne s'agit pas véritablement de révolte, face à l'impossibilité de se réclamer d'une filiation, on la conçoit autrement. Tel est le cas d'écrivain antillais qui ne peut pas prendre le relais du conteur car le passage de l'oral à l'écrit ne peut pas se faire sans heurts et emprunter la voie d'une transmission naturelle. Cela influe nécessairement sur la vision de la littérature privée de modèles, hormis ceux venant du Centre, tendue dans l'impossible réconciliation de l'oral et de l'écrit. Construire sa propre filiation signifiera puiser dans l'intertexte, non de manière verticale, en se plaçant dans une dépendance hiérarchique de modèles, mais horizontalement en parcourant l'intertexte dans une perspective fraternelle. D'où le fait de suppléer une autorité oppressive du père et la remplacer par une figure fraternelle peut représenter une nouvelle approche de la filiation esthétique.

façon plus ou moins déterminante à proposer une filiation alternative à celle imposée et subie.

A travers ces interactions transparait une image de l'auteur, d'autant plus crédible qu'elle est soumise à une sorte de mise à l'épreuve. La dynamique de cette image puise sa force et sa légitimité dans ces confrontations où se réalisent les postulats du dialogisme bakhtinien. De même, l'élaboration d'une théorie littéraire, dont les mécanismes seront analysés dans la deuxième partie, prend en compte la dimension dialogique indiquant par là une nouvelle manière d'appréhender le discours théorique incorporé à l'œuvre romanesque.

DEUXIÈME PARTIE

THÉORIE LITTÉRAIRE

Et je crois que c'est seulement par cette nouvelle manière de concevoir l'objet littéraire que nous pouvons échapper aux anciennes fixités, aux anciens enfermements, à tout ce qui nous a dressés, à tout ce qui fait que nous avons tâché, nous pays, pays concrets, pays réels, et intellectuels, artistes, écrivains et poètes du Sud, de nous libérer au nom même des principes qu'on nous avait imposés, sans que jamais nous les ayons remis en question. Remettre les principes en question, c'est peut-être lutter et rêver. Je ne crois pas que la lutte et le rêve soient contradictoires.

Édouard Glissant

INTRODUCTION

Jean-Marc Moura remarque que la situation périphérique des littératures francophones par rapport aux institutions littéraires du « centre » impose « un discours théorique sur la création, venant marquer les conceptions de l'auteur quant à sa pratique³⁹⁷ ». Il est possible d'étendre cette opinion à toutes les littératures périphériques ou de manière plus générale aux littératures qui souffrent, ou qui à un moment donné de leur histoire ont souffert, d'un rapport d'infériorité et de marginalisation et qui nécessitent cet accompagnement théorique pour s'affirmer et pour forger les outils adaptés à leur contexte spécifique. En accord avec ce postulat, nous pouvons envisager la propension aux métadiscours critiques et auto-critiques chez Glissant et Sábato, déjà relevée dans le processus de l'élaboration de la posture littéraire qui soulève de nombreuses questions théoriques, comme faisant partie d'un ensemble plus vaste, une véritable théorie littéraire qui se construit au fil de leurs macrotextes respectifs. Il serait difficile de négliger à ce titre la posture hérétique des deux auteurs qui n'entendent pas se conformer aux diktats régissant le fonctionnement du champ littéraire tout comme ils refusent d'accepter tacitement les théories littéraires qui ne prennent pas en compte la spécificité des différentes littératures.

³⁹⁷ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Seuil, 1999, p. 117.

Pour y remédier, ils s'attellent à produire leur propre théorie qui se construit simultanément à l'écriture fictionnelle et échappe ainsi au risque d'une théorisation abstraite.

Qu'est-ce qui nous autorise à apposer à ces interventions théoriques partagées entre roman, essais et articles critiques, une étiquette de théorie littéraire? A la différence du courant métafictionnel préoccupé dans une large mesure par les enjeux esthétiques, et centré donc sur l'acte de création, les préoccupations de Glissant et de Sábato vont bien au-delà d'une contemplation narcissique du processus créateur. Qui plus est, la constance de l'interrogation théorique durant des décennies d'écriture permet d'observer une véritable élaboration théorique qui se construit à travers des ruptures, des relectures, des événements marquants, en reflétant les changements survenus dans le domaine littéraire à l'échelle nationale et internationale. Car tout comme ils cassent « le moule antinomique³⁹⁸ » écrivain/critique, écrivain/théoricien, leurs élaborations théoriques, qui se présentent sous un aspect dynamique et ouvert, rompent avec une perception statique et rigide de la théorie.

La posture de théoricien/critique qui s'ajoute au répertoire postural de Glissant et de Sábato, ne serait pas pleinement comprise si on ne mentionnait pas un certain déficit théorique propre aux champs littéraires excentrés que ces tentatives visent à combler. Peu dotées d'outils théoriques propres, ces littératures doivent forger leur appareil critique, qui sera nécessairement hétérogène car nourri de différents apports et emprunts aux théories déjà existantes qui seront revisitées et réadaptées au contexte.

Comment Glissant et Sábato, tout en annihilant la distinction de Bourdieu entre écrivain et critique/théoricien, arrivent à mener de front ces deux activités³⁹⁹ et quel est le degré de contamination entre ces pratiques ? : tel sera le

³⁹⁸ Jeanne Demers, « Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ? », in *Études françaises*, « Les écrivains-critiques : des agents doubles ? » sous la direction de Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 26.

³⁹⁹ Pour contrecarrer les reproches formulés par certains critiques envers les écrivains qui se font critiques de leur propre création, citons un exemple de Gombrowicz, relevé par Kundera, lorsqu'il déclare qu'« un écrivain incapable de parler de ses livres n'est pas 'un écrivain complet' ». Milan Kundera, *Le rideau*, *op. cit.*, p. 100.

fil de notre interrogation. Tout comme Bourdieu considère le « discours sur l'œuvre » produit par un écrivain comme « un moment de la production de l'œuvre ⁴⁰⁰ », loin de restreindre son rôle à celui d'un « simple adjuvant, destiné à favoriser l'appréhension ou l'appréciation ⁴⁰¹ », le métadiscours critique intégré dans le discours romanesque dévoile sa dimension engagée dans le débat sur la littérature. La critique et la théorie ne peuvent aucunement être considérées comme des activités annexes car elles participent de la création au même titre.

Nous nous proposons d'analyser les procédés qui permettent à la théorie de s'immiscer dans le roman pour dégager des principaux axes de la réflexion théorique chez Glissant et chez Sábato. Il serait légitime de se demander si les procédés auxquels recourent les deux auteurs sont investis de la même manière dans leurs œuvres ou si leur emploi reflète des questionnements plus spécifiques liés aux contextes des littératures argentine et antillaise ? Nous nous proposons d'examiner la place et le rôle de ces discours critique ⁴⁰² et théorique insérés dans leurs œuvres romanesques et leur efficacité du point de vue de la réception afin de répondre aux questions suivantes : à quel niveau et à travers quelles stratégies discursives la théorie se manifeste-t-elle et quels sont sa fonction et son lien avec la réception critique de leurs œuvres.

Cette déclaration s'inscrit dans la mouvance théorique qui rompt avec la césure érigée entre écrivain-critique et critique-écrivain, en vertu de laquelle le fait de mener de front ces deux activités littéraires remettrait en cause la légitimité de l'une d'elles. Voir à ce sujet aussi Jean-Luc Pagès, « L'autocritique en littérature », in Mounir Laouyen (études rassemblées par), *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2000, p. 155-188.

⁴⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art...*, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Selon la typologie des discours critiques, il faut distinguer un discours critique « premier », présent dans l'œuvre dès sa première édition, qui fonctionne comme une modalité d'accès à l'œuvre, en anticipant sur les réactions critiques qui peuvent provenir de la critique officielle ou des lecteurs. Le deuxième cas, c'est le discours critique « second » qui constitue une réponse à la critique externe, par l'incorporation de cette critique dans l'œuvre, en empruntant les formes de l'argumentation en vue de se défendre ou de justifier sa position.

Nous nous référons principalement à deux ouvrages qui questionnent le discours critique, interne et externe à l'œuvre : l'ouvrage de Michel Zinc (sous la direction de), *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire*, Paris, Editions de Fallois, 2002 et celui de Emilienne L. Baneth-Nouhailhetas (sous la direction de), *La critique, le critique*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

CHAPITRE I. L'irruption de la théorie dans la fiction. L'auteur et ses personnages engagés dans une entreprise théorique.

Comme nous l'avons constaté, de nombreux écrits critiques portant sur leurs propres œuvres ainsi que sur celles d'autrui accompagnent l'écriture romanesque de Glissant et de Sábato. La réflexion critique épouse non seulement les marges de leurs œuvres (péritexte, épitexte), mais encore elle s'immisce à travers diverses stratégies au cœur du roman. Cette deuxième modalité nous a incitée à nous pencher davantage sur la dimension critique et théorique du discours romanesque eu égard à l'exploitation innovante de certains procédés chez Glissant et chez Sábato. La saturation des procédés autoréflexifs⁴⁰³ laisse transparaître le caractère quelque peu subversif de la pratique littéraire des deux auteurs, qui s'érigent en leurs propres critiques, déçus souvent par le métatexte de la critique officielle.

Dans notre hypothèse, c'est ce refus de l'uniformisation et la révolte contre toute forme de domination ou de catalogage qui incitent nos deux auteurs à proposer une façon alternative de concevoir une théorie littéraire, en s'autorisant à s'emparer de ce territoire réservé habituellement aux théoriciens. Bien que l'histoire littéraire ait connu de nombreux cas des écrivains-théoriciens de la littérature, la particularité de théories respectives de Glissant et de Sábato résiderait dans leur caractère interactif. Les personnages, au même titre que le lecteur, sont impliqués dans cette entreprise théorique à travers le recours aux stratégies narratives qui visent à accroître le principe démocratique du roman. Cette conception de la littérature n'est pas sans conséquence sur la porosité entre l'univers référentiel et l'univers fictionnel. L'insertion des métadiscours critiques et auto-critiques dans le roman s'avère une stratégie très habile en vue

⁴⁰³ Bien qu'ils ne soient pas les seuls à exploiter les possibilités autoréflexives de l'espace romanesque, la réflexion critique et théorique incorporée dans le roman emprunte chez eux de multiples stratégies qui permettent d'envisager leurs « fictions critiques » comme carrefour de différents discours.

de réfléchir à la réception critique et de projeter dans le texte l'image d'un lecteur idéal.

Nous allons analyser dans ce chapitre la fonction du narrataire invoqué, le recours à la métalepse et la construction du narrataire-personnage comme vecteurs de la distanciation avec son propre macrotexte et avec la littérature en général. Ces procédés semblent dotés d'un potentiel dialogique qui va au-delà des figures rhétoriques car ils constituent une forme d'engagement critique de la part de l'auteur. L'ordre dans lequel nous avons décidé de les analyser tient à visualiser une gradation progressive dans la façon d'abolir la distance entre les univers extratextuel et intratextuel qui se répercute sur leur potentiel théorique : du moins subversif, le narrataire invoqué, au plus subversif, la présence des personnages-lecteurs/écrivains, qui remet en cause cette frontière de manière durable en permettant aux personnages de critiquer leur auteur et de co-construire avec lui la théorie littéraire à travers le recours à la métalepse. Ce parcours permettra de déterminer les fonctions que remplit la théorie fictionnalisée dans le roman et ses répercussions sur la réception. Nous allons réfléchir également à la conception de l'autorité auctoriale et à celle du pouvoir qui se dessinent en creux à travers ces différentes stratégies communicationnelles utilisées pour intégrer la théorie à la fiction.

1. Narrataire invoqué.

D'après Jean Bessière, « le concept de littérature renvoie à une intentionnalité discursive spécifique » qui « sait que le jeu de la pertinence, de la représentation, de la ressemblance va exemplairement avec la communication discursive⁴⁰⁴ ». Le recours au narrataire invoqué contribue, à ce titre, à

⁴⁰⁴ Jean Bessière, « Des équivoques de la théorie littéraire... », *op. cit.*, p. 310.

« exemplifie[r] au plus haut degré une conception du récit littéraire comme interaction verbale⁴⁰⁵ ».

Bien que le narrataire invoqué ne soit « qu'une création romanesque à laquelle le lecteur réel peut très bien ne pas s'identifier⁴⁰⁶ », cette relation, posée en termes narratologiques, devient quasiment une relation charnelle, humanisée par le recours à la deuxième personne du singulier et du pluriel dans les œuvres de Glissant et de Sábato qui abondent en adresses au narrataire. Le risque de « déphasage potentiel⁴⁰⁷ » entre narrataire et lecteur ne semble pas l'emporter sur l'efficacité de cette stratégie dans le processus de la lecture. Toujours est-il que le narrataire, et en second lieu le lecteur, est entraîné dans cette relation que lui propose le texte car même chez les théoriciens de la réception, notamment chez Jouve, la possibilité de l'identification de l'auteur réel à cet instance narratologique n'est pas complètement écartée.

Dans quelle mesure cette stratégie peut-elle participer à l'efficacité discursive dans les œuvres romanesques qui, comme celles de notre corpus, instaurent l'opacité comme principe de leur architecture? Ce narrataire spécifique peut-il constituer un vecteur d'identification pour un lecteur réel ou bien son rôle sera-t-il restreint à des interventions purement rhétoriques comme dans le cas de la métalepse rhétorique (ou métalepse de régie) distinguée par Genette, qui accompagne les mouvements du texte et la progression du récit? Et enfin quel contenu théorique peut être intégré à travers ce recours? Nous allons recenser les différentes réalisations de ce procédé chez Glissant et chez Sábato pour observer dans quelle mesure elles aboutissent à la construction de l'ethos collectif, lequel amplifie la dimension communicationnelle de leurs macrotextes.

⁴⁰⁵ Frank Wagner, « Analogons », *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰⁶ *La lecture*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰⁷ « Analogons », *op. cit.*, p. 15.

1.1. Recours au narrataire invoqué dans le macrotexte de Glissant.

Le recours au narrataire invoqué chez Glissant s'accorde avec l'irruption de l'oralité dans ses romans. Il serait tentant d'assimiler ce procédé aux formules codifiées⁴⁰⁸ empruntées à la structure du conte créole dont il partage certaines caractéristiques. Le recensement de multiples occurrences de ce procédé chez Glissant⁴⁰⁹ nous autorise d'ailleurs à établir un pont entre la structure dialogique provenant d'un conte créole traditionnel, à l'affût d'un auditeur, d'une oreille attentive, soucieuse de maintenir « l'audience » en éveil et l'alternance de l'emploi des déictiques « tu », « nous » et « vous » dans le roman qui vise à provoquer l'adhésion de son narrataire, en faisant écho à son éventuelle réaction.

Néanmoins, la visée de cette stratégie ne se limite pas chez Glissant à appeler à la vigilance du narrataire, ce « lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit⁴¹⁰ », afin de vérifier si l'histoire contée a eu des répercussions sur lui. En s'adressant au narrataire, le narrateur le met en garde pour lui indiquer, à travers la modalité injonctive, le protocole de lecture approprié au contenu du texte :

Nous devons accepter de ne pas tout savoir d'eux. Ne les enfermez pas dans le mécanisme des préhensions globales, ils échappent aussitôt, ils dérobent à vos yeux et à votre entendement leurs coutumes, les dessins de leur objets usuels et jusqu'à la forme de leur langage⁴¹¹.

Cette mise en garde adressée au narrataire permet de fictionnaliser les fondements théoriques et philosophiques de l'écriture de Glissant qui construit, à travers le recours à ce procédé, son lecteur idéal. La conscience métadiscursive

⁴⁰⁸ L'exemples de quelques formules rhétoriques provenant du conte d'Ozozzo dans *La case du commandeur*, qui s'inscrivent dans la pratique du conte créole, « adapté « tout en maladresse » selon la remarque métadiscursive du narrateur : « Qui l'eût cru ? Nul n'eût cru » ; « Qui a mis là ? Le poisson-chambre a mis là ». CC, p. 56-60.

⁴⁰⁹ En voici quelques exemples : « N'allez pas croire pour autant que l'obscur et l'irréel s'équivalent » (304) ; « Regardez, je vais vous exposer ma situation dans ce pays-là, mais il faut que je remonte bien au loin en Guadeloupe », (343) ; « En attendant, je dois vous présenter à Monsieur Alcide, qui était économe sur une habitation près du Lamentin » (344) ; « un jour par exemple (l'histoire a été contée, mais ne vaut-il pas de répéter ?) il invita un Mathieu Béluse tout inquiet [...] à une balade gratis sur la ligne du 27, qui passe par le Châtelet » (318).

⁴¹⁰ « Analogons... », *op. cit.*

⁴¹¹ *Sartorius*, 324.

du narrateur et de ses personnages apparaît dans les réflexions sur la structure du roman. C'est à la responsabilité et à la prise de conscience de sa part qu'appelle le narrateur de ce passage de *Sartorius*:

Vous inconvient-il d'avoir eu à suivre les chemins à la volée de celle-ci, que vous appelleriez une femme de plaisir ? Ou bien c'est que vous avez perdu ce peuple de vue, dans les espaces et le temps ? A-t-il disparu à vos yeux une nouvelle fois ? Est-il rentrée dans son vêtement d'invisible, vous laissant seul à fréquenter sans mémoire les Sables et les Eaux ? ⁴¹².

On constate d'emblée que le recours à ce procédé chez Glissant ne s'appuie pas sur des formules stéréotypées qui désignent explicitement le lecteur. Le système pronominal est d'ailleurs très instable dans *Sartorius* où la narration à la première et à la deuxième personne du singulier alterne avec l'emploi de la première et de la deuxième personne du pluriel. Cela influe également sur le narrataire invoqué tantôt solidaire avec le narrateur tantôt dissocié complètement de lui par une mise à distance opérée à travers les usages alternants du vocatif, des questions rhétoriques et de la modalité injonctive. Les sauts entre les pronoms s'effectuent avec une fluidité qui correspond au langage poétique, enchanteur du roman. Dans le chapitre « Le cours des temps ⁴¹³ », l'énonciateur se dote d'un pronom personnel « nous » :

Nous interrogeons cet art occidental, qui fut curieux des ailleurs et qui fréquenta les Batoutos et les dépeignit sans les voir ⁴¹⁴.

L'embrayeur rhétorique « nous » est substitué, sans aucune transition, par le pronom « vous », à qui le collectif « nous » s'adresse. La perspective semble ici renversée, c'est le narrataire qui prend la parole pour instaurer le narrateur-conteur dans ses fonctions. Étant donné que « le mécanisme d'invocation [devient] plurivoque ⁴¹⁵ », nous assistons à l'apparition de ce que Wagner qualifie de « narrateur invoqué ⁴¹⁶ »:

⁴¹² *Ibid.*, p. 90.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 19-21.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ « Analogons », *op. cit.*, p. 23.

⁴¹⁶ *Ibid.*

Contez pour nous le plus à fond que vous pouvez la narration d'Odonno Odonno [...] Dites le commencement, vous êtes un conteur accordé aux formes [...] Contez pour nous comment les Batoutos sont apparus invisiblement dans une légende pleine de silence⁴¹⁷.

Le collectif « nous », conscient de l'invisibilité de son histoire et avide de la voir rédigée sous forme de « chronique », s'adresse ici au conteur. Le « vous » devient alors plus lisible, comme le « vous » de politesse dirigé à la personne du conteur ou au collectif de relayeurs instaurés dans le texte. Le conteur qui doit devenir scripteur, pour que cette mémoire puisse être reconnue, se voit donc attribuer au début du roman une tâche qui légitime son entreprise. Dans *Sartorius*, le « nous » désigne donc, à la fois, le conteur et le scripteur chargé de la mission d'écrire l'histoire d'un peuple invisible. Dans le texte apparaissent les commentaires métadiscursifs qui décrivent son travail comme recherche de la justesse et de la précision, « nous essaierons de donner une approche, une impossible désignation », ou qui insistent sur ses interrogations au cours de l'écriture : « c'est peut-être ce peuple que plus tard les savants appelleront la Horde, ajoutant le plus souvent sauvage ». Ces commentaires métadiscursifs semblent réaliser les postulats de Mathieu Béluse qui, rappelons-le, dans *Mahagony*, critiquait les imprécisions de l'auteur dans la manière de mener son récit⁴¹⁸.

Le narrateur met ainsi en place une réflexion sur le statut de l'écrivain dans la société culturellement issue de l'oralité, d'où l'insistance sur le verbe « conter » qui appartient au registre de l'oral. Dans cette stratégie d'évitement du verbe « écrire » pour désigner son office, l'auteur manifeste son attachement à la culture orale partagée avec ses narrataires-personnages. Ses mandataires sont néanmoins conscients du fait que l'oralité doit céder la place à l'écriture, puisqu'ils parlent de « rédiger la chronique ». Il s'agit d'un lectorat critique

⁴¹⁷ *Sartorius*, p. 21.

⁴¹⁸ « Je soulignais, à l'intention de mon auteur et biographe, lequel avait naguère enveloppé cette histoire de Maho d'un voile de mystère et de poétique confusion, combine il serait naturel et profitable d'en revenir au relevé des faits, au strict report des relations ». *Mahagony*, p. 154.

conscient de la forme que devait prendre le récit pour remplir ses fonctions idéologiques et esthétiques. La conscience métadiscursive du narrateur et de ses personnages apparaît dans les réflexions sur la structure du roman. Elle se manifeste notamment dans le recours à des termes tels que : « nous interrogeons », « figure[r] dans leurs œuvres », « la narration », « conteur accordé aux formes ». En même temps, cet appel interroge les failles de la littérature, incapable de relater l'histoire de ce peuple invisible. Tout un projet littéraire est annoncé d'emblée dans l'incipit du roman *Sartorius* qui essaie de pallier à ces manquements de la Grande Histoire.

La constance de l'interrogation théorique s'appuie sur la visée communicationnelle du recours au narrataire invoqué. Comme il a été observé plus haut, nous assistons chez Glissant à un véritable vertige pronominal, visible dans le recours au narrataire mais aussi au niveau de la narration, ce qui va de pair avec le réseau de relayeurs instauré dans le macrotexte. Dans *Ormerod*, le narrateur recourt au pronom personnel « vous » :

Maintenant vous vous acassez dans ce qui figure le réel, vous désirez montrer maintenant la surface des choses, seulement la surface éclairée de toutes choses, et que les écriants, amateurs de faibles transparences...⁴¹⁹.

Le « vous » renvoie à des référents différents. Parfois ce « vous » fait partie d'un monologue intérieur que mène le créateur face à la complexité de sa tâche. La méfiance envers la science se révèle dans le récit par des incisions qui rompent la diégèse et qui évoquent la difficile reconstruction des origines de Batoutos :

Qu'importe que vous y soyez des spécialistes de la palabre ou des possédés de la méditation, ce que vous diriez de rhétoriciens et des métaphysiciens ou des sophistes et des gourous. Les Batoutos se sont retrouvés indifférents à ces distinctions⁴²⁰.

Le rejet des classifications hâtives incite le narrateur à se révolter contre les outils mêmes qu'il utilise dans son enquête faute de moyens plus appropriés

⁴¹⁹ *Ormerod*, p. 45.

⁴²⁰ *Sartorius*, p.47.

pour ce type de recherche. Il s'emploie à démontrer l'inefficacité des classifications et de la volonté invasive de vouloir tout nommer, tout expliquer : « Les Batoutos avaient cultivé cette obscure indistinction, comme une pluie à jamais, qui donne couleur à ce que vous appelleriez leurs croyances ⁴²¹ ».

Le discours en « vous » s'apparente à ce que Thierry Herman désigne sous le nom d' « ethos confronté », qui « se déduit à partir de l'image que le locuteur livre de ses allocutaires auxquels il ne s'identifie pas ⁴²² ». Il s'agit, en l'occurrence, d'une bataille contre les lieux communs, persistants chez les lecteurs, que livre ici le narrateur. La visée de ce type d'intervention théorique serait à rapprocher de ce que Compagnon désigne comme « la déroute du sens commun ⁴²³ ». L'écart qui se produit entre le contenu du récit et le langage utilisé figure un écart réel entre ceux qui sont censés écrire cette littérature et le lectorat qui ne ressent pas forcément les mêmes besoins, ne disposant pas des mêmes outils pour pouvoir y accéder.

Comme nous l'avons constaté, le recours au narrataire invoqué chez Glissant ne se limite pas à l'usage du vocatif ou de l'impératif. Pour cette raison sa fonction recoupe, par endroits, celle attribuée à la métalepse rhétorique ou la métalepse de régie, qui sert à accompagner le lecteur dans son appréhension de l'univers romanesque. Ces adresses au lecteur peuvent apporter certaines précisions sur le déroulement du récit :

et puisqu'il y a des personnes qui croient seulement au temps qu'on suit tout droitement [...] il faut tout de suite préciser à leur intention ⁴²⁴.
et si ces mêmes personnes protestent que « avant 1789 » n'est pas une information bien franche, qu'il y a là une manière de provocation de la part du conteur, qui fait semblant de situer avec soin les choses, tout en sachant bien qu'il les emberlificote à plaisir [...] détaillons avec minutie que ni Laroche ni Senglis n'avaient alors affaire de penser au chiffre de l'année ⁴²⁵.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴²² Thierry Herman, « L'analyse de l'ethos oratoire », in Philippe Lane (dirigé par), *Des discours aux textes: modèles et analyses*, Publication des Université du Rouen et du Havre, 2005, p. 171.

⁴²³ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 305.

⁴²⁴ *TM*, p. 73.

⁴²⁵ *Ibid.*

La fonction de ces apartés, qui délimitent la scène « dans l'espace et dans le temps⁴²⁶ », est une mise à contribution de la métalepse de régie qui fait intervenir l'auteur, qui s'auto-détermine conteur dans l'exemple précité, en qualité de régisseur du récit pour y apporter des précisions à l'égard de son lecteur qui ne serait pas habitué à ce type de l'écriture. Cette question introduit en biais la réflexion sur l'innovation narrative apportée par l'auteur en lien avec sa théorie qui sous-tend le récit en cours. Le narrateur fait part de ses réflexions sur la réception ; la modalité injonctive est mise au service d'une démonstration de la lecture adéquate, elle remplit une des fonctions assignées par Wagner au narrataire invoqué qui est celle de « capter l'attention des lecteurs aux moments stratégiques de la progression de l'intrigue⁴²⁷ » :

Accommodez votre regard, vous les perdrez peut-être de vue dans les espaces et les temps [...] Pour ce qui est de nous tous, faites attention, n'égare pas une fois encore ce peuple dans nos lointains insouciants⁴²⁸.

Dans le passage précité intervient le procédé métatextuel touchant aux structures narratives du texte : l'implication du lecteur dans cette quête de vérité confère au récit la forme d'une enquête historique qui sert en effet de figure de l'écriture et fournit explicitement le mode de lecture. A partir de cet indice, le texte peut être considéré comme « un ensemble sémiotique contenant des informations cachées, à décoder, à interpréter⁴²⁹ », ce qui renforce le lecteur dans son rôle actif durant le processus de la lecture.

L'embrayeur rhétorique « nous » remplit différentes fonctions dans le macrotexte de Glissant. Au-delà de sa fonction rhétorique, il est possible d'envisager cette propension à utiliser la première personne du pluriel par le narrateur comme un facteur d'adhésion pour les éventuels lecteurs, voire comme un dispositif qui vise la construction d'un ethos collectif, ce « nous qui ne devait « peut-être jamais jamais former » ce corps unique construit des « moi

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Frank Wagner, « Analogons... », *op. cit.*, p. 14.

⁴²⁸ Sartorius, p. 27-28.

⁴²⁹ *Métatextualité et métafiction, op. cit.*, p. 32.

qui se noueraient comme des cordes ⁴³⁰». A la différence de l'ethos confronté, relevé plus haut, l'ethos collectif ou « communautaire » désigne « l'image proposée par un locuteur au sein d'une communauté dans laquelle il s'inscrit et qu'il partage ou non avec ses allocutaires⁴³¹ ».

L'intérêt pratique de la notion se dévoile dans son caractère interactionnel. Chez Glissant, l'inclusion du narrateur dans ce « nous » le désigne, d'une part, comme le garant de cet ethos collectif, et d'autre part comme l'instigateur de cette communauté de « nous » à venir qui doit se construire par une identification projective du lectorat. Nous ne saurions mieux définir cette tentative de Glissant qui ouvre le roman *La case du commandeur* par une interrogation sur la possibilité d'avènement de ce « nous », qu'en empruntant une formule de Ruth Amossy lorsqu'elle définit le « nous » de l'ethos collectif comme « un élargissement du noyau initial que constitue le moi [...] une ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe dans la constitution d'une nouvelle entité⁴³² ».

Glissant utilise le « nous » comme garant d'une certaine conception de la littérature en partage qui s'élabore dans un effort collectif, par-delà les enjeux idéologiques, et prend sens uniquement dans cette perspective. Les multiples relayeurs du narrateur/auteur qui peuplent ses romans sont la preuve de cet avènement de la collectivité au niveau identitaire mais également au plan littéraire.

Eu égard à la conception du narrataire invoqué, enracinée dans la structure énonciative du conte créole, Glissant n'emploie pas d'expressions qui le désignent explicitement comme « lecteur ». Les apostrophes au narrataire continuent la stratégie, évoquée plus haut, qui consiste à mettre l'accent sur le caractère oral de cet échange pour éviter toute référence à l'écriture. D'autres

⁴³⁰ CC, p. 17.

⁴³¹ Thierry Herman, « L'analyse de l'ethos oratoire », *op. cit.*, p. 171 (157-182).

⁴³² Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p. 159.

exemples recensés où le narrateur s'attache à apporter des précisions nécessaires du point de vue de l'efficacité discursive se rapprochent de la fonction remplie par la métalepse de régie distinguée par Genette.

Le manque de précisions concernant ce narrataire favoriserait selon Wagner l'identification du lecteur réel à cette figure rhétorique, d'autant que la modalité injonctive possède la vertu d'inciter celui qui lit à se considérer comme destinataire des messages parsemés dans le texte. Par endroits, le narrateur de ce récit met en garde le lecteur, en insistant sur le caractère difficile de son entreprise, qui exige la participation active de sa part pour rétablir la vérité et combler les lacunes du texte. Le dénommé vertige pronominal dans les œuvres romanesques de Glissant rend compte d'une des préoccupations du roman antillais qui est celle de participer à l'avènement d'une communauté qui puisse se reconnaître dans cette littérature. L'enjeu identitaire sous-tend le système pronominal complexe qui résulte de la difficulté majeure de l'écrivain antillais de trouver son public. Le caractère communicationnel de ce procédé vise à accroître l'adhésion du public. Pour ceux qui se reconnaîtront dans les structures empruntées au conte créole, cette identification projective renforcera leur sentiment d'appartenance à la communauté décrite dans le texte. Mais la portée de ce procédé est loin d'être restreinte au public des initiés, ou aux seuls lecteurs antillais, car les œuvres de Glissant nous incitent constamment à réfléchir sur les enjeux de la littérature et sur sa dimension communicationnelle.

1.2. Le narrataire invoqué chez Sábato.

Dès son premier roman, se dévoile chez Sábato une préoccupation concernant la réception de son texte. Ses personnages-auteurs sont de ce fait dotés d'une conscience métadiscursive qui les rend particulièrement sensibles et attentifs à l'efficacité de leur message. Nicasio Urbina relève même des comportements pathologiques des narrateurs dans le macrotexte de Sábato qui se

manifestent par la violence envers le lecteur : « no hay manera de permanecer indiferente ante unos textos en los que se increpa directamente al lector, en los que se le insulta y se le interpela con arrogancia⁴³³ ». Dans *El Túnel*, les multiples adresses au narrataire démontrent un réel souci d’être entendu qui anime le discours de Castel : « me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme ». Il s’y note néanmoins des attitudes contradictoires qui cohabitent dans son monologue : « no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular⁴³⁴ »; « piensen lo que quieran : me importa un bledo⁴³⁵ ».

Dans une partie de *Sobre héroes y tumbas*, Bruno prend le relais du narrateur, en menant la narration à la première personne, pour revenir sur son enfance et sur les liens qui l’unissent à la famille Vidal Olmos. Il tient à établir ou plutôt à maintenir le contact avec son narrataire, à travers les remarques qui attestent sa conscience métadiscursive. Ces digressions qui peuvent être rapprochées de la métalepse rhétorique ne provoquent pas de rupture diégétique car leur rôle se limite à apporter des précisions ou à anticiper les réactions du narrataire :

Me estoy apartando de lo que a usted le interesa, pero es que me resulta imposible hablar de las personas que para mi han tenido mayor importancia sin referirme a mis sentimientos de aquel tiempo [...] Vuelvo, pues, a Max⁴³⁶.

Le récit est ponctué de questions rhétoriques⁴³⁷ et d’expressions censées tester la concentration du narrataire en l’entraînant dans un schéma de lecture sur le modèle de l’enquête. C’est également le cas de Fernando qui, soucieux de l’efficacité discursive, s’emploie à établir, par le biais de procédés rhétoriques,

⁴³³ Nicasio Urbina, « La lectura en la obra de Sábato », [En ligne], URL: <http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHom.CritArt.ESlect.html>. Consulté le 11 avril 2008.

⁴³⁴ *ET*, p.62

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *SHT*, p. 489.

⁴³⁷ Voici quelques exemples relevés dans le texte de *SHT* : “¿qué policía del mundo podía imaginar que alguien como Max tuviese relaciones con anarquistas?” (p. 491); “¿Le dije que ella pintaba desde niña [Georgina] ? No vaya a creer que sus cuadros me dijeran cosas directas...” (p. 507); “No sé si le he dicho que tenía una rara inclinación a dos tipos de mujeres...” (p. 507).

une communication avec un narrataire tout au long de son récit. Conscient de la nécessité de trouver un destinataire afin que son témoignage et son sacrifice ne s'avèrent pas vains, il est constamment préoccupé par la lisibilité de son message. D'où le recours fréquent à l'épanorthose qui lui permet d'ajuster son écriture au résultat qu'il souhaite obtenir et de rectifier ses déclarations. La figure de l'épanorthose est mise ici au service d'une immédiateté voulue par le narrateur, qui ne cache pas ses doutes et ses hésitations au cours de son récit.

Nous avons relevé dans "Informe sobre ciegos" quelques exemples de l'emploi de cette figure rhétorique ainsi que des expressions qui permettent au narrateur de tenir le narrataire en éveil⁴³⁸.

Dans *Abaddón*, le recours à la lettre où le personnage-écrivain formule ses conseils à l'adresse d'un « lointain garçon » complexifie l'emploi du narrataire invoqué⁴³⁹. La lettre s'adresse à un destinataire qui pourrait être assimilé à la figure du narrataire-personnage étant donné que les formules employées tendent à présenter cette lettre comme une réponse⁴⁴⁰ à ce « querido muchacho » qui demanderait des conseils à l'écrivain-Sábato. Deux facteurs nous incitent néanmoins à envisager ce recours comme une variante du narrataire invoqué. L'imprécision concernant ce narrataire, amplifiée par l'insistance sur son

⁴³⁸ "Ya contaré como alcancé ese pavoroso privilegio⁴³⁸"; « decía, pues, que esos barrios...⁴³⁸ », « pero volvamos de una vez a las diferencias » (296) ; « pero volviendo al problema que nos interesa » (297) ; « se me podrá preguntar para qué diablos hago esta descripción de registro civil » (299) ; « cuento todo eso para que me comprendan » (303) ; « después de lo que llevo dicho, nadie en su sano juicio podría sostener que el objetivo de estos papeles sea el de despertar simpatía hacia mi persona » (304) ; « frecuentemente doy una idea equivocada de mi forma de ser, y es probable que los lectores de este Informe se sorprendan por esta clase de ligerezas » (329) ; « se me ocurre que al leer la historia de Norma Pugliese algunos de ustedes pensarán que soy un canalla. Desde ya les digo que aciertan » (333) ; « Me dirán ustedes que al parecer yo he encontrado un vivo placer en hacerlo », « ¿Ven qué honrado que soy? » (333), « relato, por si no lo conocen, el episodio » (410) ; « Y, sobre todo, aviso para los que después de mi y leyendo este Informe decidan emprender la búsqueda y llegar un poco más lejos que yo » (411) ; « aquí termino, pues, mi Informe, que guardo en un lugar en que la Secta no pueda hallarlo » (436).

⁴³⁹ Trinidad Barrera López dans son étude, *La estructura de Abaddón el exterminador*, relève au travers du texte du roman les expressions destinées explicitement au narrataire, *La estructura de Abaddón el exterminador*, Chapitre "El narratario: complemento del narrador", p. 220-226. Compte tenu de cette étude sur *Abaddón*, nous nous consacrerons uniquement à l'analyse du recours à la modalité épistolaire qui se rapproche chez Sábato davantage du recours au narrataire invoqué.

⁴⁴⁰ Voici quelques exemples des formules qui s'attachent à présenter cette lettre fragmentée dans *Abaddón* comme une réponse au "cher garçon": « me pedís consejos », « releo lo que te escribí hace tiempo y me avergüenzo un poco del patetismo » « que no seas capaz como me decis de escribir sobre 'cualquier tema' » « escribí cuando no soportés mas » « me hablas de eso que salió en la revista colombiana » « por lo que veo, estás atravesando una crisis por cuestiones que hoy se plantea la literatura latinoamericana » « recordas » « lee », « mira », « ya ves ».

éloignement à travers l'épithète « lointain », dont le narrateur le gratifie, nous pousse à le considérer plutôt comme un narrataire invoqué, sans identité véritable sur le plan fictionnel, ce qui favorisera l'identification à cette instance de la part du lecteur « réel » potentiel, qui peut bien y trouver des conseils intéressants. Le contenu théorique, mis en exergue à travers le subterfuge de la lettre, est atténué par le fait de s'adresser à une personne, ce qui rend le discours théorique de Sábato moins impersonnel et abstrait.

A travers cette technique digressive qu'est la lettre intégrée dans le roman, l'auteur construit son ethos discursif qui relève de l'« *arété*⁴⁴¹ », « où l'auteur travaille à se donner comme un homme ordinaire, semblable au lecteur son frère, qui dit des choses sans ambages et dans leur vérité nue⁴⁴² ». Bien évidemment, sans remettre en cause la sincérité de cette posture, « la captation de la bienveillance a pour but ici d'entraîner malgré lui le destinataire dans la confiance⁴⁴³ ». En contrepartie, cet ethos discursif qui consolide l'ethos préalable de l'auteur toujours à l'écoute de ses lecteurs, prêt à aider les jeunes à trouver leur voie⁴⁴⁴, débouche sur la construction d'un ethos communautaire. Selon Trinidad Barrera López:

El diálogo que alterna en la novela con la epístola tiene la misma función que le diera Buber, no ver el tú como entidad separada del yo, sino complementaria. La novela se convierte así en receptáculo de ideas, gracias al fecundo intercambio de personajes dentro de la obra⁴⁴⁵.

Le recours au narrataire invoqué chez Sábato paraît s'inscrire, davantage que chez Glissant, dans le cadre dessiné pour cette stratégie par la narratologie. La prégnance de ce recours dans son macrotexte, tant dans les romans que dans

⁴⁴¹ Selon Maingueneau, l'ethos se montre dans les choix effectués par l'orateur. Ces choix « concernent surtout sa « façon de s'exprimer ». « Se présenter comme un homme simple et sincère » correspond à « *arété* ». Voir Ekkehard Eggs, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », in *Images de soi dans le discours*, *op. cit.*, p. 31-59.

⁴⁴² Jérôme Meizoz, « Postures » d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), *op. cit.*, p.7. Consulté le 18 décembre.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ De nombreuses déclarations de Sábato en témoignent. Dans *Antes del fin*, il confirme cette préoccupation pour la jeunesse : « Tengo fe en ustedes [...] yo reafirmo a diario mi confianza en ustedes ». p. 179-183.

⁴⁴⁵ Trinidad Barrera, « Sábato, balance de un luchador », in Silvia Sauter, *Sábato: símbolo de un siglo. Visiones y revisiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, colección «La vida en las pampas», 2005, p. 45-46.

les essais, insiste sur la valeur communicationnelle de son œuvre qui relie constamment l'univers intratextuel à celui extratextuel en faisant intervenir l'ethos préalable de l'auteur comme une composante décisive pour l'efficacité discursive de cette stratégie.

En raison d'un contexte linguistique différent, le recours au narrataire invoqué chez Glissant s'apparente par endroits aux formulations codées empruntées à la structure d'un conte créole. Dans les adresses au narrataire transparaît l'expression de la verve populaire véhiculant une forte dose d'oralité qui prend source dans la diglossie foncière du sujet antillais. Cette oralité fait irruption de façon perceptible au niveau de l'écriture en accentuant le caractère ludique du roman à travers les jeux de mots, les devinettes, les répétitions qui étayent l'image du vertige employée comme métaphore métatextuelle⁴⁴⁶ pour décrire la structure romanesque.

Le recours au narrataire invoqué exempt des formules attestées par la tradition littéraire, du type « bienveillant lecteur », laisse penser à une fonction bien particulière qu'assignent les deux auteurs à ce procédé. Cela nous incite à nous interroger sur la dynamique relationnelle chez Glissant et Sábato en lien étroit avec la construction de l'ethos collectif en faisant une incursion dans leurs essais.

2. Dynamique relationnelle du texte. Vers l'ethos collectif.

En accord avec les postulats de Maingueneau qui « refuse de cantonner l'ethos dans l'art oratoire⁴⁴⁷ », nous nous proposons de mettre à contribution la notion d'ethos collectif, précédemment évoqué, tel qu'il s'élabore chez Glissant

⁴⁴⁶ La métaphore filée métatextuelle « rapproche le domaine de la production littéraire d'une image que le texte développe selon un scénario auquel s'attache une pertinence par rapport au domaine littéraire⁴⁴⁶ ». La compréhension de cette métaphore par le lecteur est fondée sur le « rapport analogique sous-jacent⁴⁴⁶ ». Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », in *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses*, Ouvrage collectif du Centre de Recherches inter-langues d'Angers, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences »2002, p. 29.

⁴⁴⁷ Amossy, *La présentation de soi...*, op. cit., p. 35.

et chez Sábato, pour observer son influence sur la réception du texte. Les passages du « je » à « tu », « nous » et « vous » favorisent une véritable dynamique relationnelle qui se construit dans leurs macrotextes respectifs.

Etant donné l'engagement des deux auteurs dans la réflexion sur l'identité, l'ethos projeté sera nécessairement lié au « choix d'identité qu'effectue le locuteur en se rattachant à un groupe précis⁴⁴⁸ ». Cette conduite est ainsi dictée par la volonté de « contribuer à la constitution et à la reconnaissance d'un groupe⁴⁴⁹ » dans des situations où la cohésion de cette dernière est incertaine ou n'est pas réellement établie. Nous proposons une brève incursion dans les essais de Glissant et de Sábato pour observer les modalités de la construction de l'ethos collectif qui complètent celles employées dans les romans.

2.1. Vers la construction de l'ethos collectif chez Glissant et chez Sábato.

Dans le contexte antillais, la situation politique ainsi que le poids d'une identité dominée, portant en elle les stigmates du passé esclavagiste et de la dépendance économique et culturelle de la France, appellent à l'élaboration, dans la littérature, d'un programme qui viserait à abolir cette « domination subie » et à construire une identité basée sur des valeurs positives.

L'embrayeur « nous » qui apparaît dans le macrotexte de Glissant constitue de ce point de vue, non seulement une prise en compte de son lectorat et une manière de renouer avec l'oralité, mais encore une volonté de construire un ethos collectif qui mobiliserait l'auditoire « en l'amenant à adhérer à une certaine image de la collectivité », en ce que l'ethos collectif est « à la fois action (il construit une réalité sociale) et persuasion⁴⁵⁰ ». Il s'agit donc d'un processus qui vise à augmenter l'efficacité du discours mais aussi à favoriser la

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *La présentation de soi, op. cit.*, p. 158.

reconnaissance des locutaires potentiels dans cette entité créée, à travers une sorte de coup de force discursif, pour paraphraser Maingueneau, que constitue le recours au pronom « nous » dans les textes à visée argumentative. D'autant que Glissant à l'habitude d'utiliser l'embrayeur « nous » tant dans ses romans que dans ses essais.

Même si dans l'écrit non-fictionnel, il est d'usage de recourir à la première personne du singulier pour signifier le fait d'assumer ses réflexions, Glissant ne renonce pas à mettre en œuvre, par endroits, une conscience collective et n'hésite pas à faire appel à ce « nous », qui constitue son peuple⁴⁵¹. Lorsqu'il propose un découpage de l'histoire martiniquaise non plus « sur le modèle de l'histoire de France (siècles, guerres, règnes, crises, etc.) » mais selon les particularités issues de la traite esclavagiste, il a besoin de l'adhésion des Martiniquais, et par extension des Antillais, à cette nouvelle perception de l'histoire. Pour cela, il insiste sur le fait que cette même vision est l'affaire de tous, car il s'agit de « notre histoire », qui présente « un discontinu réel sous le continu apparent » dû à la « périodisation de l'histoire de France ⁴⁵² ». Glissant s'adresse à ses compatriotes afin qu'ils se réunissent sous la bannière commune de ce « nous » qu'il faut conceptualiser et intégrer de manière collective en employant une métaphore puisée dans l'imaginaire antillais, à savoir l'amarrage de la canne à sucre :

un bruit à propos de nous, sans qu'un quelconque devine ce que cela voulait dire. Nous qui ne devons peut-être jamais former, final de compte, ce corps unique par quoi nous commencerions d'entrer dans notre empan de terre [...] nous éprouvions pourtant que de ce nous le tas déborderait, qu'une énergie sans fond le limiterait, que les moi se noueraient comme des cordes, aussi mal amarrées que les dernières cannes de fin de jour [...] et pourtant

⁴⁵¹ La vocation de cet essai étant de réfléchir sur les modalités de la construction identitaire en Martinique, en prenant en compte le contexte antillais (selon l'expression chère à Glissant du poète Kamau Brathwaite : « l'unité est sous-marine »), la nécessité d'inciter ses compatriotes à s'engager dans la même voie semble explicite dès les premières pages du *Discours antillais*, quand il écrit : « Mais tous les peuples naissent un jour. Si les Antillais ne sont pas les héritiers d'une culture atavique, ils n'en sont pas condamnés pour autant à la déculturation sans retour [...] L'essentiel est ici que les Antillais ne s'en remettent pas à d'autres du soin de formuler leur culture ». p. 23.

⁴⁵² *DA*, p. 273.

chaque moi, devenant je ou il sur l'humide éclat du jour, s'emprisonnait dans un opaque mal assuré [...] l'absence de moi me referme en moi⁴⁵³.

Ce « nous de solidarité et pas du tout d'auteur » que nous observons ici, désigne : « la communauté des écrivains solidaires de la communauté du peuple, dont elle respecte l'altérité⁴⁵⁴ ».

Quant à Sábato, il s'attèle, à travers ses écrits romanesques et essais, à la tâche d'interroger les fondements de l'identité argentine, tâche ardue à en croire la pertinence de la question identitaire dans la littérature argentine. Dans un article polémique intitulé « Seamos nosotros mismos », l'emploi du « nous » ne prête pas à l'équivoque, il s'agit bien de favoriser, à partir de cet embrayeur rhétorique, une identification du lecteur avec les paroles que lui adresse l'écrivain en vue de le faire adhérer à cet appel. La structure du texte est d'ailleurs basée sur une modalité injonctive, qui renforce son efficacité discursive. L'auteur se soulève contre la tendance fortement europhile des Argentins et leur subordination culturelle à l'Europe. Pour que les postulats adressés à ses compatriotes trouvent une oreille attentive, l'auteur favorise l'adhésion de ses lecteurs, à partir du pronom personnel « nous », qui, loin de s'apparenter à un pluriel de modestie, désigne la communauté comme destinataire de son appel.

En insistant sur la maturité de la littérature argentine, et de la littérature latino-américaine en général, Sábato déclare dans l'ouvrage *Los libros y su misión en la liberación de América latina* : « hemos llegado a la madurez », pour tenter de persuader ses compatriotes de rompre avec le sentiment d'infériorité qui les pousse à adopter des comportements aliénants. Ici le « nous » englobe tout le continent latino-américain, fruit de l'histoire coloniale, qui doit assumer son accès à la « maturité ».

Le recours aux formes de l'impératif et l'usage alternant du pronom personnel « je » et « nous » dans les essais de Sábato, mais également dans ses

⁴⁵³ CC, p. 17-18.

⁴⁵⁴ Georges Maurand, *op. cit.*, p. 85.

romans, démontre le caractère dialogique inscrit dans le texte. D'une part, le recours au pronom personnel « nous » signifie l'identification forte avec son lectorat⁴⁵⁵, l'auteur ne s'exclut pas comme destinataire de l'énoncé et signale par là le refus d'une autorité unique. D'autre part, cela constitue une stratégie qui favorise l'adhésion de ses lecteurs à son projet, fictionnel ou essayistique. Selon Ruth Amossy,

l'utilisation de la langue par un sujet parlant implique [donc] avant toute chose la mise en œuvre d'un dispositif d'énonciation. C'est pourquoi, dans le régime du discours, l'analyse des pratiques de présentation de soi commence nécessairement par l'examen des personnes grammaticales⁴⁵⁶.

Les variations qui adviennent au niveau du système pronominal ne sont pas employées uniquement dans le but de complexifier la structure de l'œuvre, mais plutôt en vue d'y installer la structure dialogique dynamique qui participera de son efficacité discursive. Les jeux spéculaires de « je », « tu », « nous », « vous » correspondent donc à un impératif interne de créer une œuvre qui ne prétende pas imposer une seule vision du monde. Nous pourrions définir ce recours au « nous » en reprenant la formulation suivante de Ricoeur : « Je dis de préférence 'je' quand j'assume un argument et 'nous' quand j'espère entraîner à ma suite mon lecteur⁴⁵⁷ ». L'ethos collectif ne se restreint pas au seul domaine des essais et/ou articles polémiques car Glissant tout comme Sábato l'utilisent, comme nous l'avons pu noter, de la même manière dans leurs œuvres romanesques. Ce procédé conscientise le lecteur sur les enjeux de son activité de lecture. Les adresses au narrataire qui en appellent à sa vigilance, en distillant un doute critique à l'égard des propos énoncés, fournissent de manière plus ou moins explicite les outils théoriques pour mener son enquête. C'est dans cet

⁴⁵⁵ Selon Ruth Amossy, le recours à « nous » dans l'énoncé « marque la volonté du sujet parlant de se voir et de se montrer en membre d'un groupe qui fonde son identité propre. En retour, elle signifie aussi qu'il entend représenter tous ceux qui recouvre le pronom « nous », qu'il se donne comme leur porte-parole officiel ». Néanmoins, cette identification comporte un risque pour le locuteur, car « cette prétention soulève avant tout la question de la capacité et de la légitimité du locuteur à manifester l'identité d'un ensemble d'individus. Ce qu'il met en avant est-il représentatif, la collectivité s'y reconnaît-elle, comment savoir s'il est crédible ? ». Ruth Amossy, *La présentation de soi...*, op. cit., p. 156.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 147.

aspect que réside selon nous le potentiel théorique du recours au narrataire invoqué chez Glissant et chez Sábato. D'un conventionnel pacte scripturaire, la communication s'élève au rang de confiance, installant une proximité conçue non comme simple artifice ou jeu mais comme une volonté sincère de communiquer avec son lecteur, ce en quoi ce recours corrobore les éthés préalables de nos auteurs. Une fois la complicité virtuelle entre auteur et lecteur établie, le discours bénéficiera d'un crédit de confiance et de crédibilité qui contribuera à son efficacité. Autant le recours au narrataire invoqué s'attache à établir une sorte de connivence entre l'auteur et son lecteur, quand bien même elle serait basée sur une acception tacite d'une convention romanesque, autant le recours à la métalepse s'emploie à détruire cette proximité fragile par un brouillage subversif de l'intra- et de l'extradiégétique qui déstabilise le pouvoir auctorial. Le recours à différentes modalités de la métalepse permet de visualiser l'un des aspects essentiels de la théorie élaborée par Glissant et Sábato, à savoir la porosité entre l'univers référentiel et l'univers fictionnel. Nous comprendrons mieux la prédilection pour cette figure chez les deux auteurs à l'aune de nouveaux apports théoriques qui mettent en relief son versant contestataire et transgressif qui n'est certes pas loin de l'usage qu'ils en font. Le recours aux narrataires-personnages qui fait partie de ces stratégies permet à Glissant et à Sábato l'insertion de métadiscours critiques et auto-critiques dans l'œuvre romanesque.

3. La métalepse et l'éthos auctorial.

La difficulté de saisir l'éthos auctorial dans une œuvre fictionnelle est due à la « complexité du dispositif énonciatif particulier de la fiction ⁴⁵⁸ ». Nous avons insisté dans le premier chapitre sur l'imbrication intentionnelle des deux

⁴⁵⁸ Michèle Bokobza-Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 18 décembre 2009. URL : <http://aad.revues.org/671>.

dimensions de la posture littéraire chez Glissant et Sábato, qui légitime l'analyse de l'image de soi de l'auteur conjointement dans leurs essais et apparitions médiatiques mais aussi dans les romans où cette image sera diffractée par le biais de divers procédés, tels la métalepse et l'incorporation du nom de l'auteur dans la diégèse. Comme l'a montré Michèle Bokobza-Kahan, l'ethos auctorial, « fuyant » par définition sur le plan fictionnel, se laisse appréhender à travers le recours à la métalepse qui « transforme l'espace discursif en un lieu d'accueil privilégié de l'auteur réel ⁴⁵⁹ ». Nous allons envisager dans quelle mesure ce procédé favorise la mise à l'épreuve de l'image de soi de l'auteur en permettant de repenser la conception de l'auctorialité en lien avec la responsabilité éthique et la question du pouvoir. Dans notre hypothèse, la métalepse, à travers laquelle peuvent être formulées différentes questions théoriques mises à l'épreuve dans le roman, telles que l'auctorialité, la conception du personnage romanesque et le biographisme, interroge le rapport qu'entretient l'auteur avec le pouvoir et par là même contribue à forger sa théorie littéraire.

3.1. Quelques repères théoriques.

La métalepse qui permet de franchir la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ⁴⁶⁰ » figure parmi les procédés privilégiés par Glissant et Sábato, ce qui peut être envisagé comme l'indice de leur perception de la littérature conçue comme un dispositif communicationnel conforme à leurs éthè préalables. C'est Gérard Genette qui a procédé à l'« annexion » à la narratologie ⁴⁶¹ de la notion de métalepse,

⁴⁵⁹ *Ibid.* Il s'agit plus précisément de « faire entendre la voix de l'auteur implicite, instance extradiégétique, qui se tapit à l'ombre du narrateur ».

⁴⁶⁰ Gérard Genette, *Figures III*, coll. « Poétiques », Paris, Seuil, 1972, p. 245.

⁴⁶¹ Genette se déclare responsable de cette annexion : « je crains d'avoir procédé à cette annexion, qui pourtant me semble encore légitime, d'une manière plutôt cavalière, en disant à la fois trop et trop peu » ; Gérard Genette, « De la figure à la fiction », in John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui novembre 2002, Editions d'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, p. 21.

provenant de la rhétorique. Le terme annexé apparaît dans *Figures III*, accompagné de la définition suivante :

intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans un univers diégétique (ou de personnes diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement⁴⁶².

Cette notion, relativement peu théorisée dans les études littéraires en dehors des travaux de Genette, a suscité récemment un intérêt de la critique qui se place dans la lignée de ses travaux pour réfléchir sur ce phénomène littéraire, bien antérieur à sa conceptualisation et qui s'avère constituer « le point de croisement de tout un ensemble d'interrogations fondamentales concernant la littérature⁴⁶³ ». Les problématiques que permet de soulever le recours à différents types de métalepse dans une œuvre fictionnelle, telles que le brouillage entre la réalité et l'univers fictionnel, la question de la représentation, font de cette figure un outil de prédilection de littérature à caractère métafictionnel. L'intérêt porté à cette figure aux multiples facettes n'est certes pas anodin chez nos deux auteurs qui revendiquent leur posture hérétique en mettant en avant les termes d'ouverture, de relation, de porosité ou d'hybridation pour définir leur conception d'une œuvre littéraire transversale par excellence. Or, les différents types de métalepse sont susceptibles de véhiculer des enjeux littéraires divers, qui seraient, comme le soutient Bokobza-Kahan « corollaires d'une image d'auteur à la fois inscrite dans le texte de fiction et reliée à un positionnement dans le champ littéraire et à un ethos préalable spécifique⁴⁶⁴ ».

Le caractère transgressif⁴⁶⁵ de ce procédé se double chez Glissant et chez Sábato d'une valeur ontologique et esthétique qui lui sera assignée dans leurs

⁴⁶² Gérard Genette, « Discours du récit : essai de méthode », in *Figures III*, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁶³ John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit.*, p.9.

⁴⁶⁴ Michèle Bokobza-Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *op. cit.*

⁴⁶⁵ Christine Baron précise à juste titre que « de soi-même, la métalepse n'a ni identité stricte, ni signification polémique intrinsèque [...] c'est donc dans l'interprétation de la métalepse que réside le caractère transgressif qui lui est prêté et qui suppose comme condition essentielle une thèse séparatiste et une ontologie spécifique à la

macrotextes. Marie-Laure Ryan insiste sur la dimension ontologique⁴⁶⁶ de la métalepse dans le sens où elle met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts, ne partageant pas le même statut ontologique.

Si la métalepse n'est pas un procédé nouveau dans le paysage littéraire, l'usage particulier qu'en font les deux auteurs présente quelques modalités innovantes sur les plans théorique et idéologique. En rapport avec la théorie littéraire, la métalepse s'avère un procédé polyvalent dans leurs oeuvres. Hormis sa dimension classique qui consiste à mettre en scène l'auteur et à briser l'illusion référentielle, le recours à la métalepse permet de s'attaquer de manière originale à l'aspect auto-critique et théorique de l'œuvre.

Comme nous le verrons par la suite, chez Glissant et Sábato la métalepse ne se limite pas à la fonction purement rhétorique que lui a conférée Balzac⁴⁶⁷ dans un exemple, désormais canonique, cité par Genette, car le brouillage du diégétique et de l'extradiégétique se voit conférer plus qu'une fonction ludique. A la différence de sa variante rhétorique, comparée par Marie-Laure Ryan à « une excroissance bénigne qui ne s'infiltré pas dans les tissus voisins⁴⁶⁸ », la métalepse ontologique, dont il sera question dans ce chapitre, mérite le qualificatif de « croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus⁴⁶⁹ ». Cette dernière

est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de

fiction »⁴⁶⁵. Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 299.

⁴⁶⁶ Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 207.

⁴⁶⁷ Pour illustrer le fonctionnement de la métalepse rhétorique Genette cite une scène de *La Comédie humaine* de Balzac : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer..., chacun traduit que le romancier-narrateur suspend simplement le récit pour donner à son lecteur quelques explications utiles à la compréhension de son intrigue ». Pour Genette, il s'agit d' « associer simplement le lecteur [...] à l'acte de la narration ». Gérard Genette, *Métalepse*, p. 22.

⁴⁶⁸ Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », in *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 207.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel⁴⁷⁰.

Dans ce sens, elle s'avère un outil apte à transcrire les fondements philosophiques et théoriques qui sous-tendent la réflexion menée par Glissant et Sábato dans leurs romans. Elle rend visible la réflexion sur la notion d'auteur et sur son statut. Si le recours à la métalepse est une pratique assez courante dans les littératures antillaise et argentine, leurs emplois diffèrent nettement. En quoi se démarquent-ils de cette démocratisation de la métalepse ?

3.2. La mise en scène voilée de l'auteur à travers le mouvement intramétaleptique chez Sábato.

La littérature argentine peut se prévaloir d'une véritable tradition de recours à la métalepse qui s'inscrit dans une tendance assez systématisée des pratiques relevant de la métafiction. Chez Sábato, qui souscrit à cette tendance, la métalepse sera dotée d'un potentiel contestataire qui correspond à sa posture irrévérencieuse revendiquée à travers sa généalogie littéraire.

Dans *Abaddón el exterminador*, l'auteur apparaît dans la fiction, doté de son propre nom, mais en qualité de personnage⁴⁷¹, partageant par endroits le même statut ontologique que ses créatures :

de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sabato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producía: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sabato siguió de largo, como si no lo hubiese visto. Era la primera vez que ocurría algo así y, considerando el tipo de relación que los unía, debía excluir la idea de un acto deliberado, consecuencia de un grave malentendido⁴⁷².

L'image du seuil qui convoque ici implicitement le passage d'un niveau à l'autre renoue avec la représentation imagée, assez conventionnelle, du procédé

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Cet exemple de métalepse permet encore une fois d'éviter la confusion entre l'incorporation du personnage portant le même nom que l'auteur dans la fiction et la lecture purement autobiographique de ce procédé. Nous partageons l'opinion de Barrera López, selon qui « aunque en algunos momentos el relato sea autobiográfico, hay otros en que rechazamos esa posibilidad ». *La estructura de Abaddón el exterminador, op. cit.*, p. 215.

⁴⁷² *AEE*, p. 11.

de la métalepse, signalant, par cette métaphore métatextuelle, sa présence au lecteur. Tout comme Bruno, sur le seuil du café, le lecteur averti se trouve au “seuil” du texte (il s’agit de l’incipit du roman *Abaddón*), où, d’emblée se perçoit la valeur métaphorique de cet élément: l’apparition de Sabato en tant qu’ami de Bruno, personnage du roman, représenterait le passage entre le monde « extratextuel » et le monde « intratextuel ».

Ce passage est rendu possible grâce à un mouvement « intramétaleptique ⁴⁷³ » qui permet ici l’immersion de l’instance auctoriale dans la diégèse. La valeur de ce mouvement n’est que partiellement amoindrie par le statut prétendument intradiégétique du Sabato-personnage, une fois qu’il a procédé à l’amputation de son patronyme pour opérer une distinction entre Sábato-auteur et Sabato-personnage. Sabato-personnage ne reconnaît pas Bruno, en dépit de la relation étroite qui les unit selon les précisions du narrateur (“dado el tipo de relación que los unía”). En enlevant cette phrase de son cotexte ⁴⁷⁴ immédiat, nous pouvons percevoir ici, un léger indice métatextuel, destiné au lecteur, indiquant la relation “particulière” entre Bruno et Sabato: le personnage rencontre dans cette scène son créateur, devenu personnage à son tour. Cela advient à travers le double statut de Sabato dans le roman : tantôt personnage appartenant à la diégèse, tantôt narrateur autodiégétique mentionnant ses liens avec la réalité extratextuelle (interviews, publications, livres publiés). Au vu de cette duplicité revendiquée, le champ lexical de la relation, ou des processus de mise en contact des réalités ontologiquement distinctes, revient fréquemment dans ce roman.

De plus, le seuil textuel d’*Abaddón* préfigure une problématique qui sera développée plus tard dans la diégèse. Dans la conversation avec Silvia, Sabato-

⁴⁷³ Comme l’indique John Pier, ce mouvement désigne le passage du niveau extradiégétique vers le niveau intradiégétique. John Pier, « Métalepse et hiérarchies narratives », in *Métalepses, op. cit.*, p. 252-253.

⁴⁷⁴ Nous empruntons ce terme à Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L’énonciation – De la subjectivité dans le langage, op. cit.*

personnage projette de créer un roman dans lequel justement l'auteur deviendrait personnage :

no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema de que sea el escritor de la novela el que esté dentro [...] como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma [...] pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio⁴⁷⁵.

Ce programme est mis en œuvre parallèlement à sa théorisation dans le roman : “Sábato se sitúa en personaje y no lo será contando y observando solamente, asumirá su papel descarnado y vivirá todas las contingencias y la persecución de sus propias creaturas⁴⁷⁶”. Le refus de l'auctorialité oppressive qui se perçoit dans le geste de l'auteur lorsqu'il décide de se mettre au même niveau que ses personnages, nous a incitée à réfléchir sur le rapport qui se dessine, en creux, entre la métalepse et l'autorité. Nos intuitions concernant cette relation ont été confortées dans les propositions théoriques de Michèle Bokobza-Kahan dont les travaux instaurent une piste méthodologique permettant de relier la métalepse de l'auteur avec le positionnement de l'auteur dans le champ littéraire, et, par conséquent, avec son ethos préalable. Dans cette perspective, l'intrusion intradiégétique de Sábato peut être envisagée comme l'expression de son attitude hétérodoxe consolidée dans son ethos préalable. L'auteur proclame, par cette proposition théorique qui vise à saper l'auctorialité oppressive, sa réticence envers toute forme du pouvoir institutionnalisé. Cela explique partiellement pourquoi il se fait relayer au cours de la narration par différents narrateurs, et pourquoi il concède de la liberté à ses personnages en les intégrant au projet de l'élaboration de la théorie au cours du macrotexte.

Le revers de cette liberté que s'octroie l'auteur, en abolissant les hiérarchies narratives, se donne à voir dans la conception du personnage libéré, lui aussi de ces contingences. Par le biais de la métalepse, le personnage peut, dorénavant, s'affirmer en tant que « personne », tout en assumant son

⁴⁷⁵ AEE, p. 238.

⁴⁷⁶ Silvia Sauter, *Teoría y práctica del proceso creativo*, op. cit., p. 191.

appartenance au monde fictif. Quand Martín voit Sabato-personnage (désigné par l'initiale S.) dans *Abaddón*⁴⁷⁷, dans un « boliche de Brasil y Balcarce » (“donde tantas veces seguramente Alejandra tomaba algo con Martín”), le narrateur hétérodiégétique relate cette rencontre entre le personnage et son créateur:

nunca lo había visto pero sin duda era él, lo habría reconocido entre miles [...] como si entre él y Sabato existiera una silenciosa y secreta señal que podía establecer ese reconocimiento en cualquier lugar del mundo, entre millones de personas. Repentinamente avergonzado por la sola posibilidad de ser reconocido por él, Martín se ocultó tras el diario que acababa de comprar⁴⁷⁸.

Les craintes de Martín s'avèrent fondées, le narrateur relate également les impressions de Sabato, à qui le visage de Martín semble familier :

un hombre joven, casi un muchacho, al parecer bastante alto, leía un diario que le tapaba la cara [...] Por lo poquísimo que alcanzaba a ver de su frente tenía la sensación de haberlo visto en otras oportunidades⁴⁷⁹.

En dépit du mouvement intramétaléptique qui a permis à l'auteur d'intégrer le monde de la diégèse, le créateur et son personnage, liés par « una silenciosa y secreta señal », ne communiquent pas entre eux, ce qui incite à considérer la réalisation partielle du nivellement de leurs statuts respectifs. Quant à la rencontre avec Alejandra dans *Abaddón*, elle aussi échoue symboliquement malgré cette stratégie intramétaléptique qui paradoxalement ne fait que mettre en exergue l'appartenance extratextuelle de l'auteur: « corrió hacia ella, hechizado, la tomo en sus brazos, le dije (le gritó) Alejandra. Pero ella se limitó a mirarlo con sus ojos grisverdosos⁴⁸⁰ ».

Dans le même texte, Bruno s'interroge sur ses propres connaissances des personnages, y incluant Sabato au même titre que Nacho et Marcelo Carranza:

Pues, ¿Qué sabía realmente no ya de Marcelo Carranza o de Nacho Izaguirre sino del propio Sabato, uno de los seres que más cerca había estado siempre de su vida? Infinitamente mucho pero infinitamente poco.

⁴⁷⁷ “Hacia muchos años que S. no caminaba por el Parque Lezama”(AEE, 176), précise le narrateur antérieurement.

⁴⁷⁸ AEE, p. 177.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 252.

En ocasiones, *lo sentía como si formara parte de su propio espíritu*, podía imaginar casi en detalle lo que habría sentido frente a ciertos acontecimientos⁴⁸¹.

Cette fois-ci, c'est au personnage que revient le privilège de déclarer que Sabato formerait partie de son esprit, en écho à la phrase répétée par Sabato selon laquelle les personnages sont les hypostases de l'auteur. L'effet que produit sur le lecteur le recours systématique à la métalepse au cours d'*Abaddón*, participe de la mise en scène de l'auteur, partagé entre son appartenance à la fiction et à la réalité extratextuelle retranscrite à partir de l'expérience du dédoublement:

Sabato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino, en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto ni oído. Entonces tomó el tren para Santos Lugares [...] Entró en su estudio. Delante de su mesa de trabajo estaba Sabato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada entre las dos manos. - Soy yo – le explicó. Pero permaneció inmutable, con la cabeza entre las manos. Casi grotescamente, se rectificó: -Soy vos⁴⁸².

C'est justement par cette sorte d'auto-hospitalité⁴⁸³, notion que nous empruntons à Alain Montadon, que Sábato mène une quête de soi tout en se confrontant à soi-même comme un autre, à travers ce subterfuge de la « distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi⁴⁸⁴ ». En d'autres endroits du texte, Sabato est désigné par la première lettre de son nom, S., ce qui peut être appréhendé comme une oscillation entre deux mouvements contradictoires. Une stratégie de voilement-dévoilement évoquée déjà à propos de la mise en scène de l'auteur régit ses interruptions dans le monde intradiégétique. Les descriptions de Sabato soulignent la distance qui le sépare des autres personnages:

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 408. C'est nous qui soulignons.

⁴⁸³ Alain Montadon (études réunies par), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », p. 204.

⁴⁸⁴ Alain Montadon, « En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps », in *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité, op. cit.*, p. 7.

Cuando Bruno llegó al café encontró a S. como ausente, como quien está fascinado por algo que lo aisla de la realidad⁴⁸⁵.

Le fait de réunir Bruno et S. dans cette scène nivelle momentanément la différence des niveaux auxquels ils appartiennent ; l'insistance sur l'isolement de S. signale, en dépit de sa position ambivalente dans le roman, leurs différents statuts :

Quizá como si además la gente quedara separada de él no por el vidrio de la ventana o por la simple distancia que se puede salvar caminando y abriendo la puerta, sino por una dimensión insalvable. Como un fantasma que entre personas vivientes puede verlos y oírlos, sin que ellos lo vean ni lo oigan⁴⁸⁶.

Le narrateur d'*Abaddón el exterminador* évoque l'autonomie de ses personnages, paraphrasant Flaubert, ce qui offre un exemple d'utilisation métaphorique de la métalepse pour représenter de manière imagée le processus créateur :

Mis personajes me persiguen - decía -, o más bien soy yo mismo que estoy en ellos. Surgen desde el fondo del ser, son hipostasis que a la vez representan al creador y lo traicionan, porque pueden superarlo en bondad y en inquietud, en generosidad y avaricia. Resultando sorprendentes hasta para su propio creador, que observa con perplejidad sus pasiones y vicios⁴⁸⁷.

Dans une conversation entre les personnages d'*Abaddón el exterminador*, le personnage-Sabato cite Fernando Vidal Olmos. Il le fait en qualité de macronarrateur, mais la dénonciation de ce procédé par Beba complexifie davantage la nature de la relation auteur/personnage. En désignant, à l'intérieur de la fiction, Sabato-personnage, comme auteur du roman, qui, lui, n'est pas nommé explicitement, Beba dévoile le mécanisme intramétaleptique qui régit l'inscription de l'auteur dans la fiction :

- ¿Recordás lo que decía Fernando?
- ¿ Fernando Canépa?
Sabato la miró con severidad.
- Te hablo de Fernando Vidal Olmos.
Beba levantó los brazos y dirigió sus ojitos al cielo, con divertido asombro.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 5. C'est nous qui soulignons.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

- Lo único que faltaba. ¡Qué cites a tus propios personajes!⁴⁸⁸.

La rencontre qui se produit entre l'auteur, ses personnages et le lecteur est rendue possible grâce à la fusion, dans un seul espace, « des espaces temps par définition hétérogènes ⁴⁸⁹ ».

Elisa T. Calabrese observe l'élaboration, dans *Sobre héroes y tumbas* et *Abaddón el exterminador*, d'une "théorie du personnage", selon laquelle ce dernier serait doté d'une relative autonomie à l'égard de celui qui lui a donné vie dans la fiction⁴⁹⁰. Ce qui expliquerait le fait que l'auteur n'assume pas la responsabilité de ce que font ou disent ses personnages. Sabato réplique, interrogé par Schneider à propos de Vidal Olmos:

Parece que usted tiene una obsesión con los ciegos – dijo riéndose groseramente. Vidal Olmos es un paranoico – le respondí -. No cometerá la ingenuidad de atribuirme a mí todo lo que ese hombre piensa y hace⁴⁹¹.

L'impression de présence-absence participe à la construction de la posture littéraire de Sábato, lequel est conscient de la difficulté de trouver un lecteur et de se faire comprendre, ne serait-ce que par une seule personne : « aunque sea una sola persona », comme déclare Castel dans *El túnel*. La posture de « outsider », diffractée entre les personnages-artistes, se confirme d'ailleurs dans les trois romans de Sábato :

Castel, Fernando y Sabato están al mismo tiempo 'dentro' y 'fuera' de la comunidad que los acoge y los expulsa, los venera y los teme⁴⁹².

Malgré ses tentatives successives d'intégrer le monde de la fiction, le statut ontologique de Sábato impose une distance entre lui et les autres personnages. L'ambivalence de sa position, exprimée à travers sa transformation monstrueuse en chauve-souris, où retentit l'intertexte de Kafka, n'est pas perçue par son entourage : « vino gente como es natural. Pero no manifestó ninguna

⁴⁸⁸ AEE, p. 333.

⁴⁸⁹ Sophie Rabau, « Ulysse à côté d'Homère », in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 62.

⁴⁹⁰ Elisa Calabrese, op. cit., p. 791.

⁴⁹¹ AEE.

⁴⁹² María Rosa Lojo, *Sábato : en busca del original perdido*, op. cit., p. 271.

sorpresa [...] no advertían su cambio, era evidente ⁴⁹³». La tentative de faire entendre son cri n'est pas réussie, car Sabato-personnage, poussant à l'extrême son expérience d'intégrer le monde de la diégèse, échoue symboliquement. Et pourtant, l'emmêlement des niveaux suit son cours dans *Abaddón* lorsqu'il enquête sur María Etchebarne, personnage de son premier roman (à noter toutefois une légère déformation du nom : Iribarne dans *El Túnel*), en recourant à l'imposture afin de ne pas dévoiler son identité à l'habitant de Rojas, qu'il soupçonne d'être l'auteur du crime perpétré sur María dans le premier roman de l'auteur:

No le di mi apellido. Me limité a explicarle que era periodista de Buenos Aires y que deseaba hacerle algunas preguntas sobre gente del pueblo.

- Usted es uno de los Sabato – me dijo entonces.
- Me quedé petrificado.
- Es la voz de los Sabato. Imagínese.
- Ya que sabe mi apellido, le aclararé que no soy periodista sino Ernesto Sabato, y que estoy escribiendo algo sobre Rojas [...]Y de pronto le largué la pregunta que había rumiado durante anos :
- ¿Y de los Etchebarne ? Murió mi ex maestra ? [...]
- María Etchebarne – repetí implacable.
- Sí, claro - pareció despertar - . Murió el 22 de mayo de 1934⁴⁹⁴.

L'identification entre le personnage-Sabato et l'écrivain-Sábato semble sans équivoque dans cette scène, et ceci en dépit du retrait volontaire pratiqué par le personnage. Elle est néanmoins altérée par le souvenir de María Etchebarne présentée comme la maîtresse d'école de l'écrivain. Du statut de personnage, dans *El túnel* (en dépit du phénomène de la paronomase qui intervient dans son nom de famille), María passe à celui de personne appartenant à la réalité extratextuelle. Sábato consolide à travers cette métalepse son positionnement dans le champ : la reconnaissance dont il jouit dans son pays, tout comme à l'étranger visualisée par les réactions des protagonistes du roman, qui rencontrent le personnage-Sabato ou S., le pousse par moment à déserrer l'identification explicite créée entre l'auteur et le personnage-écrivain dans la

⁴⁹³ AEE, p. 434.

⁴⁹⁴ AEE, p. 276.

fiction. La volonté d'une « marge d'ombre » qui le séparerait de son image hétéroreprésentée reflète l'excès de sa posture qui crée une confusion néfaste dans l'esprit des lecteurs, qui lui imputent ce que disent et pensent les personnages. L'usage que fait Sábato de la métalepse convoque l'image du « nœud borroméen » de Maingueneau. Cela témoigne de la conscience des mécanismes de la réception chez Sábato, lequel tente d'éviter une lecture autobiographique de son œuvre, préférant distinguer ces trois composantes de manière métaphorique dans ses romans à travers les dédoublements et les stratégies onomastiques évoquées dans la première partie.

3.3. Brouillage des niveaux narratifs chez Glissant à travers la métalepse.

Le recours à la métalepse d'auteur se place chez Glissant dans la continuité de sa réflexion sur la légitimité de l'auteur et le statut de ce dernier dans la société antillaise. Il livre en quelque sorte la bataille contre tous ceux qui minimisent voire méprisent son rôle dans l'élaboration de l'identité et dans la construction d'un capital symbolique propre. L'utilisation de cette figure est donc nécessairement teintée d'une forme de militantisme qui s'inscrit dans la tendance très suivie par les auteurs antillais à partir des années 80 lorsqu'ils commencent à interroger la position d'un sujet écrivant dans la société antillaise. Cette veine métafictionnelle dans le roman antillais comprend les romans qui mettent en scène un personnage-écrivain et ses multiples avatars pour signaler le passage problématique de l'oralité à l'écriture. Les romans de Patrick Chamoiseau, de Maryse Condé, de Daniel Maximin et de Raphaël Confiant s'inscrivent tous à différents degrés, dans cette tendance. Etant donné que l'autoréflexivité apparaît chez Glissant dès son premier roman, il peut être considéré comme celui qui ouvre la voie à ce type de réflexion métadiscursive dans les romans antillais postérieurs à ses débuts romanesques avec *La Lézarde*, *Le Quatrième siècle* et *Mahagony*.

Depuis *La Lézarde*, le macrotexte de Glissant se complaît dans les constructions qui mettent en exergue le double statut du personnage-auteur qui, tantôt intègre la diégèse, tantôt reste séparé des autres personnages⁴⁹⁵. L'insistance sur cette appartenance et cette non-appartenance successives au monde de la diégèse est soulignée dans plusieurs endroits du texte qui tentent d'appréhender la paratopie créatrice de l'auteur à travers le motif du double, comme c'était le cas chez Sábato:

je suis enfant dans la rue et homme dans le souvenir [...] Oui, je suis double, le temps m'étreint dans cette tenaille, j'entends les échos de la dernière fête, j'entends l'ivresse du temps passé. Ils crient. Ils crient tous : « N'oublie pas, n'oublie pas »⁴⁹⁶.

La duplicité ressentie par le narrateur soulève la problématique de l'apprentissage et de l'engagement qui naît à l'orée de son écriture :

J'ai entendu ces mots, pourtant je n'étais encore qu'un enfant, et ils résonnèrent en moi. Je fus le témoin, et l'objet : celui qui voit et qui subit, qu'on appelle et qu'on façonne. J'ai connu Thaël et Mathieu, et tous leurs amis ; voici comment [...] J'ai entendu ce cri ; j'étais près d'eux sur la place, ne comprenant pas encore tout cet assaut de mots. Je les ai vus sur la place, et je ne savais pas que ma vie à ce moment était prise, décidée, contaminée déjà par ce jeu⁴⁹⁷.

Cette déclaration résume le rôle assigné à celui qui écrit. L'itinéraire de la conscience de l'écrivain et son geste de prise de la parole peuvent se lire comme une variante de « bildungsroman⁴⁹⁸ » dont le protagoniste, l'auteur lui-même, « grandit » dans cette histoire doté d'un double statut, intra- et extradiégétique. En dépit de l'incorporation de l'auteur dans la diégèse, dans *Tout-monde*, le

⁴⁹⁵ A titre d'exemple, voici quelques citations de *La Lézarde* qui soulèvent cette problématique : « depuis ce soir des élections j'étais admis parmi eux, titulaire à part entière en quelque sorte » (233) « et ainsi Mathieu, ne t'attriste pas. Ici ou là-bas, dans ce lit ou par ces rues, c'est toujours le même courant. Tu es dedans [...] Ils me cherchent. Je suis là avec vous » 226) « j'ai connu Mathieu et Thaël, et tous leurs amis : et ils furent mes frères, ils furent mes tuteurs dans la montée vers le monde et la vérité » (216).

⁴⁹⁶ *LL*, p. 244.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 17-21.

⁴⁹⁸ Comme il l'a été déjà signalé, la structure de "bildungsroman" est réactivée dans l'œuvre de Glissant et de Sábato à travers les rapports maître/disciple. C'est le cas des binômes : Mathieu Béluse/ papa Longoué ; Bruno/Martin mais également d'autres couples moins directement marquées par la notion de l'apprentissage et qui induisent pourtant un rapport inégal au savoir visible notamment dans la relation de Martin et Alejandra ou de Mathieu et Mycéa qui insistent sur la vision de la femme dans l'univers des deux auteurs.

texte insiste sur son statut particulier qui le sépare des personnages et signale son exclusion du groupe qu'il décrit:

J'étais donc là, dans cette maison posée comme un crabe de ciment sur un trou de crabe dans la mangrove du Lamentin, et j'écoutais, mais c'était comme si je n'étais pas là, ce dialogue dément. Non pas que je n'imaginai pas, je voyais bien où tout ça menait, et même, j'aurais tant voulu mettre ma parole pour certifier que je participais⁴⁹⁹.

Chez Glissant, l'abolition de la césure entre le monde intratextuel et celui extratextuel s'effectue par le recours à la métalepse qui « viole » de ce fait « le contrat logique et rassurant qui prétend qu'on ne peut pas être à la fois voyant et vu, dedans et dehors, narrateur et personnage, narrateur et narrataire⁵⁰⁰ ». Le narrateur de *La Lézarde* tente à plusieurs reprises d'abolir la distance qui le sépare des personnages du roman :

J'étais dans les rues, je criais, je courais. J'entrais dans les privés, je cherchais ce héros qui avait échappé à la barre dans des circonstances si extraordinaires. Je voulais connaître Mathieu, ses amis, leur dire que je comprenais (que je comprenais quoi ?), leur faire savoir que j'existais, que j'étais leur camarade, leur frère⁵⁰¹.

Dans *Tout-monde*, nous constatons la même insistance sur ce double statut incarné par l'auteur/narrateur. Le narrateur de ce chapitre, s'annonçant en qualité de romancier, se plaint de son manque d'autorité eu égard à son statut supérieur aux personnages. Malgré le mouvement intramétaleptique effectué par l'auteur, son statut l'éloigne des autres personnages avec lesquels il veut à tout prix initier le contact :

Est-ce que vous croyez que l'un d'eux aurait eu la bénédiction une seule fois de faire semblant de prendre mon sentiment ? Mais, je m'en gausse, ils ne s'apercevaient même pas que j'avais bougé mon corps auprès de là et que j'écoutais, avec cette envie criante d'au moins murmurer mon opinion. Moi aussi, je peux parler de Vision et de Chiffres. Je suis romancier, non ? Mais rien à faire. C'était comme si je n'étais pas là⁵⁰².

⁴⁹⁹ *TM*, p. 555-556.

⁵⁰⁰ Bernadette Cailler, *Conquérants de la nuit nue. Edouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Etudes littéraires françaises », n°45, 1988, p. 158.

⁵⁰¹ *LL*, p. 171-172.

⁵⁰² *TM*, p. 559.

Les personnages du roman semblent d'ailleurs ne pas savoir en quoi consiste le travail de celui qui tente de partager leur statut intradiégétique :

leur dispute de mots ne m'apparaissait pas plus étrange ni défilée que ce travail à quoi je m'applique, de mettre ensemble ces visions différentes, sans chercher l'ordre ni quelle logique de la chose. Mais ni l'un ni l'autre [Mathieu et Roca] ne soupçonnait que je pratiquais comme eux : eux dans la parole, moi pour les écrits⁵⁰³.

L'instabilité auctoriale provoquera inévitablement chez le lecteur une difficulté majeure à reconnaître à qui revient la parole dans la narration. Le doute qui mine le texte de l'intérieur permet de creuser davantage le questionnement sur le rapport entre la réalité et la fiction, tout comme celui entre l'auteur et son œuvre. Dans *Tout-monde*, il nous est présenté « ce romancier » désacralisé et privé de son statut omniscient. La lecture s'attachant à ne pas briser la frontière entre des univers distincts, perpétuant la foi en illusion référentielle, est déniée et bafouée dans ce passage :

ce romancier, dont on pouvait dire qu'il partait aussi en poésie, essayait de tracer, de révéler les personnes par le paysage, (nous ne croyons plus avec lui au personnage de roman qui vous en impose, ni aux astuces de l'auteur : les descriptions rusées qui tâchent de présenter un quidam sans en brosse vraiment le portrait⁵⁰⁴).

L'itinéraire artistique de l'auteur/théoricien est « brossé » métaphoriquement dans ce portrait qui souligne la conscience métatextuelle du narrateur. Nous pouvons observer que la mise en scène de l'auteur est biaisée par la médiation de Mathieu, à qui l'auteur semble déléguer le soin de le présenter et représenter à la fois. Mathieu est explicitement confondu avec l'auteur dans *Tout-monde* où il intègre également le paratexte auctorial (notes de bas de page), en tant que correcteur du « romancier », ce qui nous autorise à le considérer comme auteur ou co-auteur de certains passages du macrotexte:

dans le texte du romancier, les passages mis ici en italiques avaient été soulignés par Mathieu Béluse, qui y reconnaissait sans doute sa propre trace.

⁵⁰³ *TM*, p. 561.

⁵⁰⁴ *TTM*, p. 521.

Suivons-la donc avec lui. On dirait que la parole du romancier, par moments, est celle même de Mathieu Béluse⁵⁰⁵.

Cette remarque ne peut pas étonner puisque Mathieu possède la connaissance du macrotexte et prétend même avoir eu accès aux « carnets de notes du romancier dont il avait consulté plusieurs exemplaires⁵⁰⁶ », et aux prétextes du livre, qu'il commente. La visée de cette métalepse consiste de fait à montrer « une identification profonde entre l'auteur responsable du texte et son double dans le discours fictionnel⁵⁰⁷ ». La réversibilité des rôles entre celui qui tantôt consent à son identité fictive tantôt la conteste permet de signaler la résistance de Mathieu face à une auctorialité oppressive, en destituant partiellement l'auteur de ses pouvoirs par la critique qui porte sur la véracité des événements rapportés au cours du macrotexte par ce dernier.

Dans « *Traité du Tout-monde de Mathieu Béluse* », qui fait partie du *Traité du Tout-monde*, Mathieu commente son parcours romanesque. La césure entre son appartenance intra- et extradiégétique témoigne de la conscience métatextuelle de ce personnage. Tout comme chez Sábato, l'intrusion intramétaleptique de Mathieu Béluse dans le « conte », est explicitement annoncé par le personnage qui nous livre le compte-rendu de son expérience livresque:

Après cela, je suis entré dans un conte, que vous appelez donc un roman. Plus surpris de cette entrée que d'avoir fréquenté, au loin des temps, une princesse dite obscure. Un conte, un monde virtuel par conséquent. J'y vivais selon des lois à peine déchiffrables⁵⁰⁸.

La conscience d'être un personnage de fiction, tout en soulignant et en revendiquant son autonomie par rapport au roman et son appartenance au monde extratextuel, est manifeste chez Mathieu lorsqu'il évoque son « entrée » dans le conte. Le verbe « entrer » souligne le passage d'une condition à une autre qu'effectue le personnage. Grâce à ce rite de passage désigné

⁵⁰⁵ *TM*, p. 526.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 520.

⁵⁰⁷ Michèle Bokobza Kahan, *op. cit.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p.56. C'est nous qui soulignons.

métaphoriquement, le personnage, en initié, accède à un autre niveau de connaissance et peut désormais, en toute lucidité, dénoncer les procédés de son créateur. Le champ lexical balise l'existence de niveaux différents mis en relief. Le vouvoiement soudain qui apparaît dans l'expression de Mathieu (« que vous appelez donc un roman ») laisse soupçonner une prise de distance avec la forme qui lui est imposée et qui ne sied pas forcément à ce personnage. Le discours critique à charge de Mathieu devient manifeste à travers ses remarques à propos de la fiction, notamment dans son attitude de distanciation avec les genres littéraires préétablis, et la dénonciation de l'opacité (« des lois à peine déchiffrables »). Mathieu indique par ailleurs sa présence dans d'autres œuvres faisant partie du macrotexte :

Je me suis arraché de la raide figure qu'il m'avait faite auprès de ceux qui nous connaissent ; ainsi ai-je fait de lui, donnant donnant, l'objet lointain de ma recherche⁵⁰⁹.

La violence de l'acte de sa prise d'indépendance est soulignée, quant à elle, par le verbe « arracher ». Par cette déclaration, le personnage se libère de la « clôture diégétique », dès lors il cesse d'être un protagoniste dans le récit et devient lui-même spectateur, voire auteur. En manifestant son désaccord avec l'instance auctoriale, il usurpe en quelque sorte la place de « l'auteur réel » en se proposant d'inverser les rôles, car il projette de faire de lui « l'objet lointain de [s]a recherche ». Cet aspect libérateur de la métalepse est lié, selon nous, à la question du pouvoir et de la domination. La métalepse permet d'exprimer le désaccord avec une certaine conception de l'autorité, en tant qu'ensemble de normes imposées et subies. Dans son rôle de macropersonnage, et macronarrateur par endroits, Mathieu s'arroge le droit de contester certains événements appartenant à la diégèse, en s'appuyant sur les informations relevant du niveau extradiégétique, qu'il qualifie de vie « réelle ». Le franchissement des niveaux est explicitement désigné à l'aide de verbes qui signalent la transition

⁵⁰⁹ *TTM*, p.56.

et/ou la libération du personnage : Mathieu « échappe » à « son image livresque » pour marquer une opposition entre le monde narrant et le monde narré :

Dans le même balan, je démène une autre vie, qu'on répute réelle [...] Nous vivons ensemble Marie Celat et moi, nous n'avons fait aucun mariage, ne dites pas que j'en reviens à des histoires déjà contées⁵¹⁰.

Le fait d'anticiper sur la réaction du narrataire renvoie vers *La case du commandeur* où le narrateur précisait à propos du couple : « nous n'avons jamais su au juste si Marie Celat et Mathieu Béluse, pour respecter l'idée de papa Longoué, se sont mariés. Nous l'avons publié partout, sur la foi de ce qu'ils dirent⁵¹¹ ». L'aisance du personnage face aux outils théoriques et critiques dont il dispose le met décidément dans la posture d'un personnage-lecteur et confirme son identification partielle avec l'auteur, sans que l'un de ses statuts prévale au cours du récit et ait des conséquences sur le déroulement de l'intrigue. Le personnage prend ses distances avec l'auteur afin de rectifier certaines informations qu'il juge lacunaires dans le texte de ce dernier et rétablit ainsi sa vision des événements. L'adresse au narrataire, « ne dites pas », apparaît ici teintée d'une légère note d'agressivité à l'encontre de celui qui se laisserait séduire par des dénominations faciles sans pouvoir garder ses distances avec la fiction, qui acquiert un statut opposé à celui d'« une autre vie » de ce même personnage, « qu'on répute réelle ». Lydie Moudileno perçoit dans le refus de Mathieu d'être une créature de fiction, « l'insatisfaction devant l'image qu'il perçoit de lui-même, qui fut construite dans le livre⁵¹² ». Pour remédier à cette situation inconfortable « il lui semble nécessaire pour se constituer comme sujet réel d'opposer à son auteur un « contrepoint réparateur⁵¹³ ». Ce refus soulève la question de l'image imposée, stéréotypée sur laquelle nous n'avons pas de prise.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *CC*, p. 166.

⁵¹² Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mises en scènes et mises en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, 1997, p. 122.

⁵¹³ *Ibid.*

En se libérant de la clôture diégétique, Mathieu se plaint d’être appelé par les personnages du livre « du nom de ce personnage qu’on avait fait de moi et non du mien véritablement », étant considéré « comme un complice dans l’univers imposant de la fiction⁵¹⁴ ». De sa position métadiégétique, Mathieu peut annoncer son mécontentement d’être relié à ses « compagnons de la fiction », qui persistent à préserver « de tels rapports imaginaires⁵¹⁵ » dont Mathieu perçoit le caractère conventionnel. Ce renversement de la perspective, en rapport avec la théorie du personnage qui se profile dans l’œuvre de Glissant, convoque la question du pouvoir et de la domination, catégories qui informent implicitement tout son macrotexte et donnent à voir la « contestation de la logique représentationnelle⁵¹⁶ ». L’acte de libération des hiérarchies régissant traditionnellement le récit proclamé dans *Mahagony* par Mathieu s’inscrit dans la dimension « non orthodoxe » de la métalepse où « ce qui est représenté commence à prendre le contrôle de l’acte de représentation⁵¹⁷ ». En choisissant « d’aller au bout de leur logique », Mathieu se heurte à l’incompréhension de ses « voisins » livresques pour dénoncer, depuis sa position extradiégétique, une critique de certains types d’écriture et de lecture attachés à maintenir l’illusion fictionnelle. Mathieu fait allusion aux romans *La case du commandeur* et *Mahagony* où est contée l’histoire de sa relation avec Mycéa :

La vérité est que je découvre combien la vie qu’on dit réelle est mélangée à la virtualité du conte, ou du roman. Dans le conte est contée, encore que très elliptique, la vie-et-mort de nos deux enfants, Patrice et Odon. Le conteur a cru bon de rendre public ce que par ailleurs tout un chacun connaît dans le pays. Il est vrai aussi qu’à un moment de son dire il m’a fait mourir, ou presque. Expérience vivifiante⁵¹⁸.

Mathieu se charge ici de réfléchir sur la manière de conter de son « conteur » : il critique notamment sa propension à l’ellipse et à l’opacité tout

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Mahagony*, p. 73.

⁵¹⁶ Jan Cristoph Meister, « La Metalepticon : une étude informatique de la métalepse », in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., (225-246), p. 226.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *TTM*, p.56-57.

en remettant en question une relation entre le monde référentiel et sa représentation dans l'univers romanesque. La non-reconnaissance dont pâtit Mathieu dans la diégèse sera d'autant plus poignante dans la scène qui clôt le roman *Tout-monde*, où Mathieu souffre, en effet, de ce manque de considération affiché envers sa personne (« C'était ça –pensait-il, « pas même un petit tourbillon ni le plus petit hac de gens [...] et pas même un petit bonheur de mourir pour votre pays, pas même un voyez je suis un fleuron saccagé de mon peuple⁵¹⁹ ») par les trois gendarmes qui avancent des hypothèses à l'égard de la victime de l'agression :

L'Entité-gendarme fit les constatations. « Un cas typique. Manifeste. Habite seul, maison isolée. Méfiance. Probablement bien pourvu. En tout cas, réputé dans les environs [...] Bon, voyons. Tous ces livres. La bibliothèque municipale. Méfiance méfiance. Ces nègres-là, ça paraît toujours plus jeune qu'ils ne le sont⁵²⁰.

L'auteur est donc, dans la même mesure que ses personnages, atteint par ce phénomène d'imbrication des niveaux, en expérimentant dans son corps la perméabilité des frontières entre la fiction et la réalité. Subissant le même sort que ses personnages, ou étant hanté par eux en permanence, l'auteur réalise une fusion qui dénivelé les statuts intra- et extradiégétique :

Remarquez ainsi la multiplication, à partir de Mathieu Béluse : Mathieu, le chroniqueur, le poète, le romancier, sans compter celui ou cela-ci qui écrit là en ce moment et qui ne se confond ni avec Mathieu, ce chroniqueur, ce romancier, ce poète, ils prolifèrent, peut-on dire qu'il sont un seul divisé en lui-même, ou plusieurs qui se rencontrent en un ?⁵²¹

Cette question soulève le problème de la multiplication des strates dans le récit, en rapport avec les escapades extradiégétiques et les différentes stratégies qui illustrent le nœud borroméen de Maingueneau, en insistant aussi sur le rôle particulier de celui qui prend le relais du conteur, et des phases qu'il doit traverser, eu égard à cette impossible équation de la parole et de l'écrit que Glissant mentionne dans *Tout-monde* :

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 603.

⁵²⁰ *TM*, p. 601.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 321.

on ne peut pas rapporter ces manières de langage : on leur confère en les transcrivant un caractère d'exception qu'elles n'ont pas dans le réel, où leur véritable teneur vient de ce qu'elles coulent sans jactance ni mise en scène⁵²².

L'image de l'auteur apparaît en creux, esquissée par les personnages qui évoquent leur « auteur », évitant soigneusement le verbe « écrire » en se référant à son travail, ce qui les incite le plus souvent à le désigner en tant que « conteur ». « Le déparleur, le poète, le chroniqueur, le romancier, ne gagez pas que c'est l'auteur du livre, vous vous tromperiez à coup sûr⁵²³ » met en garde contre les identifications hâtives de la part du lecteur au sujet de la « Note sur les noms » qui font partie du paratexte auctorial. Les instances se brouillent davantage :

lui, lui, était-ce déparleur, romancier, le Mathieu, le chroniqueur, le poète, - était-ce aussi que le poète se distinguait du déparleur, -on n'aurait pas pu dire, dans cette pénombre⁵²⁴.

Au final, il revient aux personnages de thématiser de la manière la plus explicite, à partir de leurs témoignages fragmentaires, cette difficulté de passage entre oralité et écriture et la fausseté de l'écrit où ils peinent à retrouver leur propre voix :

plutôt qu'écrire, il est vrai que nous préférons crier en rafale [...] Pour moi cependant, j'ai voulu fixer à l'aide de ces signes dont la pertinence n'est pas sûre ce que j'eusse pu aussi bien déclamer aux vents austères⁵²⁵.

A l'aspect ludique de la métalepse se substitue ici sa valeur métafictionnelle qui permet d'introduire le contenu théorique afin de problématiser l'une des thématiques majeures de la réflexion critique de Glissant.

La profusion des dénominations qui désignent le travail de l'écriture trahit l'inconfort de la position auctoriale à partir du moment où il décide d'entrer dans l'écriture en délaissant l'oral. Le mot écrivain ne figure pas dans cette

⁵²² *Ibid.*, p. 459.

⁵²³ *Ibid.*, p. 606.

⁵²⁴ *TM*, p. 483.

⁵²⁵ *Mahagony*, p. 252.

panoplie de noms : il faut y voir le symptôme d'un désaccord avec l'institution littéraire, alors que le « déparleur » se place du côté de l'oralité.

Le mouvement extramétaleptique qu'effectue Mathieu atteint la conception du personnage romanesque dans l'œuvre de Glissant et touche à la question du pouvoir et de la domination en inversant la perspective traditionnelle, avec l'accord tacite de l'auteur (« l'auteur n'était donc pas le tout-puissant démiurge ? »). L'ombre de pudeur évoquée par l'auteur désigne cette marge de liberté octroyée à ses créatures qui peuvent s'exprimer dans *Mahagony* en y ayant littéralement le droit au « chapitre ».

Si l'auteur sème volontairement la confusion entre différents niveaux narratifs dans le roman, la “fictionnalisation” de l'auteur, par le biais du mouvement intramétaleptique, renforce de son côté le retour de l'illusion référentielle, ce qui complexifie l'interpénétration des mondes intra- et extradiégétiques dans le texte. Dans les relations ainsi « brouillées » se perçoit en creux la question du rapport au pouvoir et à l'autorité, qui est relativisée à travers la permissivité de l'auteur face à ses créatures de fiction.

Tout comme Glissant et Sábato refusent l'enfermement dans des cadres génériques précis, ils refusent d'assumer le rôle d'auteurs tout-puissants, démiurges, pour s'en attribuer un autre, bien plus modeste, de médiateurs entre la réalité extratextuelle et l'univers fictionnel. Cette conception s'inscrit dans la poétique de la relation conceptualisée par Glissant, qui sur le plan narratif favoriserait le relais, selon la formule de Mathieu Béluse : « nos paroles valent d'autant qu'elles se relaient⁵²⁶ ». Ce type de métalepse permet à l'auteur de poursuivre sur la voie de la contestation et de l'hérésie qu'il s'auto-attribue dans le champ littéraire. En tant que passeurs des frontières, Glissant et Sábato s'attèlent, par le biais de la métalepse ontologique à rendre élocutif le régime délocutif.

⁵²⁶ *Mahagony*, p. 252.

4. Dialogue entre l'auteur et ses lecteurs par voix interposées. Narrateurs-personnages dans le rôle de critiques.

Le potentiel transgressif de la métalepse devient plus perceptible dans les rapports entre l'auteur, le narrateur et les personnages, comme il a été constaté plus haut. A travers les différentes modalités de la métalepse, le métadiscours critique s'imisce dans l'œuvre soit par le biais du personnage de l'écrivain (et ses divers avatars : scribe, scripteur, romancier etc.) mis en abyme, soit, de manière plus subtile, par le biais des personnages.

Il est frappant de voir dans les romans de Glissant et de Sábato une prolifération de personnages qui se prononcent au sujet de leurs lectures, ou qui commentent les œuvres écrites par leur auteur, voire les œuvres où est contée leur propre histoire. Ces multiples représentations de l'acte de « lecture abymée ⁵²⁷ » ne peuvent que nous interpeller et nous inciter à en interroger les raisons, les modalités et les fonctions. Revaloriser l'expérience de l'auto-critique ou de la critique proférée par un tiers dont les présupposés sont discutés dans le roman devient le départ d'une réflexion littéraire qui n'est pas conçue comme une illustration, ni comme une expérience ludique, mais comme une remise en question. Il est possible de parler dans ce cas de métalepse métafictionnelle, qui met en scène les rapports qu'entretient l'auteur avec « les divers agents du champ littéraire ⁵²⁸ ». La critique à charge des personnages, incarnant ces agents à l'intérieur du livre, s'avère à ce titre un moyen intéressant pour l'auteur de se relier à son public, pour mieux se distancer de son œuvre ou pour anticiper les réactions critiques. Le caractère polémique de la métalepse se double de la dimension théorique qu'elle permet d'introduire.

Cette confrontation, qui s'inscrit pleinement dans l'élaboration de la théorie littéraire « in progress » chez Glissant et Sábato, permet de donner la

⁵²⁷ Frank Wagner, « Analogons. De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques », *op. cit.*, p. 25.

⁵²⁸ Michèle Bokobza-Kahan, *op. cit.*

parole aux personnages, en les instaurant dans la fonction de critiques de leur auteur. Le personnage-lecteur prend en charge le discours critique interne à l'œuvre, « ce mode d'usage du legs littéraire revient à créer des personnages qui sont tous des pratiquants du livre⁵²⁹ », ce derniers seront « positionné[s] dans la posture du critique⁵³⁰ ». Il s'agit en effet d'un narrataire-personnage, défini de la manière suivante par Frank Wagner : « un personnage de la fiction, présent à l'intérieur de son univers spatio-temporel [...] et explicitement représenté comme destinataire d'un récit écrit ou oral⁵³¹ ».

Pour plus de précision, il faut opérer une distinction entre les narrataires-personnages auditeurs et les narrataires-personnages lecteurs, dont seule la deuxième variante retiendra notre attention dans la présente analyse, en ce qu'elle correspond à une « duplication authentique de l'acte de lecture extradiégétique⁵³² ». La théorie littéraire se présente ainsi sous l'aspect d'une élaboration collective, ce qui revient à accorder au procédé littéraire qu'est la métalepse le potentiel contestataire qui, dépassant le domaine strictement littéraire, s'étend à celui du pouvoir. Il ne s'agit pas toutefois de mettre une théorie en dialogue pour l'assouplir au niveau de la fiction romanesque mais de représenter le véritable processus de son élaboration au cours de l'œuvre avec la participation des personnages-lecteurs, ce qui démontre clairement le positionnement de l'écrivain face à la théorie. A la différence du « roman à thèse », désigné par Nelly Wolf comme « mauvais roman démonstratif où l'autorité fictive s'est répandue dans des proportions excessives et avec ostentation⁵³³ », les romans qui instaurent les principes démocratiques, comme ceux de nos auteurs, proposent une « expérience fictive du débat d'idées en

⁵²⁹ Monique Charles, *op. cit.*, p. 71.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ « Analogons... », *op. cit.*, p. 25.

⁵³² *Ibid.*, p. 26.

⁵³³ *Ibid.*

démocratie. Cette mise en intrigue de l'opinion passe par l'échange des répliques entre des personnages porteurs d'idées mais ne s'y limite pas⁵³⁴.

Dans cette perspective, les macrotextes de Glissant et de Sábato se déploient comme une écriture critique qui met en question sa propre pratique. Nous nous pencherons sur le rôle critique des narrataires-personnages qui participent activement à la construction de la théorie littéraire.

4.1. Narrataires-personnages dans l'œuvre de Glissant comme vecteurs de distanciation critique.

La théorie fragmentée intégrée dans les romans de Glissant s'élabore en suivant les méandres du discours romanesque et parallèlement à celui-ci, en empruntant les techniques propres au roman et à d'autres types de discours. Tous les personnages participent, au même titre que l'auteur et son narrateur, à l'élaboration de cette théorie, souvent à leur insu. Les personnages discutent avec le narrateur et/ou l'auteur au sujet de leur désaccord avec sa vision de la littérature, ce qui fait que la théorie littéraire se construit dans un effort collectif et n'est pas une construction en amont du texte. Au lieu d'être vues comme intempestives, les critiques adressées par les personnages participent activement à ce travail collectif, au côté de l'auteur, afin que son œuvre réponde le mieux aux besoins de son lectorat. Le roman met en scène des narrataires-personnages capables de discuter sur l'œuvre en cours ou d'évoquer, à partir des références macrotextuelles, d'autres romans de l'auteur.

Dans le premier roman de Glissant, *La Lézarde*, une discussion sur la littérature à venir réunit les protagonistes du récit autour du personnage-auteur à qui la collectivité confie la mission d'écrire sur leur pays en légitimant ainsi son travail. Ce roman peut être considéré, sans exagération aucune, comme un manifeste poétique et idéologique, fondateur de la future théorie littéraire de

⁵³⁴ *Ibid.*

Glissant. Il préfigure en quelque sorte la situation narrative de celui qui n'est pas nommé dans le roman⁵³⁵ et à qui le cercle d'amis de Mathieu donne toutes sortes de préceptes concernant le contenu et la forme dudit roman, où apparaissent déjà les prémisses de la transgénéricité qui caractérisera les futures œuvres de l'auteur martiniquais:

Mathieu se tourna vers moi.

- Tu pars avec Michel. Tu vas en France. Tu ne construiras pas de ponts. Mais il faudra que tu dises tout cela.
- On te confie l'écriture. C'est ça.
- Fais une histoire, dit Mathieu. Tu es le plus jeune, tu te rappelleras [...]
- Fais-le comme un témoignage, dit Luc.
- Fais-le comme une rivière. Lent [...]
- Fais-le comme un poème, murmura Pablo [...]
- Tu leur diras, avec les mots, tu leur diras toutes les îles, non ? Pas une seule, pas seulement celle-ci où nous sommes, mais toutes ensemble [...] mets que les Antilles c'est tout compliqué.⁵³⁶

Les remarques métadiscursives qui ponctuent ce dialogue rendent compte de la capacité critique des narrataires-personnages investis dans l'élaboration d'une œuvre à venir, qui serait écrite selon leurs propositions.

En conférant à ses personnages le droit d'émettre un jugement critique, l'auteur peut s'assurer de la réalisation de certains postulats contenus dans ce pacte initial, conclu avec les personnages. Cette forme d'auto-critique, habilement déguisée à travers le recours aux narrataires-personnages, permet de maintenir l'aspect dynamique et évolutif de la réflexion théorique intégrée dans l'œuvre romanesque. Par le biais de la métalepse, les personnages du *Tout-*

⁵³⁵ Dans *Mahagony*, Mathieu se réclame face à son auteur comme celui à qui cette mission a été confiée : « Je lui rappelais que dans ce temps de notre jeunesse j'avais été, le plus jeune et sans doute réputé innocent, désigné par convention pour « rapporter » cette adolescente agitation [...] qu'il s'était tout simplement mis à ma place, qu'il avait parlé en mon nom ». *Mahagony*, p. 156.

⁵³⁶ Cette citation, dans laquelle nous avons procédé aux découpages pour rendre plus lisibles les préceptes le plus pertinentes énoncées par des personnages, mérite que nous nous y attardions. Elle condense, à l'orée de son écriture, le projet littéraire de Glissant qui sera développé et mis en œuvre dans ses futures productions. L'usage fréquent dans ce roman des temps grammaticaux du futur, dont le futur de prophétie, prouve bien que les postulats y contenus seront réalisés par la suite ou en tout cas que Glissant s'y projette sur la réalisation de ses « intentions poétiques ». Tout un programme est annoncé dans ce fragment, en introduisant une idée forte de la démocratie et l'ouverture au dialogue qui sera la constante des textes de Glissant qui se construisent à partir de cette ouverture, de la relation. L'écrivain est doté d'une mission confiée par ses personnages, qui instaurent ainsi sa légitimité, à condition de remplir le contrat auprès de son public. *LL*, p.237-240.

monde ont le droit, comme c'était déjà le cas dans *Mahagony*, d'exiger leur part de vérité et de présenter leur point de vue, d'autant qu'au fur et à mesure que le macrotexte de Glissant s'épaissit, les références macrotextuelles deviennent de plus en plus complexes, mobilisant plusieurs romans. Ainsi Artémise, dans le chapitre intitulé « Bezaudin », qui revient sur les circonstances biographiques de Glissant, en les attribuant à Mathieu, discute du bien-fondé des récits de ce dernier. Elle apparaît ici en qualité de « macropersonnage » qui possède la connaissance du macrotexte :

- Vous avez découpé notre temps à nous comme un manioc en cassave ! Dans tous ces livres plus pleins de ténèbre que la barrique de Longoué. Vous avez repéré l'enfant Gani dans les deux cents ans avant nous [...] Mais vous certifiez que c'est dans les trois fois le même aboi de la révolte [...] - Oui, dit Mathieu [...] Vous avez tout mélangé dans votre calebasse. Le temps d'antan, le temps de la veille, le temps de demain [...] Comment voulez-vous reconnaître un rien de quelque chose ?⁵³⁷.

Malgré certaines notions théoriques que manient les personnages-lecteurs de Glissant, le texte met davantage en scène « l'antagonisme perpétuel de la théorie et du sens commun⁵³⁸ », ce dernier semble déteindre sur les reproches formulées à l'égard de l'auteur. Ces reproches constituent une adaptation intéressante des outils théoriques au contexte dans lequel vivent ces personnages-lecteurs. La matérialisation de notions théoriques abstraites qui advient à travers l'appropriation des éléments concrets de l'univers antillais : « un manioc en cassave », « calebasse », leur permet de représenter de manière imagée la vision, très judicieuse d'ailleurs, qu'ils ont de la temporalité chez Glissant. Cette scène, à travers son caractère métalectique, offre une possibilité de mise en relation des créatures avec leur créateur, ce qui crée un espace de dialogue entre ces deux niveaux traditionnellement étanches. Il convient d'observer à propos de ce système égalitaire permettant à tout le monde d'être entendu, qu'il fait partager aussi le revers de cette position octroyée aux personnages ; dorénavant, ils doivent assumer leur part de responsabilité, tel

⁵³⁷ *TM*, p. 214-215.

⁵³⁸ *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 304.

Mathieu Béluse qui se voit accusé d'avoir « tout mélangé » au même titre que l'auteur (désigné comme « raconteur ») :

Si un quelqu'un raconte votre histoire, et si vous êtes dedans avec tous vos dents, vous êtes responsable autant que le raconteur ⁵³⁹.

L'indignation des personnages exprimant leur désaccord avec la version de l'histoire proposée par l'auteur rend tangible sa fonction d'organisateur du récit, en ce sens « responsable ici », comme n'oublie pas de lui rappeler Artémise. En accord avec les propositions théoriques de Christine Baron,

lorsqu'un personnage récuse son auteur ou propose des destins alternatifs entre lesquels il ne parvient pas à trancher, le récit met en scène une crise de la narration. Le fait que la métalepse se donne dans ce cadre comme résultant d'un conflit des vouloirs nous conduit, de fait, à interroger ses relations à l'intentionnalité ⁵⁴⁰.

Ce rappel à l'ordre adressé à l'auteur par ses personnages s'avère d'ailleurs une technique efficace pour introduire une réflexion d'ordre métadiscursif diffractée parmi les personnages qui construisent, chacun labourant son petit fragment de la théorie, un ensemble de préceptes théoriques, que cette littérature antillaise devrait prendre en compte afin de satisfaire son lectorat et répondre à ses attentes. Quoi de plus efficace que d'impliquer les doublons de ces lecteurs extradiégétiques dans l'élaboration d'un projet littéraire apte à dépasser le spectre de « pré-littérature » qui pèse sur les écrivains antillais.

Dans *Mahagony*, où il souligne sa proximité avec son « auteur et biographe », Mathieu mène un débat virtuel avec son auteur ⁵⁴¹, où il passe en revue plusieurs questions théoriques, sans que jamais la voix de son adversaire puisse être audible. Mathieu, en accord avec son métier d'historien, se place du côté des faits, il apparaît à travers ses remarques comme une conscience

⁵³⁹ *TM*, p. 215.

⁵⁴⁰ Christine Baron, *op. cit.*

⁵⁴¹ Les expressions suivantes confirment la discussion entre Mathieu et son auteur sans que toutefois un véritable dialogue s'engage devant le lecteur : « mon ami l'écrivain [...] me répondait » ; « je lui opposais » ; « mon ami m'expliquait » ; « je lui rappelais » ; « à quoi il retournait » ; « j'objectais » ; « il me répondait ». *Mahagony*, 154-157.

métalittéraire de son auteur censée limiter ses débordement « en poésie ». En dehors de l'aspect ludique perceptible dans cette utilisation de la métalepse, l'échange entre l'auteur et son personnage permet de représenter le distanciellement de l'auteur avec son propre texte, tout en retravaillant l'ethos préalable de l'auteur à travers son portrait fictionnel « brossé » par les personnages. Cette révolte somme toute relative de Mathieu renforce l'idée de « modeler » : « écrire est étrange, quand un qui était considéré ou pris comme modèle, ou prétexte, entreprend à son tour de modeler [...] aussi bien c'est le personnage en moi qui s'éclaire, même si c'est la personne qui se renforce et piète dans demain ⁵⁴² ». Nous connaissons, nous « macrolecteurs », ses revendications auprès de l'auteur à qui il s'adresse soit pour discuter le bien-fondé de ses choix stylistiques, soit pour critiquer la structure du roman. Ce dernier commentera à son tour dans *Tout-monde* les remarques de Mathieu :

Mathieu Béluse m'appelle 'ce romancier-là' : il faut quelqu'un pour rabouter ensemble les morceaux éparpillés de tant d'histoires qui apparemment décarquillent alentour ⁵⁴³.

Le discours critique interne à l'œuvre fraie son chemin à travers l'enchevêtrement des instances narratives. Il est intéressant d'observer un contraste entre la profusion des personnages-lecteurs dans les œuvres fictionnelles aux Antilles et une rhétorique de l'« absence de public » remarquée par Mireille Rosello dans le discours des théoriciens antillais. En mettant en scène les personnages-lecteurs, Glissant veut inciter les lecteurs réels à poursuivre le débat commencé sur les pages du livre au-delà de l'espace romanesque. Les stratégies analysées plus haut s'attèlent à démontrer que la littérature a sa place et son utilité dans le débat sur la construction identitaire en Martinique. Si Glissant laisse ses personnages-lecteurs contester et critiquer certaines solutions littéraires adoptées dans ses œuvres, il le fait en accord avec sa conception ouverte et communicationnelle de la littérature en cours de

⁵⁴² *Mahagony*, p. 252.

⁵⁴³ *TM*, p. 544.

construction, susceptible donc d'évoluer à partir de ces remarques critiques. Pas de place pour le terrorisme théorique ni autorité oppressive, associées aux préceptes imposées, venues du centre, la littérature se construit dans un effort collectif et c'est seulement dans ce sens qu'elle pourra prétendre d'être une véritable expression des Antilles.

Glissant semble vouloir montrer que la critique constructive émise par ses propres lecteurs-personnages s'avère plus efficace que celle venant de l'extérieur, qui ne tient pas ou peu compte de la spécificité de la littérature antillaise dans le champ littéraire français dont l'écrivain antillais est paratopique. Le rejet de la critique extérieure, inadaptée se lit aisément comme la nécessité d'un discours critique propre qui ne mesure pas la littérature à l'aune des catégories héritées de l'Occident ; « n'occidentalisons pas tout le long » s'exclame Mathieu Béluse dans son plaidoyer pour la libération de la mainmise politico-littéraire exercée par la métropole française en matière de normes littéraires.

A travers ces échanges entre les personnages et l'auteur rendus possible grâce à la métalepse, un nombre important d'indices semble susceptible de confirmer les rapports ressentis comme conflictuels par l'auteur, et ses lecteurs, difficilement conciliables avec les voix de la critique officielle toujours un peu réfractaire envers ce type d'expériences narratives qui s'attachent à la priver de son rôle normatif. Se refuser à perpétuer un certain type de littérature jugée désuète et sclérosée signifie de contourner en quelque sorte cette critique par la consolidation d'un ethos auctorial hérétique inscrit dans le texte. Tout comme Glissant s'exclame dans un cri de colère à l'égard des hiérarchies ethnocentristes par rapport à la politique linguistique (« puisque tu veux me réduire au bégaiement, je vais systématiser ce bégaiement »), il systématise et théorise ce qui est censé représenter les formes inférieures de la littérature, inférieures par le simple fait des configurations géopolitiques.

Le principe de démocratie appliqué dans l'œuvre de Glissant, quant à la distribution des pouvoirs et des rôles dans la fiction, fait transparaître la construction d'un véritable réseau de narrateurs et de « relayeurs ». Le fait qu'ils soient eux-mêmes impliqués dans ce travail, au cours de la diégèse, les rend conscients de la difficulté que représente cette démarche :

ainsi pourrait s'entendre la négociation de l'auteur avec ses personnages doublement soit comme la marque d'une puissance de la fiction, soit sous le signe d'une puissance du réel à laquelle il serait fait droit, la métalepse constituant localement une représentation spéculaire de la relation de l'œuvre à son dehors⁵⁴⁴.

Le chapitre de *Tout-monde*, « Mycéa, c'est moi ⁵⁴⁵ », qui nous renvoie à la fameuse déclaration de Flaubert, instaure dès le départ, la question de la relation entre les personnages du roman et leur créateur. Ici l'auteur s'attribue le rôle, ô combien plus modeste, de « raconteur » ou de « chroniqueur », ce qui justifie une certaine autonomie qu'ont les personnages à l'intérieur du récit, tout en étant dépendants de celui qui les « raconte ». Mycéa, le personnage emblématique de Glissant, est présente dans toute son œuvre romanesque. Une place particulière lui sera accordée dans *Tout-monde* où elle acquiert le droit de s'exprimer à la première personne, « racontée » par Anastasie qui essaie d'établir la vérité à son sujet. Anastasie devient ici macronarratrice, tout en gardant le statut de macropersonnage (au début de ce chapitre nous avons l'impression que c'est Mycéa même qui se charge de cette mission, en s'identifiant aussi bien à son rôle dans la fiction), le brouillage des pistes sera éclairé dans la suite du chapitre:

Quand, j'ai lu votre livre, j'ai crié. Parce que vous avez écrit la chose même que je voulais. Peut-être, vous êtes mon voleur de parole ! Je vous demande si vous avez rêvé, ou si vous connaissez vraiment Marie Celat ? Ou si vous avez entendu parler de moi ? Parce que écrit ou parlé, Mycéa, c'est moi⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 301.

⁵⁴⁵ *Tout-monde*, p. 227-271.

⁵⁴⁶ *TM*, p. 228.

En tant que macropersonnage, Anastasie se révèle aussi une lectrice assidue de l'œuvre de son auteur où elle figure comme personnage de la diégèse, ce en quoi son statut se rapproche de la notion de narrataire-personnage de Jouve. Elle représente une « duplicité authentique de l'activité de lecture extradiégétique⁵⁴⁷ » distinguée par Wagner comme une des possibles interprétations pragmatiques de ce phénomène. Elle va jusqu'à citer les fragments des livres de son auteur, c'est le cas d'une citation intratextuelle et macrotextuelle à la fois dans *Tout-monde*:

Quand, j'ai lu votre livre, un saisissement m'a pris. J'ai dit : 'Marie Celat, elle a drivé dans la mangle, elle a questionné la lune'⁵⁴⁸.

Elle donne à l'auteur des conseils⁵⁴⁹ concernant la dichotomie, difficilement résolue au niveau du roman, entre l'écriture et l'oralité et revient sur la réception aléatoire d'une œuvre littéraire:

Pourquoi voulez-vous toujours écrire des livres, vous tous, quand il est si convenant de s'asseoir et de parler en faisant semblant de tout comprendre et en laissant filer la voix ? [...] Votre livre n'est pas fini tant que vous n'avez pas trouvé dans un pays inconnu quelqu'un comme moi qui s'assied là et qui le récite mot à mot⁵⁵⁰.

Dans cette « lecture abymée », plutôt que de s'arrêter à la dimension spéculaire de ce procédé, il faut privilégier sa fonction dans la progression du récit et dans l'élaboration de la théorie qui advient par les voix des narrataires-personnages du macrotexte de Glissant. En dénonçant le statut omniscient du narrateur, Anastasie donne la parole à tous les personnages au même titre que l'auteur, ce qui rompt bien évidemment le diktat de l'auteur. En s'adressant à l'auteur, elle propose une autre version des événements :

⁵⁴⁷ Frank Wagner, « Analogons. De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques », *op. cit.*, p. 25.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Les compétences relevant de son statut de macropersonnage lui permettent de corriger l'auteur, en apportant des précisions à son macrotexte : « Et là vous pouvez dire, Mycéa, c'est moi, monsieur... Vous vous souvenez, quand elle voit partir Valérie avec Raphaël Targin, il est écrit : 'Et Mycéa avait ri dans le soleil'. C'est ainsi que vous avez écrit. Mais, je vous assure, ce n'était pas le soleil, c'était dans la lune montante. Il n'y a que la lune pour supporter une chose comme ça. Il faut marquer la correction, je vous assure. Pour la tranquillité de votre postérité ». *TM*, p. 223.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 231-232.

Et qui vous dit que Marie Celat n'a pas de sentiment pour Mathieu Béluse ? [...] Vous croyez que Marie Celat serait allé vivre comme ça tout de suite avec Mathieu Béluse, sous prétexte que Raphaël Targin est parti sur ce morne avec Valérie ? Vous ne connaissez pas Mycéa...⁵⁵¹.

Le fait qu'elle fasse elle-même partie de la diégèse dote sa posture critique d'une plus-value affective qui parfois donne la priorité au sens commun au détriment d'une approche davantage théorique. Au vu de toutes ces lacunes qui empêchent le conteur de dérouler l'histoire de ses personnages, Flore Gaillard, héroïne de *Ormerod*, apparaît devant son auditoire pour affirmer, à l'encontre de l'histoire officielle, sa présence :

et Flore Gaillard était soudain debout droit devant eux, accompagné de deux de ces partisans, et malgré qu'ils l'attendaient ils avaient sursauté, ne comprenant pas comment elle avait passé les barrages de sentinelles [...] Flore Gaillard avait exigé un traducteur de créole, prétendant ne parler ni le français ni l'anglais⁵⁵².

L'héroïne sainte-lucienne obtient, à travers la métalepse ontologique, le droit de dissiper les malentendus sur son compte, ce qui est rapporté par le narrateur⁵⁵³ extradiégétique de ce passage :

et Flore Gaillard, si c'est son nom, avait répété ses conditions [...] que tous les soldats de l'Armée des Bois qui le désireraient seraient libres de regagner les hauts et d'y vivre sans contrainte ni poursuite⁵⁵⁴.

Grâce à la métalepse, il est possible d'appréhender également la question de la trahison qu'opère l'écriture par rapport à l'oral et celle de la difficulté de retranscrire l'oral qui exige de nouvelles formes d'expression. L'une des préoccupations centrales du macrotexte de Glissant trouve une belle illustration dans l'épisode de Mahinondoo dans le dernier chapitre de *Sartorius*, « Ce que disait Mahinondoo », qui répond en écho à l'un des premiers chapitres du roman intitulé « Mahinondoo ». Une anecdote illustre le rapport entre l'auteur et ses

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁵² *Ormerod*, p. 214.

⁵⁵³ Le narrateur souligne sa qualité de témoin de cette événement, sans négliger de rapporter le rôle occupé par le traducteur qui rend possible la transmission du discours de Flore, non sans difficultés d'ailleurs : « le traducteur du créole peinait parfois à trouver les formules justes, et parfois hésitait à rendre le vigoureux discours ». *Ibid.*, p. 215.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

personnages, qui conçoivent le pacte scripturaire comme une opération basée sur la « véracité », engageant son honnêteté intellectuelle. Mahinondoo, tout comme Mathieu Béluse vise à se libérer de la clôture diégétique pour exiger sa propre vérité :

Elle ne voulait pas être le personnage d'un récit ou d'un conte qui n'aurait fait que parler à sa place. « Ne dites pas tout droit ce que j'ai dit, criait-elle. Dites que je l'ai dit, je verrai à voir si vous êtes dans la vérité⁵⁵⁵ ».

En clôturant le texte par un rappel de ses paroles, concernant la revendication de la vérité du personnage et de son autonomie par rapport à son créateur, l'auteur semble vérifier la réalisation effective de ses postulats au cours du roman. Le narrateur rapporte dans un récit enchâssant qui résume et réitère la genèse de l'œuvre, les paroles de Mahinondoo :

Que quand vous rapportez directement la parole d'un autre, vous prenez la place de celui qui dit, vous lui volez sa voix. Que la parole une fois émise ne peut plus être reproduite, si ce n'est par une machine qui l'a copiée, ou si ce n'est que vous l'enveloppez, c'est votre façon, des risques du parler, de ces hésitations et de ces remords qui font que les mots vont plus loin que leur son et leur sens⁵⁵⁶.

Dans la suite, le narrateur avoue explicitement attribuer cette diatribe à l'héroïne du roman :

Mais bien sûr Mahinondoo ne dit rien de tout cela. Elle n'aurait pas pu avoir deviné, même avec l'aide d'Ahonoo, ce que seraient les machines à recopier la voix, ni fréquenter les tourments du téméraire qui conte des histoires en accumulant ses écritures⁵⁵⁷.

Le narrateur délègue à Mahindoo le soin de formuler des critiques à propos de l'écriture, en feignant son discours, pour informer ensuite le lecteur de ce subterfuge. Le narrateur-conteur se présente dans la posture d'un rapporteur de vérité, « scribe » de la parole des autres :

Nous ne décidons pas si elle eut descendance. Nous n'avons que dit ce qu'elle a dit et fait, comme elle exigeait, sans prétendre à des épaisseurs des jugements ni à des savoirs dont elle aurait ri⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ *Sartorius*, p. 351.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 352.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

Nous avons recensé dans le macrotexte de Glissant d'autres interventions des personnages-lecteurs. Ce dispositif met en avant une relation étroite entre la lecture et l'écriture en vertu de laquelle « la lecture est une écriture continuée ». De cette façon, « concevoir l'écriture comme une pratique spéculative efface la frontière entre textes littéraires et textes critiques⁵⁵⁹ ». La figure du personnage-lecteur appartient aux stratégies métatextuelles qui permettent d'inclure la réflexion critique et de se démarquer ou conformer par rapport au champ littéraire d'appartenance.

Cette situation décrit le rapport à l'écrit, et à l'enseignement en général, comme forme de modélisation idéologique, qui influe sur la perception de la littérature et de l'écrivain dans la société. Dans *La Lézarde*, la méfiance envers l'écrit est présentée comme une conséquence de la domination et de la perception de l'écrit comme relevant du domaine de la justice, réservé à la partie privilégiée de la population. L'idée de la trahison qu'opère l'écrit envers l'oral fait constater la fausseté de l'écrit :

Non, ceci n'est pas une vérité assurée, comme de celles qui font dire à propos de celui qui l'énonce doctement : « Il a appris tout cela dans les livres »⁵⁶⁰.

Il n'est pas étonnant que ces personnages-lecteurs qui questionnent le récit en cours ne soient pas dotés d'outils théoriques à proprement parler, cela aurait faussé leur crédibilité romanesque devant les lecteurs extradiégétiques.

Hormis ces mises en abyme de l'activité lectrice, les romans contiennent de multiples réflexions sur les lectures d'autres auteurs, ce qui conforte souvent la généalogie littéraire construite contre le discours dominant. Le décalage qui se produit entre les lectures venant du centre et le contexte du pays revient dans les souvenirs du narrateur de *Mahagony* :

Les éditions jaunies des romans d'Henry Bordeaux, les merveilleux résumés de films dont des grandes liasses nous attendaient au fond de quelque commode et ni Ramuntcho ni les Amours du Chico ne nous tenaient donc

⁵⁵⁹ Claude Abastado, *op.cit.*, p. 320.

⁵⁶⁰ *LL*, p. 55.

quittes de cette manière de suspens, de cette inquiétude qui ne s'avouait pas, dans un paysage où nous ne parvenions pas à réaliser le simple assemblage⁵⁶¹.

Dans *Tout-monde*, Mathieu fait allusion à l'un des auteurs qui composent la généalogie littéraire de Glissant : « ces ouvrages de littérature qui nous étaient parvenus de partout, sans doute d'après l'homme des plantations qu'était alors William Faulkner, dont les traductions en langue française tombaient dans les imaginaires comme autant de fracas de tambour [...] La souffrance de la mémoire n'était donc pas seulement d'ici⁵⁶² ».

Il est intéressant d'observer que les narrataires-personnages sont présentés également dans le rôle de lecteurs de la littérature antillaise, privilège qui signifie la rupture avec l'univers de la plantation où les esclaves n'avaient pas accès à l'écriture. En démasquant la bibliothèque d'Anastasie dans *Tout-monde*, où figurent les œuvres de Tardon, de Zobel, de Césaire et de Fanon, madame Bérard s'offusque d'y trouver « toutes ces cochonneries de nègres dégénérés⁵⁶³ ». Cette découverte fait partager la généalogie littéraire de Glissant avec son personnage. L'accessibilité à ces lectures jugées subversives contraste avec la « bibliothèque » bien plus modeste, composée des registres de la plantation dérobés au maître, dont disposait l'esclave Hégésippe dans *Mahagony*. Les incursions intertextuelles des personnages dans leur propre littérature confirment l'existence d'« un patrimoine littéraire propre », dont l'avènement est situé par Pascale Casanova à partir de la « révolution de la négritude lancée par Césaire⁵⁶⁴ ».

Les revendications et les reproches formulés par les personnages constituent une contre-théorie qui démontre les failles dans le modèle imposé ou bien son inadéquation au contexte donné. Nous pouvons envisager la présence de personnages-lecteurs dans l'œuvre de Glissant comme le principe évaluatif

⁵⁶¹ *Mahagony*, p. 20.

⁵⁶² *TM*, p. 193.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁶⁴ *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 420.

du macrotexte, qui introduit ce que Joël Beuze qualifie de « trajectoire du soupçon » qui permet « à l'œuvre entière de tester ses fondements⁵⁶⁵ ». Le soupçon qui mine le texte n'est rien d'autre que l'appareil critique interne à l'œuvre.

Les personnages-lecteurs chez Glissant, loin de constituer des analogons abstraits des lecteurs réels, sont avant tout des macronarrateurs et des macrolecteurs capables de commenter l'œuvre de leur auteur. Du fait de leur appartenance intradiégétique, ils sont impliqués dans le réseau qui unit l'univers romanesque à la réalité extratextuelle. Conjointement à la mise en abyme de l'acte d'écriture, à travers l'incorporation du métadiscours critique dans l'œuvre, cette mise en abyme de l'acte de lecture confirme la pertinence de la métaphore métatextuelle du vertige dans le macrotexte de Glissant dont l'architecture se caractérise par des duplications, des renvois et des analogies multiples.

4.2. Narrataires-personnages dans les romans de Sábato.

Le nombre important de dialogues sur la littérature dans les romans de Sábato attire l'attention sur la construction d'un personnage-lecteur qui, comme chez Glissant, apparaîtra dans un double rôle critique : lecteur de la littérature en général et lecteur de son auteur et du roman en cours.

Nous pouvons distinguer chez Sábato ces dialogues du cotexte, car bien qu'insérés dans la trame romanesque, « le choix de la forme dialogale [...] relève du stratagème : elle permet une dramatisation élémentaire du propos théorique⁵⁶⁶ ». Tel est le cas des dialogues les plus longs dans *Abaddón* notamment : dialogue de Sábato-personnage avec Silvia à propos de la littérature (p. 179-194 ; 236-240), dialogue sur le Nouveau Roman (« ideas de

⁵⁶⁵ Joël Beuze, « Trajectoire du soupçon », *Carbet*, n°10 (décembre 1990), p. 40.

⁵⁶⁶ Gilles Philippe, *op. cit.*, p. 18.

Quique sobre la nueva novela », p. 209-214), dialogue de Sabato-personnage avec Marcelo sur les devoirs de l'écrivain (p. 245-251).

Effectivement, dans *Abaddón*, Sabato-personnage dialogue avec ses lecteurs, personnages du livre. Il en ressort que ces jeunes lui adressent par moments des critiques acerbes et même violentes, ce à quoi il paraît tout à fait préparé, du moins dans le roman :

A menudo había asistido a las vacilaciones de un estudiante en un café que por fin se decidía a acercársele. por esa larga experiencia, calculó que se produciría algo muy desagradable [...]

Entonces Sabato explotó, levantándose:

- ¿Y quién sos vos para juzgarme y para juzgar a mis amigos? – gritó.
- ¿Yo? Tengo mucho más derecho de lo que una persona como usted puede imaginar.

Sin darse cuenta, Sabato se encontró dándole una bofetada que casi lo hace caer.

- ¡Mocoso insolente!⁵⁶⁷.

Les auteurs de *Sábato o la moral de los Argentinos* voient ces dialogues avec les jeunes lecteurs « renuents a su prédica (pero incapaces de argumentar con claridad y convicción) », comme une mise en scène de « las críticas que otros intelectuales le hicieron », ce qui a pour corollaire de réduire leur portée. Venant de jeunes lecteurs, elles peuvent être plus facilement minimalisées du fait de leur manque de discernement ou de leur inexpérience :

Esto es : se sitúa frente a ellos como a jóvenes díscolos que quizás todavía puedan aprender. De ese modo, los cuestionamientos no despiertan su ira sino su comprensiva tristeza ante la equivocación ajena. Porque nunca Sabato-personaje se asoma a la duda: los toscos cuestionamientos juveniles no hacen más que darle pie para expresar machaconamente lo mismo que expresa en sus ensayos⁵⁶⁸.

Sábato ne semble pourtant pas craindre la confrontation avec ses lecteurs, nien au contraire, il est à l'affût de ces réactions et pousse ses lecteurs à donner leur opinion : « usted quiere decirme algo » dit Sabato-personnage à Bernardo Wainstein lorsque ce dernier annonce avoir lu ses livres (« leí sus libros »). Il anticipe néanmoins la réaction du jeune lecteur « usted, me parece, quiere

⁵⁶⁷ AEE, p. 57.

⁵⁶⁸ *Sábato o la moral de los argentinos, op. cit.*, p. 131-132.

decirme que mis novelas están plagadas de crueldad⁵⁶⁹ ». Malgré ces nombreuses rencontres avec ses lecteurs, Sábato se montre en réalité peu réceptif à la critique venant de ses narrataires-personnages, agacé parfois devant ces mauvais lecteurs alors que lui-même se représente la réception d'un texte littéraire comme un processus aléatoire, qui échappe souvent au créateur. Paradoxalement, Sábato semble vouloir par moments verrouiller la lecture de son œuvre, en éradiquant les mauvaises postures des lecteurs, mises en scène dans *Abaddón*.

Cette forme d'autocritique peut être rattachée à la figure rhétorique de la « prolepse » qui consiste à « prévenir les objections en se les faisant à soi-même et en les détruisant d'avance⁵⁷⁰ ». Le recours à la prolepse, dans l'acception de Jean-Luc Pagès, nous fait reconnaître chez Sábato l'utilisation nettement plus instrumentalisée du narrataire-personnage, qui sert en effet, dans la plupart de cas, à mener un duel virtuel avec la critique malveillante dont se plaint Sábato à plusieurs reprises en la neutralisant par anticipation. L'auteur fustige les mauvaises lectures, les lectures naïves, faisant fi de la convention romanesque, affectant le « moi lisant », comme dans l'exemple où il décrit l'acharnement de ses lecteurs à vouloir vérifier la véracité des informations concernant les personnages romanesques : « seguían las preguntas, si esos personajes vivieron y cómo, dónde. Sin comprender que nunca murieron [...] o quizá fuese al contrario, quizá fuera él que los necesita para sobrevivir⁵⁷¹ ». La mise en scène de ces personnages-lecteurs coïncide avec le caractère polémique de la relation qu'entretient Sábato avec la critique institutionnalisée et souligne le rapport conflictuel de l'auteur avec les divers agents du champ littéraire qu'il doit

⁵⁶⁹ AEE, p. 156.

⁵⁷⁰ Jean-Luc Pagès, « L'autocritique en littérature », in Mounir Laouyen (études rassemblées par), *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2000, p. 162.

⁵⁷¹ AEE, p. 91.

affronter, notamment les éditeurs, les critiques⁵⁷², les lecteurs, et les autres auteurs par rapport auxquels il doit définir son propre positionnement.

Le manque de discernement chez les lecteurs qui confondent dans l'acte de réception les trois instances distinguées par Maingueneau (personne/inscripteur/écrivain) est souligné par le narrateur dans *Abaddón* :

es imprescindible ser autor de ficciones, alguien que es enjuiciado no solo por lo que son juzgadas las personas publicas sino por lo que los personajes de novela son o sugieren⁵⁷³.

Dans la conversation avec Silvia, Sabato-personnage commente la réception critique de son ouvrage, *Hombres y engranajes*, en mentionnant l'attitude défavorable de la critique à son égard : « casi me crucifican », « me acusaban de reaccionario por atacar la ciencia⁵⁷⁴ ».

Outre qu'il permet de voir certains éléments clés de sa poétique réapparaître dans les différents cotextes, ce recours peut être rapproché davantage d'un discours critique second intégré dans l'œuvre romanesque pour se prémunir contre les voix discordantes provenant tant de la critique spécialisée que des jeunes lecteurs. En revanche, il serait erroné de réfuter la valeur théorique qui transparaît à travers ce procédé. La mise en scène de ces lecteurs, jugés parfois incompetents, peut s'inscrire dans une logique communicationnelle, en ce qu'elle incite « les lecteurs/lectrices réels à une réflexion sur leur propre geste de réception⁵⁷⁵ ».

Korn et López discréditent la véritable teneur de la voix critique émanant des personnages-lecteurs dans le roman de Sabato, en pensant surtout à *Abaddón* rempli de personnages-lecteurs dont la critique ne paraît pas véritablement ébranler ni même remettre en cause la posture de Sabato. Ils qualifient d'ailleurs cette posture de Sabato, à travers sa reconnaissance comme modèle moral par

⁵⁷² Sabato mentionne dans *Abaddón* les thèses consacrées à son œuvre (p. 181), ses déboires avec les traducteurs, éditeurs (p. 22), critique, les médias (p. 240), ce qui démontre le caractère publique de sa posture, le présentant en qualité d'écrivain, agent du champ littéraire

⁵⁷³ *AEE*, p. 54.

⁵⁷⁴ *Ibid*, p. 185.

⁵⁷⁵ « Analogons », *op. cit.*, p. 25.

les étudiants, comme « la perfecta coronación de su carrera » en insistant sur la construction consciente de la part de Sábato de cette figure paternelle, prête à aider les jeunes en leur servant d'autorité face à l'échec de la nation et des instances de l'éducation dans ce processus.

Plus que d'une volonté de monopoliser jusqu'à la réception de son texte et son accueil critique, mis en relief par les deux sociologues⁵⁷⁶, cette stratégie pourrait davantage découler d'une logique communicationnelle exigeant une participation active de la part du lecteur, en l'invitant à adopter sa propre posture critique, quand même elle serait influencée par cette « mise en équivalence approximative des activités de lecture intra-et extradiégétique⁵⁷⁷ » qui s'effectue dans le roman en question.

Malgré de multiples stratégies qui s'attachent à réfuter la lecture autobiographique d'*Abaddón el exterminador*, à travers le recours au pseudonyme et le voilement assez conventionnel de l'intrusion de Sábato en tant qu'auteur dans le roman, la présence médiatique de l'écrivain est largement mise en scène et commentée au cours du roman en question. Le revers de la posture publique de Sábato tout comme les intrications des deux dimensions de la posture sont visibles dans l'attitude qu'adoptent les personnages envers l'écrivain-Sabato dans le roman. La notoriété démontre ses effets à la fois positives (la reconnaissance) et négatives qui consistent en l'identification des propos des romans avec les opinions de Sábato, témoignant du manque de distanciation critique entre l'œuvre et son auteur. Etant donné que « les inférences de lecture sont cependant modifiées par ces savoirs externes⁵⁷⁸ », il n'est pas étonnant, eu égard à l'aspect médiatique introduit dans le roman (la « performance publique de l'écrivain » : entretiens, lecture, critique, présence

⁵⁷⁶ Korn et López résumant assez ironiquement le contenu de la « Carta a un remoto muchacho » : « cuando y como escribir son los temas. Como desoír las malévolas voces de la crítica ». *Sábato o la moral de los Argentinos*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁷⁷ « Analogons », *ibid.*

⁵⁷⁸ Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence... », *op. cit.*

médiatique⁵⁷⁹), que les personnages tendent à confondre l'instance de l'inscripteur avec celle de l'écrivain et de la personne biographique. C'est dans cette dimension médiatique de la réception, qui y est problématisée, que le dispositif du personnage-lecteur chez Sábato diffère largement de celui mis en place dans le macrotexte de Glissant. Le rapport entre l'auteur et ses personnages est mis en évidence à travers les réflexions de Bruno :

Alguien tal vez el propio Sabato frente a esa clase de implacables adolescentes, dominado no sólo por su propia ansiedad de absoluto sino también por los demonios que desde sus antros siguen presionándolo, personajes que alguna vez salieron en sus libros, pero que se sienten traicionados por las torpezas o cobardías de su intermediario; y avergonzado él mismo, el propio Sabato, por sobrevivir a esos seres capaces de morir o matar por odio o amor o por su empeño de desentrañar la clave de la existencia⁵⁸⁰.

Sábato déclare explicitement sa volonté de discuter avec ses lecteurs à propos de ses livres, considérant cette activité comme faisant partie des responsabilités qui incombent à un écrivain :

Te hablo a vos, y a través de vos a los chicos que me escriben o me paran por la calle, también a los que me miran desde otras mesas en algún café, que intentan acercarse a mí y no se atreven⁵⁸¹.

Il faudrait à ce titre, se demander, dans le prolongement de la réflexion théorique de Wagner, si ces personnages-narrataires instaurés dans le texte peuvent être appréhendés comme « facteur de distanciation ou de projection⁵⁸² » par un lecteur extradiégétique.

Les personnages de Sábato parlent de l'auteur à la troisième personne, en le désignant par le pronom « il », ce qui constitue le signe d'une certaine familiarité et du nivellement des niveaux entre ladite fiction et la réalité. Quique va jusqu'à accuser Sabato, désigné par lui comme « Maestro Sabato », de lui avoir volé ses idées :

⁵⁷⁹ Voir *Abaddón el exterminador*, p. 135-136; 240-244.

⁵⁸⁰ *AEE*, p. 57.

⁵⁸¹ *Antes del fin*, p. 179.

⁵⁸² « Analogons », *op. cit.*, p. 23.

En esta época de crisis o enjuiciamiento, como mantiene el Maestro Sabato (que se ha pasado la vida viviendo de mis ideas, hablemos francamente)⁵⁸³.

L'écrivain explique d'ailleurs dans *El escritor y sus fantasmas* que les personnages de ses romans ne sont pas au service d'une idéologie que voudrait véhiculer le texte. Le fait que les propos critiques de l'auteur coïncident avec ceux de ses personnages ne diminue pas la portée dialogique de ce procédé où les personnages acquièrent un véritable statut de critiques, que ce soit de l'œuvre de leur auteur ou d'autres œuvres mentionnées dans le texte:

No hay que suponer [...] que por ser personajes de ficción [...] sus ideas no pueden ser sino las ideas, pensadas antes, del propio autor [...] es natural que algunos de ellos manifiesten ideas que de una manera o de otra [...] han surgido alguna vez de la mente del propio artista; pero aun en esos casos esas ideas, al estar encarnadas en personajes que no son exactamente el autor, al aparecer mezcladas con otras circunstancias [...] adquieren aristas o matices nuevos, logran un poder de penetración insólito⁵⁸⁴.

Curieusement, en dépit de l'implication de Sábato dans le monde intratextuel à travers la métalepse, l'auteur vise, par le recours au personnage-lecteur, à relativiser son lien avec le monde fictionnel. Le commentaire de Schneider sur le livre de Sábato-écrivain attire notre attention sur la relation d'équation qui s'établit entre l'écrivain/l'inscripteur et la personne biographique chez les lecteurs:

Al poco rato llegó Schneider, quien, como ya dije, me habló de mi novela. No me habló de entrada del Informe sobre ciegos, sino después de haber comentado cosas divertidas: lo de Lavallo, por ejemplo. Y luego, como si fuera algo curioso, me preguntó sobre Vidal Olmos.

- Parece que usted tiene una obsesión con los Ciegos – dijo riéndose groseramente.

- Vidal Olmos es un paranoico – le respondí - . No cometerá la ingenuidad de atribuirme a mi todo lo que ese hombre piensa y hace⁵⁸⁵.

Dans cet exemple se croisent deux niveaux: intra- et extratextuel. Le macronarrateur se voit reprocher le sujet de son précédent roman, cité

⁵⁸³ AEE, p. 210.

⁵⁸⁴ EF, OC, p. 359.

⁵⁸⁵ Ibid., p. 66.

métonymiquement⁵⁸⁶. Cette remarque relève de la réécriture macrotextuelle qui permet de commenter le roman en question. Sábato joue ici un double rôle, il répond aux accusations à la première personne, dans ce chapitre où visiblement il reprend la narration en s'identifiant avec le « je » du narrateur, tout en désapprouvant la confusion, opérée par Schneider, entre ses positions idéologiques et l'incarnation de ces dernières dans le personnage de Fernando. La mise en garde, qui s'applique tout aussi bien au personnage qu'au lecteur, complexifie le statut de Sabato-personnage dans *Abaddón*.

La responsabilité de l'auteur et le pouvoir qu'il peut exercer sur ses propres créatures démontre la volonté de Sábato de laisser aux personnages une marge de liberté comme s'il les considérait comme des êtres tout à fait autonomes qui peuvent agir indépendamment, voire même à l'encontre de la volonté de leur créateur. L'auteur accorde explicitement à ses personnages le « pouvoir métalectique », qui permet une sortie du cadre, en expliquant sa conception comme suit:

El novelista no conoce los porqués de sus personajes. Yo tuve el propósito de llevarlo a Martín hasta el suicidio. Y ya ves⁵⁸⁷.

Le macronarrateur rend compte de la réflexion que mène Sabato-personnage au sujet de Fernando, gommant la différence de statut entre l'auteur et son personnage :

S. reflexionaba en las palabras de Fernando y recordaba sus advertencias. Sí, nada pasaba allí que debería preocuparlo. ! Aparentemente ! Las ingenuidades que había cometido el propio Fernando, nada menos que él⁵⁸⁸.

Tout comme ceux de Glissant, les personnages de Sábato manient aisément les références intertextuelles, à partir desquelles s'initient les discussions sur la littérature. A travers ces duels, se dessine de manière implicite, le positionnement de Sábato envers certains auteurs et/ou mouvement

⁵⁸⁶ Il s'agit plus précisément du synecdoque qui installe la relation d'inclusion entre le terme cité et ce à quoi il se réfère, le roman *Sobre héroes y tumbas*, eu égard à sa notoriété, peut être désigné à partir d'une allusion à ces parties comme « Informe sobre ciegos » et l'épisode de Lavallo dans l'exemple cité.

⁵⁸⁷ *AEE*, p. 239.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 337.

littéraires que les personnages prennent pour cible. C'est notamment le cas de la révision critique du phénomène du Nouveau Roman par Quique⁵⁸⁹ dont les arguments sont facilement identifiables avec les opinions proférées par Sábato dans ses écrits critiques.

CONCLUSION

Les romans de Glissant tout comme ceux de Sábato comportent beaucoup de dialogues entre les personnages, mais aussi entre les personnage et l'auteur, dialogues rendus possible par un nivellement de leurs statuts ontologiques distincts à travers la métalepse. Le stratagème qui consiste à intégrer dans la fiction le personnage de l'écrivain permet d'introduire habilement la réflexion sur son statut et son rôle dans la société. Si le sujet périphérique, minoritaire, se considère dépourvu du droit à la parole dans le champ littéraire mondial, les répercussions de la « périphéricité » peuvent à leur tour nourrir l'œuvre et lui donner une impulsion critique nouvelle. Le principe démocratique du roman contribue à créer un espace où ces voix « périphériques » sont susceptibles d'accéder à la parole. Le dispositif narratif des romans des deux auteurs démontre l'idéologie sous-jacente qui relève d'un refus de l'auctorialité oppressive, contraire à leurs *ethé* préalables et discursifs. Il convient de souligner la vivacité de la parole émanant des personnages, qui ne sont pas de simples récitants de bribes de la théorie diffractée à travers eux⁵⁹⁰. La médiation auctoriale permet de les confronter, de tester leurs limites, sans pour autant opérer un regard hiérarchisant dédaignant les propositions des protagonistes du roman. Le personnage-auteur et ses multiples avatars dans les macrotextes de Glissant et de Sábato s'exposent, frisant par moments une espèce de

⁵⁸⁹ *Ibid.* p. 208-214.

⁵⁹⁰ Le narrateur du *Tout-monde* refuse explicitement cette interprétation du personnage utilisé par l'auteur dans le seul but d'incarner et d'illustrer ses propos : « Ne dites-pas que je me sers de Marie Celat pour allouer mes vérités. Que je la convoque et fréquente ici pour seulement peupler ma rêverie ». *TM*, p. 410.

l'exhibitionnisme, devant ses narrataires/lecteurs. La vulnérabilité apparente de leur posture devant les lecteurs tend à inciter ses derniers à prendre une part active à l'œuvre et les instaure dans le rôle de critiques. Ceci est une manière assez habile d'introduire dans l'œuvre un discours critique premier qui visera à anticiper sur des éventuelles critiques une fois que le texte sera publié ou bien d'intégrer au cours des œuvres successives les arguments de la critique officielle pour interroger leur bien-fondé à travers la fiction. « L'autocritique littéraire serait ainsi, par cet acte d'anticipation, une habile manœuvre de l'écrivain pour éviter toute critique d'un tiers ⁵⁹¹ » selon Jean-Luc Pagès. Cette stratégie est nuancée davantage chez Glissant et Sábato qui utilisent les voix de leurs personnages pour formuler ou anticiper ces éventuelles critiques. Il s'agirait donc plutôt d'une autocritique de seconde main qui passe par le prisme de distanciation par la voix d'autrui qui est susceptible de garantir plus d'objectivité. Il serait erroné de réduire la portée de la dimension critique et théorique abordée par le biais de la métalepse à la fonction mentionnée plus haut. Si le personnage-écrivain dans les romans de Glissant et de Sábato s'expose intentionnellement à la critique de la part de ses personnages-lecteurs, il prouve qu'il ne craint pas cette confrontation. Ils sont loin de vouloir se prémunir contre toute critique par cette espèce de paratonnerre qu'est la prolepse. La mise en contact de l'auteur avec ses personnages peut avoir des vertus salutaires pour son office : les personnages empêchent de manière symbolique l'auteur de s'enliser dans une écriture qui ne trouverait pas d'écho chez ses lecteurs, ils semblent les mieux armés pour remplir ce rôle, étant eux-mêmes les analogons des lecteurs réels potentiels. Tout comme le revenant Alejandra constitue une sorte de rappel à l'ordre pour « Sábato » en le confortant dans sa vocation d'écrivain, les personnages-lecteurs de Glissant et de Sábato fonctionnent comme des instigateurs d'une prise de conscience chez l'auteur. Cette critique s'avère constructive pour son œuvre, ce en quoi l'ethos discursif

⁵⁹¹ *Ibid.*

de son personnage-lecteur conforte implicitement l'ethos préalable de l'auteur, dont les éléments constitutifs ont été désignés dans la première partie. La métalepse permet d'établir momentanément une équivalence entre l'ethos discursif du narrateur-écrivain et l'ethos préalable de l'auteur caractérisé par sa volonté de communiquer avec son lecteur, de traiter son aventure littéraire comme un moment privilégié du partage et de la discussion, ce qui implique nécessairement une certaine conception de l'autorité énonciative et de l'autorité au sens général qui est remise en cause.

Cette analyse nous a permis de constater que le recours aux narrataires-personnages et personnages-lecteurs est davantage visible chez Glissant. Tandis que l'auteur antillais privilégie la variante du personnage-narrataire dans laquelle un personnage lit un livre où est contée sa propre histoire, et celle où le personnage lit plusieurs livres de l'auteur même, chez Sábato les personnages-lecteurs lisent les romans de leur auteur tout autant que les ouvrages d'autres auteurs appartenant à la égalité extratextuelle, tels les romans de Sartre ou de Dostoïevsky. La façon dont Sábato use de cette stratégie pour introduire les propos théoriques demeure en large mesure tempérée par les interventions métadiscursives abondantes à charge du narrateur, dont la voix reste la plus audible. En dépit de ses tentatives visant à instaurer un véritable dialogue avec ses personnages-lecteurs, la réalisation de ces postulats dévoile un écart important entre l'ethos préalable corroboré dans la réalité extratextuelle et l'ethos discursif mise en œuvre.

Malgré la ressemblance formelle de ce dispositif chez Glissant et chez Sábato, nous pouvons constater la divergence des langages employés par les personnages-lecteurs au cours de ces duels théoriques. Les personnages de Glissant ne sont pas tous armés pour combattre avec l'auteur sur le terrain théorique dans le domaine intellectuel, ils emploient un langage parlé, proche de l'oralité, ce qui ne discrédite en rien la validité de leurs remarques métatextuelles. En intégrant certaines préceptes ou propos théoriques sur ce que

devait être la littérature antillaise, Glissant puise davantage dans l'imaginaire antillais et recourt aux multiples métaphores filées métatextuelles censées représenter de manière imagée différents aspects de son discours théorique. Dans les digressions théoriques faisant partie intégrante du roman chez Sábato, nous notons un léger changement de registre de la langue et de l'expression caractérisé par un recours aux termes philosophiques et théoriques.

Le macrotexte de Sábato peut se prévaloir d'un réseau de personnages-lecteurs qui, tout comme chez Glissant, acquiert le droit de prononcer des critiques à l'encontre de l'auteur. A la différence des personnages-lecteurs de Glissant, ceux de Sábato ne sont pas nécessairement impliqués dans la diégèse. Le recours au narrataire invoqué et au narrataire-personnage engage le lecteur « réel », celui qui appartient à la réalité extratextuelle, dans la conscientisation des enjeux théoriques et critiques des macrotextes de Glissant et de Sábato, en ce qu'ils « suscitent simultanément des dispositions réflexives et projectives⁵⁹² » de la part du lecteur. Sans aucun doute, ces deux procédés, comme l'a démontré notre analyse, consolident les *ethè* préalables de Glissant et de Sábato.

Le recours aux stratégies analysées dans ce chapitre permet la communication entre les niveaux habituellement étanches dans une oeuvre fictionnelle. Mais la visée de ces stratégies ne s'arrête pas là, il s'agit d'impliquer le lecteur dans la réflexion théorique menée par les deux auteurs à travers une mobilisation des ressources langagières et de techniques communicationnelles diverses. Eu égard à l'importance de la problématique de la langue qui, loin d'être un simple outil de l'écrivain, devient le sujet de l'écriture, nous allons analyser les tentatives d'hybridation linguistique et leurs motivations chez Glissant et chez Sábato.

⁵⁹² « Analogons... », op. cit., p. 29.

Chapitre II. Positionnement dans la langue. Hybridation linguistique à l'œuvre.

La langue participe à la construction de l'imaginaire littéraire, en ce qu'elle est partie prenante de la vision du monde véhiculée à travers l'œuvre. Glissant et Sábato, en dépit de leur appartenance à des univers littéraires difficilement comparables de prime abord, placent la réflexion sur la langue au cœur de leurs écrits, aussi bien théoriques que fictionnels. Dans leur démarche qui consiste à utiliser la langue comme « la ressource spécifique avec ou contre laquelle vont s'inventer les solutions à la domination littéraire ⁵⁹³», ils anticipent les propositions théoriques formulées par Pascale Casanova, selon qui « les révoltes et les révolutions littéraires s'incarnent dans des formes créées par le travail sur la langue ⁵⁹⁴». C'est la situation que décrit Lise Gauvin dans ses nombreux travaux où elle insiste sur la valeur programmatique de la langue d'écriture, plus particulièrement chez les écrivains appartenant à des littératures émergentes qui sont « condamnés » à penser la langue ⁵⁹⁵.

Lorsque nous envisageons dans la première partie de notre étude la dimension engagée de la posture littéraire chez Glissant et chez Sábato, nous avons insisté sur deux versants de cet engagement : dans leurs activités extralittéraires et dans leurs œuvres. La question de la langue s'inscrit pleinement dans ce caractère engagé dans la mesure où tous les deux

⁵⁹³ *La république mondiale des lettres*, op. cit., p. 360.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Le « tourment de langage » dont témoignent les écrits de Glissant, « appartient davantage à ceux qu'on appelle les périphériques ». *IPD*, p. 111.

manifestent à travers leur écriture un véritable « langagement⁵⁹⁶ », pour reprendre le terme de Lise Gauvin, qui consiste à « penser la langue » et à militer « poétiquement » pour la reconnaissance de la particularité de leur situation linguistique. Les deux auteurs optent pour des solutions étonnamment semblables sur la voie de l'émancipation de la domination, que celle-ci soit d'ordre politique et/ou culturelle.

Le fait de refuser la « neutralité » à la langue de l'écriture marque perceptiblement leur positionnement envers la langue qui cesse, dès lors, d'être considérée comme un simple outil de travail⁵⁹⁷. Ce « langagement » qui va bien au-delà des questions purement linguistiques, est lié à une problématique d'identité aux plans politique et culturel et s'inscrit dans la dimension théorique de leurs œuvres.

Dans la perspective de Maingueneau, la langue est fortement impliquée dans le « travail de positionnement », du fait que « la manière dont une œuvre gère 'l'interlangue' est une dimension constitutive de cette œuvre⁵⁹⁸ ». Le choix linguistique, loin d'être une évidence qui s'impose à tout écrivain, « est aussi partie prenante dans ce mouvement par lequel une œuvre s'institue [...] aucune langue n'est mobilisée dans une œuvre pour la seule raison que c'est la langue maternelle de son auteur⁵⁹⁹ ».

Glissant et Sábato, n'étant pas linguistes de formation, le deviennent par la force des choses, eu égard à l'importance accordée au questionnement linguistique dans leur travail. Si pour Maingueneau, « l'imaginaire de la langue

⁵⁹⁶ Ce terme désigne un engagement de l'écrivain à travers la langue. Lise Gauvin, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, 2000.

⁵⁹⁷ Nous sommes d'accord avec Gabrielle Saïd qui voit dans la surconscience linguistique des écrivains contemporains la fin d' « une écriture dite naïve [...] qui élirait domicile au sein d'une langue, comme si ce choix allait de soi ». Gabrielle Saïd, « Edouard Glissant et Lionel-Edouard Martin : la langue en dérive », in Violaine Houdart-Merot (éd.), *Écritures babéliennes*, Bern, Peter Lang Editions Scientifiques Internationales, coll. « Littératures de langue française », vol.2, 2006, (p.177-188), p. 177.

⁵⁹⁸ *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 139

⁵⁹⁹ *Ibid.* Maingueneau précisait à ce propos dans son ouvrage antérieur que « les œuvres ne se développent pas sur la langue mais elles interviennent dans l'interaction de ses multiples plans. La production littéraire n'est pas contrainte par une langue complète et autarcique qui lui serait extérieure, elle entre dans le jeu de tensions qui la constitue ». Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 101.

se soutient de l'existence d'un corpus d'œuvres qui lui donnent sa cohésion ⁶⁰⁰», soulignant le rôle des écrivains dans le processus de la « définition » de la langue, cette problématique se voit davantage nuancée chez les écrivains dont la situation linguistique nécessite une théorisation préalable et une mise en œuvre particulière, comme c'est le cas de nos deux auteurs. A l'origine de la « surconscience linguistique⁶⁰¹ » qui se manifeste à travers leurs macrotextes se trouve un contexte linguistique complexe⁶⁰². La notion de « surconscience linguistique » est définie ainsi par Lise Gauvin : « une conscience de la langue qui devient à la fois un objet de discours et de métadiscours ⁶⁰³ ». L'importance de leur apport théorique à la question de la langue et du langage se situerait dans les implications théoriques, littéraires et philosophiques suscitées par leur réflexion qui engendre, pour sa part, la problématisation de l'altérité.

Alors que la plupart des travaux comparatistes qui analysent la situation diglossique du sujet écrivain antillais procèdent à des rapprochements avec les écrivains qui partagent ce même conflit linguistique dans le contexte postcolonial⁶⁰⁴, il nous a paru intéressant de placer la problématique linguistique dans une perspective plus large en l'étendant à un cas particulier biliguisme voire de diglossie, à l'intérieur d'une même langue, décelable chez certains auteurs argentins dont Sábato, et qui demeure nettement sous-estimée dans les ouvrages critiques.

La revendication de la spécificité de la langue, qui va à l'encontre du phénomène d'« hypercorrection ⁶⁰⁵ » caractérisant les « assimilés » littéraires,

⁶⁰⁰ *Le contexte de l'œuvre littéraire...*, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁰¹ Lise Gauvin, « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 7.

⁶⁰² Daniel Castillo Durante considère la langue comme « un enjeu majeur dans le contexte postcolonial ». *Les dépouilles de l'altérité*, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰³ Lise Gauvin, « Décalage langagier : le sentiments de la langue chez les écrivains québécois », in *Linguistique et poétique. L'énonciation littéraire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 15.

⁶⁰⁴ Voir le premier chapitre de la troisième partie où nous évoquons les travaux comparatistes qui portent sur ce sujet.

⁶⁰⁵ Cette attitude observée chez les « assimilés » consiste selon Pascale Casanova à « faire disparaître et à corriger [...] les traces linguistiques de leur origine à travers ce qu'elle qualifie d'« une sorte d'hypercorrection » observée dans l'usage de la langue du dominant par le dominé. *La république mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 361.

justifie l'incorporation de Glissant et de Sábato dans la famille des « dissimilés » qui, à la différence des premiers, « qu'ils aient ou non à leur disposition une autre langue, vont chercher, par tous les moyens, à creuser un écart, soit en créant une distance distinctive avec l'usage dominant (et légitime) de la langue dominante, soit en créant ou en récréant une nouvelle langue nationale ⁶⁰⁶».

Claude Hagège établit d'ailleurs une relation entre l'unicité de la langue et l'appareil idéologique de l'Etat :

l'unité de la langue intéresse le pouvoir. La variation l'incommode : celle des modes de dire, qui déjà fait obstacle au parcours de l'argent, est aussi celle des modes de pensée⁶⁰⁷.

Pour Glissant qui choisit délibérément tout au long de son itinéraire artistique de ne pas succomber à la digraphie⁶⁰⁸, il s'agit d'exprimer dans l'œuvre une déchirure entre le créole et le français qui se trouve à la base de sa réflexion.

Chez Sábato « en l'absence d'idiome de substitution⁶⁰⁹ », l'Argentine ne partageant pas la même problématique linguistique que le Paraguay par exemple (guaraní/espagnol), il s'agira de faire un travail à partir de cette langue disponible pour affirmer la spécificité de l'espagnol parlé en Argentine. A la situation diglossique dans le cas antillais se substitue ici ce que Pascale Casanova qualifie de « bilinguisme paradoxal permettant de différer linguistiquement et littérairement au sein d'une même langue ⁶¹⁰», pour créer une « rupture explicite » avec cette langue et signaler une prise de distance avec la domination culturelle exercée par le centre européen.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Claude Hagège, *L'Homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, coll. « Le temps des sciences », 1996, p. 270.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 374. Ce terme se réfère à une forme de schizophrénie linguistique qui pousse les écrivains disposant d'une langue maternelle dominée et d'une langue dominante à produire successivement les écrits dans ces deux langues à travers la traduction et l'auto-traduction. C'est notamment le cas d'un compatriote de Glissant, Raphaël Confiant qui a écrit les œuvres en créole et en français, et a pratiqué l'exercice de l'auto-traduction de ses écrits du créole en français.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 395.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 396.

Une analyse approfondie des manifestations de l'hybridation linguistique dans l'œuvre des deux auteurs dépasse le cadre restreint de notre travail, car elle mériterait une étude à part. Il s'agit pour nous de montrer dans quelle mesure la langue, outre le fait qu'elle reflète l'engagement des deux auteurs et participe de leur positionnement, est empreinte des enjeux théoriques.

Nous tenterons au préalable d'esquisser à grands traits ces deux contextes linguistiques afin de pouvoir appréhender les raisons de la revendication linguistique qui sous-tend la production littéraire de Glissant et de Sábato

1. Fortune littéraire du « voseo » dans la littérature argentine.

Il convient de résumer brièvement la fortune littéraire du « voseo », qui cristallise la revendication linguistique dans la littérature argentine, pour mieux comprendre le positionnement linguistique de Sábato vis-à-vis de ce phénomène. Norma Carricaburo délimite quatre principales connotations⁶¹¹ liées à l'usage du « voseo » dans l'histoire littéraire argentine en insistant sur la charge dépréciative que connotait le recours à ce registre, qui servait à signaler de manière explicite l'opposition entre les différentes couches de la société.

A partir des années 1950, se cristallise, non sans rappeler les élans poétiques du Borges de la période « criollista ⁶¹²», une nouvelle perception du « voseo », perçu comme l'incarnation de la « langue argentine », propagée par

⁶¹¹ « Voseo » apparaît dans la littérature comme signe d'un langage infantile, provenant des couches non scolarisées; marqueur de l'opposition entre Buenos Aires et l'intérieur du pays, marqueur politico-social de l'époque de Rosas, et comme complément linguistique de la carnavalisation, (« el voseo es una infracción a los usos gramaticales, a la norma culta y aún más a la norma literaria, del mismo modo que el carnaval es una transgresión al orden social, estético y moral » ; Carricaburo fait allusion au *Pot-pourri* de Cambacérès), et enfin comme transgression de la norme culte ou littéraire de la langue espagnole. Voir Norma Carricaburo, *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco/Libros, colección "Biblioteca Filologica", 1999, p. 205-215.

⁶¹² *El idioma de los Argentinos* de Borges paru en 1927 constitue un témoignage des débats linguistiques de l'époque, il faut voir dans cette œuvre une espèce de manifeste en faveur de la langue « argentine » défendue par Borges, positionnement qu'il abandonnera progressivement au cours de son itinéraire artistique. Cette période dans l'itinéraire de Borges est transposée dans le roman de Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres*, où sous les traits de Pereda nous pouvons soupçonner les références à Borges.

les membres de la revue *Contorno*⁶¹³ parmi lesquels nous pouvons énumérer David et Ismaël Viñas, Adolfo Prieto, Noé Jitrik. Ils érigent l'emploi du « voseo » au rang de critère définitoire de l'authenticité de l'expression dans la littérature argentine : « la bandera del voseo debía ser alzada como defensa de lo verdadero, de lo auténtico⁶¹⁴ ». Comme argument mis en avant par les défenseurs du voseo, nous citons un plaidoyer en sa faveur où nous pouvons percevoir clairement les enjeux idéologiques sous-jacents : « el voseo es el modo del habla argentina como la libertad es el modo del hombre⁶¹⁵ ».

Il revient à cette génération parricide⁶¹⁶ de contester les diktats imposés par la Real Academia Española, qui semble dédaigner les particularités de la langue espagnole en Argentine. De ce mépris manifesté par l'Espagne envers la variété « argentine » de l'espagnol, qui a vu jour dans ce pays d'Amérique du Sud, naît une revendication, solidement justifiée, de préserver ce précieux capital reflété dans la langue comme partie intégrante d'une identité culturelle propre au pays et à son imaginaire littéraire. Certains spécialistes, comme Jorge Aisenberg, jugent cette revendication sans fondement, en situant la source de la querelle de langues dans le sentiment d'orgueil national froissé par la critique du « voseo » formulée par Menéndez Pidal :

Les phénomènes linguistiques qui caractérisent l'espagnol d'Argentine et qui ont permis à certains Argentins de croire qu'il existait une « langue nationale argentine » se retrouvent en d'autres lieux d'Amérique Latine (par

⁶¹³ Carricaburo évoque le rôle de la revue *Contorno* dans la prise de conscience des intellectuels argentins par rapport à la langue : « *Contorno* representa la toma de conciencia de la crítica y de los escritores sobre un problema que ya muchos autores se habían planteado y resuelto individualmente: el problema de una lengua que sonara nuestra y su rasgo distintivo más notable, el voseo ». *Ibid.*, p. 420.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁶¹⁵ *Contorno*, 1981, p. 64-65, cité par Norma Carricaburo, *op. cit.*, p. 73. La teneur de cette revendication peut être rapprochée à la déclaration faite par les auteurs de *L'Eloge de la créolité* qui instaurent une nouvelle perception des rapports entre langue, littérature et identité lorsqu'ils se proclament « créoles ».

⁶¹⁶ Il convient de préciser leur appartenance à la génération dénommée « parricide ». La révolte contre la littérature sclérosée, qui ne reflète pas l'imaginaire du pays, a nécessité une prise de distance qui s'est manifestée à travers cette formule signalant le rejet de pairs/pères en littérature. Julio Premat dans un article consacré à une figure de proue du mouvement, David Viñas, s'interroge sur l'adéquation de cette dénomination et sa réalisation concrète dans le travail critique de Viñas, pour en constater ceci : « el épiteto de parricida sigue siendo pertinente en su caso, ya que subraya la presencia de un conflicto de dependencia y rebeldía con las figuras paternas, referenciales, poderosas, en todos los niveles, social, literario, intelectual, personal ». Julio Premat, « Una presencia ausente : David Viñas y 'El itinerario del escritor argentino' », in *América*, Cahiers du CRICCA n°19, Les filiations: idées et cultures contemporaines en Amérique latine, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 153.

exemple, le voseo en Amérique Centrale) ; dès lors, ce qui les a fait passer pour « distinctifs » a été le jeu de dénigrement et de revendications nationalistes : ainsi le voseo vilipendé par Menéndez Pidal, a-t-il acquis ses lettres de noblesse à Buenos Aires⁶¹⁷.

Dans ce jugement porté sur la politique linguistique argentine, l'accent est mis sur l'orgueil national comme motif principal et moteur de bataille de la langue argentine, jusqu'à alors vilipendée par les Argentins eux-mêmes. Il serait erroné, à notre avis, de réduire la portée de ce phénomène à une question de fierté nationale car cela minimaliserait ses implications culturelles. D'autant que la revendication d'une langue à part, dotée de son propre nom et par là de sa propre identité, est une affaire suivie, théorisée, appuyée par de nombreux intellectuels et écrivains qui participent activement à forger leur identité linguistique sans dénier le caractère plurilingue de la langue espagnole parlée en Argentine où retentissent des voix africaines⁶¹⁸, indiennes et italiennes entre autres. Il semblerait que l'opinion d'Aisenberg ne tienne pas compte ou prétende ignorer l'éveil de la conscience nationale qui serait à l'origine de cet intérêt pour la langue, intérêt qui n'est pas sans faire écho à l'éveil du mouvement nationaliste prônant l'éloignement de l'Espagne.

Selon une observation pertinente de Paul Verdevoye, cette attitude constituait pour les Argentins la seule manière d'assumer pleinement leur indépendance culturelle: « había que independizar el idioma lo mismo que se había independizado la nación⁶¹⁹ ». Nous retrouvons cette même équation soutenue par Gerardo Oviedo qui la pose en ces termes: « el progresivo

⁶¹⁷ Augustin Redondo (sous la direction de), *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain* (II) Perspective diachronique, *Cahiers de l'UFR d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines*, n°9, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 274. S'il est vrai que le phénomène de « voseo » n'est pas un trait exclusif de la langue espagnole parlée en Argentine, d'autres pays sud-américains partagent cette particularité linguistique (notamment Chili, Paraguay, Uruguay), les linguistes soulignent son intégration de la norme culte qui est propre à l'Argentine et au Paraguay uniquement. A la différence des autres pays, où l'emploi du « voseo » se limite au « voseo verbal » (pronom « tú » suivi de la forme verbale correspondante au « vos ») ou « voseo pronominal » (pronom « vos » est suivi d'une forme verbale conjuguée dans l'espagnol standard), en Argentine est pratiquée la modalité « plenamente voseante » (pronom « vos » accompagné de formes verbales propres au voseo).

⁶¹⁸ Au sujet des traces des langues africaines dans l'espagnol parlé en Argentine voir une étude intéressante de Daniel Schávelzon, *Buenos Aires negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.

⁶¹⁹ Paul Verdevoye, *op. cit.*, p. 831.

descastizamiento de idioma es signo creciente de independencia espiritual, y materia primaria para la constitución de una literatura original ⁶²⁰».

En défenseur de la « langue argentine », Sábato n'a cessé de se révolter contre le sentiment d'infériorité nourri par ses compatriotes face à la variété argentine de l'espagnol⁶²¹ :

El idioma que se habla en esta región del imperio idiomático de Castilla [...] tiene un carácter tan neto y tan resistente que no han podido doblegarlo las amenazas de la Academia ni las penalidades escolares del Ministerio⁶²².

Comme nous l'avons pu remarquer, longtemps tue, cette situation provoque au XX^{ème} siècle en Argentine de réactions fortes de la part des intellectuels qui vont dans le sens de la libération de la tutelle métropolitaine par le biais de la langue. «Considero indispensable, para la consolidación de una conciencia nacional, el esclarecimiento de nuestra modalidad lingüística,» déclare Sábato dans «Lengua nacional y conciencia nacional», ce qui démontre sa volonté d'introduire dans le roman les différents registres de la langue. Le phénomène du «voseo» représente au niveau idéologique le refus de la domination linguistique qui tend à rendre illégitime la variante argentine de l'espagnol, en ce que «el voseo da cuenta de la superposición conflictiva de dos formas interiores de lenguaje, la castiza y la americana. Sin dejar de insistir, frente a ello, que sólo una resulta la legítima⁶²³». Nous pouvons évoquer à ce propos le phénomène de « satellisation » qui advient lorsque « l'idéologie dominante tend à 'rattacher' un système linguistique à un autre auquel on le

⁶²⁰ Gerardo Oviedo, «Apostillas a la historia del voseo argentino (1828-2006)», in Horacio González [et al.], *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 145.

⁶²¹ « Empezaron los españoles por difundir la creencia de que aquí farfullamos un dialecto malsano de la lengua de Castilla, lo que implica la singular convicción de una lengua invariable y perfecta sentada en una Silla Absoluta en Toledo o en Talavera de la Reina ». Ernesto Sábato, «Seamos nosotros mismos», *op. cit.*, p. 685. Sábato revient dans cet article polémique sur ses idées contenues dans l'essai *Heterodoxia*.

⁶²² Ernesto Sábato, *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985, p. 17.

⁶²³ Gerardo Oviedo, *op. cit.*, p. 113.

compare et dont on affirme qu'il est une 'déformation' ou 'une forme subordonnée' ⁶²⁴».

Sábato, à l'instar des membres du *Contorno*, reprend à son compte l'épithète qualifiant péjorativement les particularités linguistiques de l'espagnol en Argentine comme « barbares ». Dans son discours contre la Real Academia Española et l'impérialisme linguistique et culturel qu'elle exerce, il valorise l'usage des dits « barbarismes » en tant que phénomène positif témoignant de la vitalité et de la créativité de la langue transplantée, qui ne se contente pas de prolonger l'empire espagnol outre-mer, mais tente de se la réapproprier et d'habiter cette langue, « idioma prestado », pour y apporter la marque personnelle du génie national.

Le « fervor voseante » de Sábato le place dans la continuité de la réflexion menée par Borges dans *El idioma de los Argentinos*. Toutefois la distance temporelle et le changement d'époque font du combat de Sábato un signe du renouveau en matière de politique linguistique, présidée par des intellectuels qui en font leur cheval de bataille, conjointement à la réflexion identitaire qui mine les textes narratifs de la période des années soixante et soixante-dix en Argentine.

La prise de conscience d'appartenir à la littérature « périphérique » constitue une première étape sur la voie de l'élaboration de stratégies aptes à renverser ce rapport inférieurisant⁶²⁵. Sábato cite Unamuno pour conforter son positionnement envers la langue "argentine":

⁶²⁴ J.B.Marcellesi, "Bilinguisme, diglossie, hégémonie: problèmes et tâches », in *Langages*, 1981, vol. 15, n°61, p. 5-11.

⁶²⁵ Dans son essai *Heterodoxia*, Sábato emploie un ton particulièrement virulent pour signaler sa révolte contre la perception unilatérale, simpliste, du phénomène de voseo chez Américo Castro : « Américo Castro comunica que en la Argentina "las capas inferiores de la ciudad están actuando anárquica y absurdamente sobre el idioma, e infiere "un reflejo de desequilibrio y perversión colectivos [...] Otros gramáticos nos declaran que en todo caso hay que atenerse al "buen uso", o sea la lengua de la gente educada [...] la ciudad de Toledo representaría la Silla Absoluta de la Lengua Castellana, y los pobres mortales que habitamos en otras partes del vasto imperio estaríamos condenados a farfullar dialectos más o menos monstruosos según nuestras respectivas distancias a la Silla y al Castellano Platónico sentado sobre ella: incorruptible, perfecto, intemporal⁶²⁵. *Heterodoxia, OC*, p. 227-228.

Y hacen bien los hispano-americanos que reivindican los fueros de su hablar, los que en la Argentina llaman idioma nacional al brioso español de su gran poema *Martín Fierro*⁶²⁶.

En s'insurgeant contre la croisade menée par les puristes qui s'opposent farouchement à la légitimation du voseo par la norme culte de la langue, Sábato devient un fervent défenseur de l'autonomie de la langue argentine ; le geste instaurant la légitimité de ce procédé est salué par les intellectuels partageant les mêmes opinions à ce sujet. Il suffit de citer les ouvrages théoriques qui soulignent le rôle important de Sábato dans cette « défense et illustration » de la langue argentine. L'attitude de Sábato s'inscrit dans la tendance prépondérante dans le champ intellectuel et littéraire argentin des années soixante où la langue littéraire est soumise à une interrogation du point de vue de sa véracité en accord avec la langue parlée. Provenant de l'oralité, « el voseo » gagne ses titres de noblesse dans l'écrit, tout en perdant les stigmates de son infériorité avec l'avènement des deux romans emblématiques de ce combat pour l'autonomie culturelle, le roman de Sábato *Sobre héroes y tumbas* et *Rayuela* de Julio Cortázar. Ces deux œuvres constituent, selon Carricaburo :

la entronización literaria del voseo. La nueva narrativa utiliza el voseo en actitud militante, y el boom latinoamericano señalará su celebración como rasgo de la personalidad literaria argentina⁶²⁷.

En anoblissant la pratique du « voseo » à travers son intégration dans le roman, Sábato rompt avec la connotation négative qui lui est attachée dans l'histoire littéraire.

Au-delà d'une revendication identitaire et culturelle, cette bataille linguistique illustre un phénomène relevant du domaine extralinguistique, il s'agit notamment du marché éditorial et de la diffusion de la littérature hors de ses frontières qui favorisent plutôt l'uniformisation de la langue en vue de la meilleure diffusion des écrits. Il suffit de rappeler que les fluctuations qui concernent l'affaire du voseo en Argentine correspondent, comme le rappelle

⁶²⁶ Miguel de Unamuno cité par Sábato in *Obra completa. Ensayos*, p. 185.

⁶²⁷ Gerardo Oviedo, *op. cit.*, p. 168.

Carricaburo, à l’instauration du marché éditorial en Argentine durant la guerre civile espagnole⁶²⁸. Le retour de ce marché vers la métropole espagnole entraîne, en revanche, le délaissement progressif du voseo⁶²⁹ pour s’adapter aux exigences de ce dernier.

2. La langue créole dans ses rapports avec la littérature.

Paul Verdevoye évoque l’enseignement de l’espagnol en Argentine qui s’attelait à déraciner les particularités de l’espagnol argentin, par la mise en index de la pratique du voseo à l’école:

En una época en que las maestras luchaban por imponer en las clases el “tú” y extirpar el “vos” de las costumbres idiomáticas de la mayoría, Sabato justifica el empleo natural del segundo pronombre⁶³⁰.

Cette anecdote permet de rapprocher la politique linguistique en Argentine de celle initiée par les institutions gouvernementales à la Martinique qui prenait pour cible la langue créole. En effet, la croisade menée contre les mauvaises herbes, les impuretés apparues dans la langue espagnole d’Argentine, s’apparente à la période d’avant les années 1980 en Martinique, lorsque a été instaurée une véritable politique visant à déraciner le créole des habitudes langagières de la population à travers l’enseignement stricte du français⁶³¹ faisant fi de la situation particulière de l’île.

⁶²⁸ Carricaburo précise dans son ouvrage les circonstances du progressive délaissement du voseo: “La guerra civil española y la posterior guerra mundial hacen surgir a Buenos Aires y a la ciudad de México como los meridianos culturales de la hispanidad [...] el proceso de empobrecimiento y cambio político que sufrió nuestro país a partir de los años 70 trajo como consecuencia que se volviese a la literatura tuteante o, por lo menos, que se restringiera el uso del vos. La temática de la evasión, la necesidad de un mercado editorial fuera de nuestras fronteras y el exilio de muchos escritores actuaron solidariamente para detener la expansión del voseo”. *El voseo en la literatura argentina, op. cit.*, p. 493-494.

⁶²⁹ Tels étaient d’ailleurs les préconisations de Borges à l’égard de ses pairs, en vue de favoriser la meilleure diffusion de la littérature argentine hors ses frontières: “En un relato de índole narrativa [...] el vos puede usarse para definir o para no hacer inverosímil a un personaje, ya que en Buenos Aires todos usamos esa forma de pronombre en el diálogo familiar. Fuera de estos casos particulares, creo que ningún escritor, de este o del otro lado del Atlántico, debe insistir en el empleo de localismos, ya que los idiomas existen para la comunicación, no para la incomunicación de la gente⁶²⁹. Nous citons d’après Norma Carricaburo, *El voseo en la literatura argentina, op. cit.*, p. 76.

⁶³⁰ Paul Verdevoye, “Lo que podríamos llamar ‘lo argentino’”, in *SHT*, Edición crítica, *op. cit.*, p. 831-832.

⁶³¹ L’instauration d’un enseignement obligatoire en français à la Martinique à la fin du XIX^{ème} siècle a provoqué ce que les créolistes désignent comme « la seconde rupture symbolique » d’avec le créole, la première ayant eu

Selon le linguiste Jean Bernabé, le français devient, à partir de l'abolition de l'esclavage, « un outil exclusif de la promotion sociale et culturelle des mulâtres⁶³² », ce qui conduit inéluctablement à la « décréolisation » définie comme « perte de la substance du créole au profit du français ». Encouragée par les institutions scolaires, cette pratique menace de faire disparaître le créole, comme le constate Glissant dans *Le Discours Antillais* :

Langue façonnée par l'acte de colonisation, maintenue dans un statut inférieur, contrainte à la stagnation, contaminée par la pratique valorisante de la langue française, et en fin de compte, menacée de disparition⁶³³.

Le mépris des institutions gouvernementales et scolaires envers cette composante identitaire qu'est la langue créole a produit un phénomène de rejet de la part de ses locuteurs pour conduire à une situation aliénante dont les implications sont évoquées par Régis Antoine :

Nombreux sont les Antillais cultivés qui vivent comme un drame la hiérarchie des langues, le fait que des écrivains, engagés ou non dans les « voies de la souveraineté » politique antillaise, paraissent à lecture rapide n'utiliser que le français ; ce n'est pourtant jamais sans que la langue des îles transparaisse à des degrés divers : collage non traduit [...], calque de la parole populaire⁶³⁴.

Le sentiment de culpabilité nourri à l'égard de la langue française teintée par des habitudes provenant du créole est problématisé chez Glissant. Il suffit de rappeler la scène du roman *Tout-monde* où Mathieu Béluse, « que la langue créole avait toujours précipité dans l'attaque brusque, la démarrade brutale des

lieu au XVIII^{ème} siècle lorsque les colons blancs et leurs descendants ont progressivement délaissé l'usage du créole en l'associant au « primitivisme, à la sauvagerie » opérant de sorte une césure entre son utilisation courante sur l'habitation et le refus de parler créole entre les membres de leur caste. *Charte culturelle créole : Se pwan douvan avan douvan pwan nou !*, Groupe d'études et de recherches en espace créolophone, Centre universitaire des Antilles et de la Guyane, 1982, p. 13-15. Cité par Delphine Perret, *op. cit.*

⁶³² Jean Bernabé, « La créolité : problématiques et enjeux », in Alain Yacou (sous la direction de), *Créoles de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 1996, p. 210. Rappelons d'ailleurs la répartition assignée aux deux langues chez Mycéa qui « ne criait que le créole (sauf bien sûr à l'école [...]) comme si le parler français (l'écrire) forgeait un outil secret ». *CC*, p. 43.

⁶³³ *DA*, p. 541.

⁶³⁴ Régis Antoine, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Paris, Karthala, 1992, p. 367.

mots⁶³⁵ », s'émerveille devant la pratique du français d'Amina qui « était bien gitane, puisqu'elle ne se fixait dans aucun idiome privilégié ni dominant ⁶³⁶».

Ce « respect excessif de la langue jugée supérieure⁶³⁷ » devient un facteur d'aliénation qui se répercute nécessairement sur la production littéraire aux Antilles.

Afin de comprendre le rapport hiérarchisant entre deux langues, le créole, considéré comme basilecte, et le français, acrolecte, il nous faut esquisser brièvement le contexte historique de la société esclavagiste qui s'est formée à partir de la traite négrière. La nécessité d'établir une communication⁶³⁸ efficace entre les planteurs et les esclaves ramenés d'Afrique, rendue d'autant plus difficile par la pratique du mélange des ethnies sur la plantation dans le but d'empêcher toute possibilité de révolte, se trouve à l'origine de la création de la langue créole, langue du « système des Plantations⁶³⁹ » par excellence, comme le nomme Glissant. Le créole constitue, à l'origine, une sorte de pont linguistique assurant le fonctionnement de l'économie de la plantation. Dans *La case du commandeur*, le narrateur s'émerveille devant les circonstances particulières qui l'ont fait naître :

La remontée dans cela qui s'était perdu : comment une population a été forgée, à douloureuses calées de Nègres raflés et vendus, traités nus sans une arme sans un outil à emporter ; comment, venue de tant d'endroits divers et tombée là (ici) par les obligations du marchandage et du profit, elle s'était accroupie sur elle-même et avait perduré ; comment elle avait, à partir de tant de mots arrachés ou imposés, sécrété un langage ; comment elle s'usait, pour tant d'outrages subis, à oublier⁶⁴⁰.

De ce fait, Glissant qualifie le créole de « compromis » entre « deux masses linguistiques hétérogènes⁶⁴¹ » à savoir le « déracinement des langues

⁶³⁵ *TM*, p. 45.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues », in *Poétiques d'Edouard Glissant, op. cit.*, p. 277.

⁶³⁸ De là vient son caractère relationnel, inscrit d'emblée dans le contexte de sa genèse. Glissant remarque à juste titre que « la langue créole apparaît comme organiquement liée à l'expérience mondiale de la Relation. Elle est littéralement une conséquence de la mise en rapport de cultures différentes, et n'a pas préexisté à ces rapports. Ce n'est pas une langue de l'Être, c'est une langue du Relaté ». *DA*, p. 411.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 410.

⁶⁴⁰ *CC*, p. 159.

⁶⁴¹ *PR*, p. 132.

africaines » et la « déviance des parlers provinciaux français⁶⁴² » dans l'espace de la Plantation. Cette théorie réconcilie en quelque sorte les débats autour de la genèse du créole et de la problématique répartition entre ce qui constitue son substrat et son superstrat, question sur laquelle les positions des différents linguistes divergent perceptiblement⁶⁴³.

L'essor de la langue créole, particulièrement créative et productive, se trouve, après l'abolition de l'esclavage, amoindri par la politique linguistique pratiquée à la Martinique, lorsque le décret de la scolarisation obligatoire, de 1880, a promu la langue française au statut de langue véhiculaire au détriment du créole. La stigmatisation du créole, inférieur par rapport à la langue dominante, le français, a engendré le phénomène de l'aliénation dont témoigne sa littérature. La complexité qui se trouve à l'origine de ce « rapport douloureux » entre deux langues vient du fait que « l'une puisse s'écrire alors que l'autre campe dans le champ de l'oralité et que la seconde, maternelle, soit contrainte et écrasée par la première, officielle ⁶⁴⁴».

De ces précisions préalables, nous retiendrons donc que la question épineuse de la langue créole dans son rapport au français est indissociable de la situation politique et socio-culturelle des Antilles françaises. La revendication de la langue créole comme patrimoine culturel commence à se formuler, encouragée par l'influence du militantisme nationaliste et le travail des créolistes⁶⁴⁵, dans la littérature des années 1980. Edouard Boulogne rappelle, dans *Créoles de la Caraïbe*, le début de ce mouvement qui correspond, en Guadeloupe, à la période tumultueuse allant des années 50-60 jusqu'aux années 80 du XX^{ème} siècle, marquée par la « tentative d'accaparement [du créole] de la

⁶⁴² *Ibid.*, p. 111.

⁶⁴³ Pour approfondir cette question, nous renvoyons aux travaux de Robert Chaudenson et de Jean Bernabé cités en fin d'ouvrage.

⁶⁴⁴ Georges Voisset (dir.), *L'imaginaire de l'archipel*, Paris, Karthala, p. 347.

⁶⁴⁵ Nous pouvons situer le foyer de l'évolution des rapports entre deux langues dans l'activité de GERECE (Groupe d'Etudes et de Recherche en Espace Créolophone). « La charte culturelle créole » du 1982 constitue un moment fort de cette évolution.

part de groupes idéologiques qui l'instrumentalisaient contre le français, et dans le cadre d'une politique de rupture avec la France⁶⁴⁶ ».

En Martinique cela correspond à l'activité du GEREC qui, tout en essayant de concilier les revendications culturelles et linguistiques avec les politiques, entamait pour sa part, une croisade puriste pour la langue créole appliquant le principe de la « déviance maximale » d'avec le français pour s'en distinguer le plus possible⁶⁴⁷, manifestant par là bien évidemment un positionnement politique implicite.

Alors qu'en Argentine la question de la langue relève de la pluriglossie interne (relation entre les registres et les variétés de la même langue), la situation linguistique à la Martinique se résume dans le concept de diglossie, défini ainsi par Edouard Glissant : « la domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres, dans une même région⁶⁴⁸ ». Le concept de diglossie, repris par Glissant, a été forgé par Charles Fergusson en 1959 pour définir un rapport entre deux variétés linguistiques, génétiquement apparentées, dont l'une est considérée comme « haute » et l'autre comme « basse », ce qui implique nécessairement la différence des usages qui leur seront attribués : la langue haute sera la langue de la culture et de la littérature tandis que l'autre, comme c'est le cas du rapport entre le français et le créole, sera cantonnée aux usages quotidiens, populaires, ne jouissant pas de prestige égalable à la première. Cette situation relève bien évidemment de la politique linguistique des empires colonisateurs, d'où la relation sous-jacente entre le pouvoir et la langue observée par Jean-Louis Calvet dans *La guerre des langues et la politique linguistique*⁶⁴⁹. L'auteur de cet ouvrage distingue plusieurs types de diglossies enchâssées qui correspondent à

⁶⁴⁶ Edouard Boulogne, « Guy Hazaël-Massieux : pionnier d'une créolité heureuse », in *Créoles de la Caraïbe*, Alain Yacou (sous la direction de), Paris, Karthala-CERC, 1996, p. 40-41.

⁶⁴⁷ Cécile Van de Avenne relate les activités de GEREC en soulignant les stratégies adoptées par ses membres en vue de marquer leur désaccord avec le statut inférieur du créole dans son article, « Donner en français l'illusion du créole. Mélange des langues et frontières linguistiques. Position de linguistes sur l'écriture littéraire », in *Mondes créoles et francophones : mélanges offerts à Robert Chaudenson*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 41-49.

⁶⁴⁸ *PR*, p. 132.

⁶⁴⁹ Jean-Louis Calvet, *La guerre des langues et la politique linguistique*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999.

différents cas de coexistence de deux, voire plusieurs langues sur le même territoire. Selon sa typologie, il s'agirait en Martinique d'une diglossie à langues dominantes alternatives redistribuées entre les différents emplois attachés respectivement à la langue française et à la langue créole.

Il est intéressant à ce titre de constater que cette fameuse « norme », à partir de laquelle on décrète l'usage incorrect d'une langue, n'est jamais réellement problématisée ou remise en cause alors que même à l'intérieur du français ou de l'espagnol du « centre » existe des variétés multiples correspondant à la pluriglossie interne de chaque langue. De façon quasi naturelle, le fait de succomber à la répartition entre le centre et la périphérie, transposée sur le plan linguistique en la distinction entre norme et variante incorrecte, inférieure de ladite norme, inhibe tout mouvement, pourtant justifié, de questionner cette norme et sa légitimité au vu de la transplantation des langues comme le français et l'espagnol sur de nouveaux territoires via la colonisation. Si le « français du centre renvoie à un espace à la fois géographique et symbolique, qui est celui de la France, opposée à ses périphéries ⁶⁵⁰», en transposant ces distinctions à l'analyse du cas argentin, nous pouvons évoquer l'écart entre l'espagnol « central » et l'espagnol « périphérique » creusé par les particularités mentionnées⁶⁵¹. Du fait que la langue argentine ne se contente pas d'être considérée comme une forme de l'espagnol régional, ce qui sous-entendrait la soumission au rapport de domination, nous pouvons évoquer à ce propos la notion de « cryptoglossie ⁶⁵²».

⁶⁵⁰ Marie-Madeleine Bertucci, « Variations sur le français : français central et français périphériques », in Violaine Houdart-Merot (éd.), *Écritures babéliennes*, Bern, Peter Lang Editions Scientifiques Internationales, coll. « Littératures de langue française », vol.2, 2006, (87-98), p. 94.

⁶⁵¹ Nous pouvons distinguer en Argentine également des étapes du rejet et de revalorisation successives du phénomène du voseo, qui correspondent en grande partie aux configurations sociohistoriques du moment et traduisent des tendances respectivement autonomistes et mimétiques du champ littéraire argentin. Sujet aux multiples fluctuations, l'attitude envers le voseo traduit au fond une attitude envers l'ancien colonisateur reconnu comme dispensant de la haute culture dont il fait généreusement profiter ses vassaux.

⁶⁵² « Le cryptoglosse a toutes les caractéristiques d'une langue mais il ne bénéficie pas de représentations positives parce qu'il pourrait mettre en doute notamment l'aptitude supposée acquise des locuteurs à parler le « bon » français ». Voir l'article « Variations sur le français... », *op. cit.*, p. 95. Nous pouvons étendre cette notion pour désigner le statut de l'espagnol parlé en Argentine, dont certaines pratiques seraient susceptibles de

Or, le statut « cryptoglossique » désigne de manière pertinente les caractéristiques de cette langue qui ne peut pas bénéficier, à la différence des langues reconnues de plein droit, de l'image positive en ce qu'elle est censée mettre en péril le bon usage de l' « espagnol central ».

3. Revendication linguistique à l'œuvre. Écrire en linguiste.

Après avoir esquissé les raisons, enracinées dans les contextes historiques argentin et antillais, qui poussent Glissant et Sábato à revendiquer chacun la particularité de sa langue, il serait judicieux de passer en revue le contenu de leurs revendications pour observer ensuite la mise en œuvre de leur théorie linguistique dans les romans. La relation étroite entre la langue, l'identité et l'écriture introduit d'emblée la problématique de la langue indissociable des enjeux idéologiques sous-jacents. Le combat ne se pose pas pour autant dans les mêmes termes chez les deux auteurs, l'impérialisme linguistique des métropoles espagnole et française n'exerçant pas le même type de domination dans les deux contextes.

Afin d'appréhender les mécanismes qui se mettent en marche chez un écrivain lorsqu'il se représente la question de la langue de manière consciente, réfléchissant à l'étrangeté de la langue dans laquelle il doit produire, nous allons soumettre à l'examen critique la mise en œuvre des postulats de Glissant et de Sábato.

3.1. Gestation du nouveau langage chez Glissant.

Il est essentiel d'attirer d'emblée l'attention sur la distinction qu'opère Glissant entre langue et langage⁶⁵³. Dans le sillage de théories prenant l'appui

contaminer le « bon » espagnol, attitude qui est fustigée par Sábato dans ses écrits contre la fameuse « norme » de l'espagnol imposée par la Real Academia Española.

⁶⁵³ Il revient sur cette distinction dans *Sartorius*, où il postule la diversité de langages « décidés dans et au-delà les langues ». En indiquant le génie de la poésie comme « antérieur à celui de la narration », il déclare que « les poètes sont séparés par leurs idiomes, unis parfois dans un même langage ». *Sartorius*, p. 223.

sur les théories saussuriennes, il réfléchit davantage sur le langage, compris comme « réalisation et manifestation de [la] langue chez l'individu ⁶⁵⁴», à la différence de la langue qui constitue un « objet théorique « abstrait » [...] commun à tous les membres de la même communauté linguistique sans que pour autant, chacun l'emploie de la même façon et avec les mêmes compétences ⁶⁵⁵».

Dès le premier roman de Glissant le rapport conflictuel à la langue apparaît à travers la métaphore filée métatextuelle, la rivière Lézarde :

Pensais-tu que cette rivière, qui avait coulé à travers les rues de la ville et qui avait fini sa course dans le delta tumultueux devant la mairie, signifiait vraiment la totale libération ? Quelle avait suivi le même cours que le langage : d'abord crispé, cérémonieux, mystérieux, puis à mesure plus étale, plus évident, plus lourd des bruits et clameurs ? Et pensais-tu à La Lézarde, à son langage débordant ? ⁶⁵⁶

Dans le même roman, Thaël, conscient des difficultés que rencontre Mathieu dans son travail d'écriture, lui donne un précieux conseil : « Dis-le avec les mots plus simples ⁶⁵⁷ ». Glissant, lui-même, semble pourtant déroger à cette préconisation, qui est loin de correspondre aux élans du langage poétique qu'il forge : « avec des bonds et des détours, des pauses et des coulées, tu ramasses la terre peu à peu ⁶⁵⁸ ». L'exubérance de la nature qui se déploie comme un personnage à part dans son univers romanesque et qui régit de manière poétique certains de ses concepts est relativement maîtrisée par le langage de *La Lézarde* riche en prophéties, en suspens, et qui n'annonce que faiblement le maelstrom esthétique de la suite du macrotexte de Glissant où prévaut l'esthétique cyclonique, en lien avec les forces imprévisibles de la nature. *La case du commandeur* pourrait être qualifié, au même titre que *Malemort*, de fable sur la gestation difficile d'un langage qui se fraie un chemin dans les méandres de la

⁶⁵⁴ Georges Vignaux, *Le discours, acteur du monde : énonciation, argumentation et cognition*, Paris, Technip Ophrys Editions, coll. « L'Homme dans la Langue », 1988, p. 63. Glissant décrit en d'autres termes le rapport entre la langue et le langage, considérant ce dernier comme « l'attitude collective vis-à-vis de la langue utilisée ». *DA*, p. 403.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵⁶ *LL*, p. 228-229.

⁶⁵⁷ *LL*, p. 86.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 239.

parole fragmentaire, balbutiante, qui met en scène de manière imagée la naissance de la langue créole⁶⁵⁹ mais en même temps l'avènement d'un nouveau langage de la communauté.

Le langage du roman *Malemort*, synonyme de l'aliénation qui ébranle la syntaxe du français, pousse à l'extrême cette quête du langage⁶⁶⁰ entreprise par l'écrivain. L'univers de Glissant sera dorénavant marqué par cette franche déconstruction du langage, qui s'ouvre vers d'autres pays jusqu'à embrasser le « tout-monde » :

On peut dire que nous pouvons parler maintenant, des phrases toutes rondes, pas des sifflements, non, pas des mots qu'on lâche en rafale, nous pouvons dire tout à plaisir les choses, tout en rythme » dit Mathieu à Mycéa – légitimité⁶⁶¹.

En entrant dans l'univers romanesque de Glissant, le lecteur non-créolophone relève des expressions ou des structures qui peuvent lui paraître erronées du point de vue de la syntaxe française, telles que : le redoublement des verbes : « Odonon entrain sortait » (*Mahagony*, 177), l'infiltration du créole dans certaines expressions, le procédé d'emphase qui est en accord avec la poésie de la répétition propre au créole (p.ex. « toutes vents, c'est vent »). Il semble que les variations de l'orthographe de certains mots ne soient pas tout-à-fait

⁶⁵⁹ Nous en avons recensé quelques exemples dans *La case du commandeur* : « elle vit les mots défiler [...] poussé Odonon la belleté de la bête tu mas annoncé tiffille tiffille vini éti éti icite » (65) ; « c'était papa Longoué [...] qui « enfantait » les mots : « ni tamanan dji konon no dji ser disi kan. Cinna Chimène pensa « c'est encore des mots venus de loin », « par conséquent ce n'est pas des mots de France » (69) ; « Liberté récita les pans de mots (ni temenan kekodji konon) que Melchior lui avait enseigné ; les traces éparpillées de la langue ou plutôt des langues concentrées dans les soutes de la Rose-Marie et qui s'étaient volatilisées au vent d'ici » (106). Cette question est aussi abordée dans *Sartorius* : « Odonon est mort, « A né tefé Odonon ! » Mais ils entendirent « A né tefé Odonon », dont ils firent « La té ni fé Odonon », « Il y avait là du fer Odonon », « Il a pris du fer Odonon », « Comme il a souffert Odonon ! » Les langues créoles sont rapides à grapiller partout. Elles vous trempent dans leurs mots [...] sans que vous sachiez le plus souvent d'où ça vient » (p.117-118) ; « il remarqua qu'un nouveau langage se faisait là, dans toute une plaisanterie de mots inconnus sur lesquels ils butaient le plus souvent » (116), « c'est ce qui enfantait la langue créole, il ne le savait pas, mais il voyait que de construire lentement un tel langage imprévu aidait les gens » (116).

⁶⁶⁰ Ce roman a été salué d'ailleurs par son compatriote Patrick Chamoiseau qui cite *Malemort* parmi les lectures déterminantes pour sa future vocation d'écrivain, en saluant ce « livre-hiéroglyphe endormi, proche et indéchiffrable » dans *Ecrire en pays dominé* : « *Malemort* [...] m'avait dérouté, et même débouté [...] Il n'exposait pas des fastes de la langue française pour étonner le Dominant et s'étonner soi-même [...] Rien que l'alchimie d'un travail de la langue et d'une pénétration de notre réel » (p. 87-92). Chamoiseau désigne *Malemort* comme « l'irruption d'une conscience autre dans la langue. C'est la langue française précipitée dans l'archipelique Caraïbe, drivée par un imaginaire qui la descelle de ses mémoires dominatrices⁶⁶⁰ ». Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, op. cit., p. 100.

⁶⁶¹ *LL*, p. 226.

hasardeuses, car la graphie du créole a changé au fil du temps, notamment grâce aux efforts de systématisation entreprise par les chercheurs du GEREC et le tout récent changement en vue de simplifier certaines graphies jugées trop artificielles. Les procédés auxquels Glissant recourt souvent dans son écriture, telle la pratique de la fiche, de la fouille et du fragment, étudiées par Fonkoua, dévoilent les pratiques propres à la langue créole sous-jacente à l'écriture. L'hyperbole, l'exubérance, la figure de l'excès correspondent en effet au niveau de l'écriture à cette intrusion du créole dans l'écriture qui adopte le français de manière irrévérencieuse, en le pliant à l'exigence de la forme souhaitée par l'écrivain. Cet usage possède d'ailleurs sa propre nomenclature fournie par Glissant et reprise par la critique : il s'agit d'un « délire verbal coutumier » qui désigne cette irruption de l'oralité et du créole dans l'espace de l'écrit à travers les « hachures, tambourinages, accélérations, répétitions drues, bavures des syllabes, contresens du signifiant, allégorie et sens caché ⁶⁶² ». Toute la structure du roman *Malemort* de Glissant est d'ailleurs basée sur la répétition qui traduit le morcellement identitaire. Romuald Fonkoua, en analysant l'usage de la répétition dans l'œuvre de Glissant, attire l'attention sur le caractère transgressif de ce procédé qui « installe au cœur de l'écriture une distorsion qui fait bégayer la langue. Elle oppose à la généralité du particulier, l'universalité de la singularité ⁶⁶³ ». Ces troubles sont enracinés dans la situation du sujet dominé, colonisé, en proie à une désintégration d'identité ou plutôt à la vacuité de cette notion, ce qui le mène vers la folie langagière ⁶⁶⁴. Comme le dit bien Fonkoua,

⁶⁶² *DA*, p. 412-413.

⁶⁶³ *Essai sur une mesure du monde*, *op. cit.*, p. 267.

⁶⁶⁴ La folie occupe d'ailleurs une place importante dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato, où elle entre dans la composition d'une posture romantique, d'un poète visionnaire, un « fou lucide » sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie. Michael Dash voit la folie dans l'univers romanesque de Glissant comme manière de contester l'ordre établi et de résister contre l'assimilation. La folie constitue une sorte de bouclier-protecteur contre l'horreur du monde extérieur: « In Pascal's words, Martiniqueans who wish to resist the homogenising socio-cultural forces of departmentalisation, may be « nécessairement fou », almost ironically as a form of self-protection therapy. Where order leads inexorably towards political absurdity and cultural extinction, insanity becomes a kind of restorative counter-order ». Michel Dash, *Edouard Glissant*, Cambridge Studies in African and Caribbean Literature, Cambridge University Press, 1995, p. 120.

la pathologie réelle de la société antillaise se trouve moins dans l'errance et la quête angoissée et obstinée de quelques personnages « fous » que dans cet oubli par toute une communauté de la réalité historique⁶⁶⁵.

La subversion qui est évoquée au sujet de la langue chez Glissant se place au carrefour des techniques provenant à l'origine de l'oralité, notamment du conte créole, qui intègrent l'écrit pour opérer « la refonte de la structure des langages⁶⁶⁶ ». Désignés par opposition au « génie de langue française », ces procédés sont énumérés par Glissant comme participant de la « définition d'un langage nouveau » : « les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine, de circularité, les pratiques de listage [...] l'accumulation [...] comme procédé rhétorique⁶⁶⁷ ». Eu égard aux liens entre oralité et répétition signalés par l'écrivain, le recours à la répétition s'avère approprié pour proposer une nouvelle poétique :

L'oralité, cette passion des peuples qui au vingtième siècle ont surgi dans la visibilité du monde, et en tant qu'elle entre en écriture, se manifeste d'abord par les querelles fécondes qu'elle y introduit, multiplicité, circularité, ressassements, accumulation et dérégion. Relation enfin⁶⁶⁸.

Il faut toutefois souligner que cette poétique n'est pas théorisée en amont, elle se consolide à travers les romans où l'auteur déconstruit de plus en plus la langue, étant donné que le travail de l'écrivain consiste, selon Glissant à :

« provoquer » un langage-choc, un langage-antidote, non neutre, à travers quoi pourraient être réexprimés les problèmes de la communauté. Ce travail peut exiger que l'écrivain « déconstruise » la langue française dont il use [...] ; d'abord comme par une fonction de démystification par rapport à toute utilisation fétichisée de cette langue, ensuite par une recherche des lignes de force, des projets culturels, qui de l'intérieur même de la langue française seraient de nature à faciliter (en les éclairant) les pratiques futures d'un créole (écrit ou) revitalisé⁶⁶⁹.

Ce « langage-choc » s'inscrit dans le concept de l'opacité prônée par Glissant, l'opacité intentionnelle qui fait apparaître le travail créateur dans l'irréductibilité de son langage. Dans *Le Discours antillais*, Glissant dénombreait

⁶⁶⁵ *CC.*, p. 213.

⁶⁶⁶ *IPD*, p. 121.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *TTM*, p. 110-111.

⁶⁶⁹ *DA*, p. 600.

la pratique de la langue créole, dédaignée, parmi les stratégies de détour qui ont permis à la société antillaise créole de se soustraire à l'oppression du colonisateur :

Je vois surtout dans la poétique du créole un exercice permanent de détournement de la transcendance qui y est impliquée : la source française [...] Tu veux me réduire au bégaiement, je vais systématiser ce bégaiement, nous verrons si tu t'y retrouveras. Le créole serait ainsi la langue qui, dans ses structures et sa poétique, aurait assumé à fond le dérisoire de sa genèse. C'est le parvenu de tous les pidgins, l'empereur de « patois », qui s'est lui-même couronné⁶⁷⁰.

Glissant ne recourt pas toutefois de façon systématique à la langue créole ni aux créolismes⁶⁷¹ et aux régionalismes, considérés par lui comme « des manières de satisfaire à l'échelle de la hiérarchie des langues, les grandes langues de culture⁶⁷² ». La revendication d'une particularité linguistique s'accompagne d'un refus du régionalisme - ce qui ne constitue pas une contradiction - contre lequel Glissant s'insurge. Il ironise à ce propos : « On m'eût préféré plus 'authentique', et pourquoi pas, plus sauvage. On m'eût alors accordé ma différence⁶⁷³ ». Le ton acerbe employé par l'écrivain rend compte d'un réel problème que rencontre l'écrivain « périphérique » de qui on exige la couleur locale :

C'est bien cela qui dérange – écrit Alexandre Leupin à propos de Glissant – ce refus têtu de travailler dans la couleur locale, dans l'enfermement misérabiliste, dans le coincement réaliste et dans l'exotisme de grande surface...⁶⁷⁴.

Le fait que Glissant n'ait pas voulu défendre le créole de manière monolingue⁶⁷⁵, fanatique, ne diminue pas la portée de sa réflexion à ce sujet,

⁶⁷⁰ *DA*, p. 49.

⁶⁷¹ Maryse Condé a ainsi formulé le même refus de se complaire dans le régionalisme excessif, relevant de la pratique de l'auto-exotisme : « les Antillais ne peuvent plus demeurer prisonniers de l'opposition binaire créole/français. Celle-ci n'est qu'un héritage de l'obsession coloniale entre vainqueur et victime ». Maryse Condé, « Chercher nos vérités », in *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 308.

⁶⁷² Cité par Cécile Van den Avenne, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁷³ *DA*, p. 43.

⁶⁷⁴ Alexandre Leupin, *op. cit.*, p. 164.

⁶⁷⁵ Contre cette attitude s'insurge Glissant critiquant partiellement le travail des créolistes, qualifié du « monolinguisme sectaire » en matière linguistique, qui mène à confondre souvent les revendications politiques, quoique justifiées, avec la défense du créole sur le plan culturel et littéraire. Voir « L'imaginaire des langues », *IPD*, p. 113. Les personnages instaurés dans le rôle des critiques prennent en charge le discours qui s'oppose à la

d'où provient probablement son choix de ne pas entrer « en schizophonie littéraire⁶⁷⁶ » en produisant tantôt une œuvre en français, tantôt en créole. Glissant ne milite pas pour remplacer le français par le créole, mais pour rompre avec le rapport dominant/dominé qui se manifeste à travers les statuts inégaux de ces deux langues, lorsqu'il affirme écrire en présence de toutes les langues du monde⁶⁷⁷. Il s'agit chez lui de « multilinguisme d'intention » qui emporte sur sa réalisation pragmatique précise. Selon cette conception, succomber à la diglossie (désignée comme « tentation de tout multilinguisme de fait⁶⁷⁸ ») signifierait vouloir perpétuer la situation d'assujettissement linguistique. Ignorer l'influence de la langue et de la culture créoles sur l'écriture de Glissant sous prétexte qu'il n'a jamais produit de textes en créole ou qu'il n'essaie pas à tout prix de « créoliser le français⁶⁷⁹ », ce serait nier la poétique élaborée dans ses écrits où non seulement il nous est donné à voir une verve orale provenant du créole mais aussi des procédés empruntés notamment au conte créole, évoqués précédemment. Chez Glissant, l'acte de « quitter le cri, forger la parole⁶⁸⁰ » ne s'attache pas à enregistrer les particularités du français mélangé au créole, mais à inventer, « bâtir à roches [s]on langage⁶⁸¹ ». C'est une manière de transmettre à l'écrit toute la richesse poétique de l'oral, avec ses rythmes, ses répétitions, sa

défense monolingue du créole, le cheval de bataille de Glissant et le point sur lequel il se heurte au positionnement des défenseurs de la « Créolité ». Le dialogue entre les trois Anestor dans *Tout-monde* reprend les idées formulées par Glissant dans ses essais : « Et alors, objectait Anestor Klokoto, vous croyez donc qu'on sauvera votre langue créole toute seule, en laissant périr les autres ? – Mais, c'est ma langue, répliquait Anestor Masson, et je dois la défendre, ma langue [...] – Pauvre demeuré, éclatait Anestor Klokoto, comment ferez-vous accepter à tous ces gens de se lever pour défendre ou sauver une langue [...] si vous ne commencez pas par changer toutes leurs idées sur les langues ? S'ils ne consentent pas enfin que toutes les langues sont également importantes pour notre vie secrète ou publique, pour ce que vous appelez notre imaginaire, dans vos langages d'intellectuel ? ». *TM*, p. 469-470. C'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁶ L'expression est de Frankétienne. Cité par Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷⁷ L'affirmation de Glissant selon laquelle l'écrivain contemporain ne peut plus écrire une langue de manière monolingue peut être rapprochée du concept d'« interlangue » chez Maingueneau qui désigne ainsi les relations entre les variétés de la même langue mais aussi entre une langue particulière en rapport avec les autres. *Le contexte de l'œuvre littéraire...*, *op. cit.*, p. 104. A travers sa réflexion sur la langue et le langage, Glissant, sans prétendre d'être un linguiste arrive à formuler d'une autre manière les postulats de Maingueneau sur l'interlangue, qui reprennent par ailleurs les théories bakhtiniennes sur l'hétéroglossie foncière et le dialogisme.

⁶⁷⁸ *DA*, p. 561.

⁶⁷⁹ A ce propos Glissant écrit dans *Le Discours antillais* : « Il ne s'agit pas de créoliser le français mais d'explorer l'usage responsable (la pratique créatrice) qu'en pourraient avoir les Martiniquais ». *Ibid.*, p. 601.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁸¹ *IPD*, p. 182.

syntaxe influencée par les structures provenant du créole. Bien qu'il n'ait jamais entrepris d'écrire un ouvrage entièrement en créole, cette langue maternelle habite son écriture, transparaisant dans certaines expressions. Il s'agirait en effet d'une sorte d'opération sur la langue qui consiste, pour emprunter une formulation très pertinente à Georges Voisset, à faire une « greffe de la langue créole et de l'imaginaire qu'elle véhicule, sur l'écrit français et la tradition intellectuelle dont il est le support ⁶⁸²». Cette formule résume de manière imagée la représentation de ce conflit interne qui habite l'écrivain issu d'un contexte diglossique, ce qui correspond à la vision de Glissant:

L'opposition hiérarchisée entre langage parlé et langue écrite n'a pas ici – pour moi – plus de sens ; car la langue créole qui m'est naturelle vient à tout moment irriguer ma pratique écrite du français, et mon langage provient de cette symbiose.⁶⁸³

Le positionnement de Glissant a toujours été explicite à ce sujet :

On me dit – Que faites-vous d'autre que parler la langue d'Occident? Et de quoi parlez-vous, sinon de cela que vous récusez ? – Mais je ne récuse pas, j'établis corrélation. Et si je réponds que, comme ceux qui ne se reconnaissent pas (ne se sentent pas) Français et qui utilisent la langue française, il me faut chercher à démêler mon affaire avec elle, on m'oppose que je suis plus français que je ne crois⁶⁸⁴.

Avant l'avènement de la génération qu'on pourrait sous certains traits rapprocher de la « génération parricide », en Argentine, c'est-à-dire les écrivains de la Créolité, Glissant s'opposait déjà aux choix esthétiques de Césaire⁶⁸⁵. A la différence de son illustre pair, Glissant conçoit le rapport entre le créole et le français, et la question de l'écrit et de l'oral qu'il implique, comme « une occasion d'angoisse vivifiante aujourd'hui pour le poète, l'écrivain ⁶⁸⁶». Il

⁶⁸² *L'imaginaire en archipel*, op. cit., p. 350.

⁶⁸³ *DA*, p. 554.

⁶⁸⁴ *IP*, p. 42-43.

⁶⁸⁵ Selon Glissant, Césaire « a abandonné ses préventions à l'égard du parler local », en proposant une sorte de troisième voix, un langage littéraire situé dans un espace d'entre-deux entre le français et le créole. Il déclare avoir retrouvé chez Aimé Césaire une « partition rousseauiste (la division entre expression du sentiment et expression de l'idée) » : « tout discours est affaire de réflexion, c'est une œuvre conceptuelle, alors, il faut que je le fasse en français. Voyez-vous le créole, c'est la langue de l'immédiateté, la langue du folklore, des sentiments, de l'intensité ». Aimé Césaire, Entretien avec Jacqueline Leiner, Introduction à l'édition globale de la revue *Tropiques*, 1978. Nous citons d'après Edouard Glissant, *DA*, p. 598.

⁶⁸⁶ *IPD*, p. 38-39.

signale la nécessité de rendre compte de cette tension fondatrice pour la littérature martiniquaise :

Je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler ; de signaler un tel passage – ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire⁶⁸⁷.

Pour décrire métaphoriquement cette tension créatrice, qui donne impulsion à son œuvre, Glissant désigne la figure du « déparleur⁶⁸⁸ », une sorte de compromis entre l'oralité et l'écriture, qui « raboute ensemble ce qu'il avait entendu, directement ou par rapportage⁶⁸⁹ ». Un sentiment de perte, qui s'empare de celui qui écrit, se dessine dans les paroles de Mathieu lorsqu'il évoque le rapport entre l'oral et l'écrit en termes de combat : « la rumeur se perd aux lettres gravées. Un sourd combat grandit entre les sons proférés et les mots dessinés sur la page ; le dessin gagne⁶⁹⁰ ».

3.2. Témoignage linguistique de Sábato.

La posture anticonformiste que construit Sábato a été déjà signalée par le titre évocateur de son essai *Heterodoxia* publié en 1953, où il se réclame du positionnement irrévérencieux envers la métropole espagnole et son monopole en matière normative de la langue. L'équation posée entre la langue et l'identité du pays se confirme dans ses ouvrages postérieurs sur la question lorsqu'il exige de la littérature la prise en charge des modalités linguistiques de l'espagnol parlé en Argentine en vue de créer un imaginaire littéraire dépourvu de notes aliénantes :

⁶⁸⁷ *DA*, p. 439.

⁶⁸⁸ Selon la définition du *Petit Robert*, l'action de « déparler » signifie « parler à tort et à travers, sans discernement ; divaguer », *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, p. 666. Chez Dominique Chancé, nous retrouvons une approximation de ce terme : L'expression « traité du déparler » a ceci de paradoxal cependant, qu'elle allie la théorie raisonnée au délire, l'écrit par excellence, à l'expression orale (parler) la plus libre (dé-parler) ».

⁶⁸⁹ *TM*, p. 407.

⁶⁹⁰ *Mahagony*, p. 228.

el autor de ficciones no debe sacrificar jamás la verdad profunda de su circunstancia, y el lenguaje que debe emplear es el lenguaje en que su gente ha nacido, ha sufrido, ha gritado en momentos de desesperación o de muerte⁶⁹¹.

Sábato indique dans le même passage la relation quasi charnelle, très chargée émotionnellement qu’entretiennent les Argentins avec le « voseo » :

el voseo está hecho sangre y carne en nuestro pueblo, y no sólo en las capas inferiores de la sociedad, como menospreciativamente dice el profesor Castro, sino en la casi totalidad de nuestro pueblo⁶⁹².

Ce problème de l’écart par rapport à la norme culte de l’espagnol a dicté certains comportements sociaux et littéraires aboutissant à un inévitable mimétisme dans les lettres argentines.

La situation décrite par Glissant lorsqu’il parle des Antillais « dans une langue bloquée, une langue figée dans une attitude respectueuse par rapport à la norme française ⁶⁹³», qui conduit à l’usage parfait de la langue du point de vue de la syntaxe mais « complètement faussé et défiguré ⁶⁹⁴», présente de multiples analogies avec le cas argentin où la pression de la norme espagnole, du fameux méridien madrilène, poussait les intellectuels et les littéraires à dédaigner longtemps la variante argentine de l’espagnol, perçue comme une hybridation honnie de la langue reçue en héritage de l’empire colonisateur.

Sábato considère la langue sous son aspect dynamique, sujet aux fluctuations⁶⁹⁵ : « la transfusión lingüística ha enriquecido constantemente la

⁶⁹¹ EF. Cette déclaration s’inscrit dans la ligne idéologique prônée par la revue *Contorno* : “El instrumento lingüístico será un elemento esencial para la valoración de la obra literaria. La literatura debe ser lingüísticamente “creíble” y dentro de esta credibilidad lingüística el problema del voseo será retomado una y otra vez”. Norma Carricaburo, *El voseo en la literatura argentina, op.cit.*, p. 420.

⁶⁹² EF, *op. cit.* Sábato réagit ici aux propos de Américo Castro qui seront commentés ultérieurement.

⁶⁹³ IPD, p. 117.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ La théorie que développe Sábato au sujet de la langue est largement redevable aux apports linguistiques de Wilhelm von Humboldt. La lecture d’une étude très pertinente d’Anne-Marie Chabrolle-Cerretini nous a permis de constater de multiples convergences entre l’approche de la question langagière chez Sábato et chez Humboldt notamment en ce qui concerne la relation sous-jacente entre la langue et la vision du monde, figurant sous la dénomination de Weltansicht. Anne-Marie Chabrolle-Cerretini, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt. Histoire d’un concept linguistique*, Lyon, ENS Editions, coll. « Langage », 2007. Voir plus particulièrement la deuxième partie, « Le concept de vision du monde », le chapitre III (p. 61-82) où elle s’attèle à nuancer les deux concepts fondamentaux figurant chez Humboldt (Weltansicht et Weltanschauung), utilisés à tort de manière interchangeable dans de nombreux travaux inspirés de cette théorie.

lengua de cada pueblo⁶⁹⁶», en se révoltant contre ceux qui veulent figer cette dynamique : « la idea de fijar un idioma nace de la ingenua creencia en su insuperable perfección⁶⁹⁷ ». En s'appuyant sur les thèses d'Humboldt, Sábato souligne l'idée suivante: « el idioma no es ergon sino enérgeia, no producto hecho sino actividad ; energía viva en perpetua transformación⁶⁹⁸».

La pluriglossie interne d'une langue tout comme le phénomène de la diglossie sont sous certains aspects des manifestations de la diversité langagière mise en valeur justement dans la théorie linguistique de Humboldt. Il est intéressant d'observer que de manière implicite certaines de ses avancées dans le domaine linguistique, révolutionnaires pour son époque, traversent la théorie linguistique formulée par Glissant et Sábato, notamment la revendication de la diversité des langues et l'impossibilité de perpétuer une attitude hiérarchisante à l'égard des langues qui partagent toutes le même statut.

Le fait de questionner sa langue comme résultante de la diversité des apports prouve que Sábato n'entend pas rester « cantonné » dans la « puissance véhiculaire de [sa] propre langue⁶⁹⁹ ». L'« unité suspecte » de la langue en lien avec l'appareil idéologique signalée par Humboldt rencontre de vifs échos chez Sábato, qui est intimement persuadé de l'impossibilité de défendre une langue au détriment des autres, ce qui constitue également un point fondamental de la réflexion de Glissant.

Tous les deux s'accordent sur la nécessaire élaboration d'une interlangue considérée comme un travail créatif qu'opère l'écrivain sur sa propre langue. Ces postulats rejoignent la distinction entre langue et langage. Selon Sábato :

⁶⁹⁶ *Heterodoxia*, in *OC*, p. 217.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 191. Sábato reprend ici effectivement une des idées les plus commentées de Wilhelm von Humboldt, qualifiée par Gilles Coutlée comme l'une des phrases les plus citées de Humboldt dont il propose la transcription française : « En lui-même le langage n'est pas quelque chose de fait, d'accompli (Ergon) mais une activité en train de s'accomplir (Energieia) ». Guillaume de Humboldt cité par Gilles Coutlée, « Guillaume de Humboldt et la communication », in Johanne Saint-Charles, Pierre Mongeau (sous la direction de), *Communication-Horizons de pratiques et de recherche*, coll. « Communication », Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 49-50.

⁶⁹⁹ *IPD*, p. 113.

El poeta tiene necesidad de revitalizar el lenguaje gastado, primitivizándolo [...] de ahí la constante recreación de un lenguaje ilógico, imaginativo o figurado⁷⁰⁰.

C'est précisément sur la question de l'élaboration du langage littéraire que les projets de Glissant et de Sábato, pourtant par bien des aspects voisins, divergent. Sábato puise l'oralité du côté des sociolectes « portègues » (propres à Buenos Aires) comme le « lunfardo » et dans une moindre mesure le « cocoliche », à la croisée de l'espagnol et de l'italien. Comme en témoignent ses nombreuses tentatives⁷⁰¹, l'écrivain tente d'incorporer l'oralité dans ses romans. Ses efforts ont été couronnés par la création de sa « propre convention phonétique »:

Una convención que respeta la grafía usual en el caso de las interdental (c y z), que no se pronuncian en ese continente, en el de la b o la v, cuyo distingo en español es únicamente etimológico, pero aporta sus propias variantes⁷⁰².

Parmi les procédés qui méritent une attention particulière au niveau de cette convention, il convient de distinguer :

supresión de grupos cultos (dotores, otuvo) [...] creación de una grafía novedosa para marcar, en los hijos de la inmigración italiana, el refuerzo articulatorio de la -s- en posición intervocálica Bueno Saire [...] empleo de los vocativos, [...] el habla en capicúa⁷⁰³.

Les versions successives des romans de Sábato tentent d'accentuer ou au contraire de diminuer les caractères typiques du parler argentin. Cette question a été étudiée de manière détaillée par Norma Carricaburo dans *El voseo en la literatura argentina*. La linguiste émet des hypothèses intéressantes au sujet des modifications linguistiques que subit *El túnel* dans les éditions postérieures⁷⁰⁴. Elle souligne l'absence de la personne grammaticale « vos » dans la première

⁷⁰⁰ *Heterodoxia*, OC, p. 241.

⁷⁰¹ Grâce à l'étude philologique rigoureuse menée par Norma Carricaburo, nous disposons d'un inventaire de ses essais, délaissés au cours de l'écriture ou dans des versions successives de ses textes. La philologue mentionne notamment, une tentative, dans des versions dactylographiées de *SHT*, de représenter dans l'écriture le phénomène du « yeísmo ».

⁷⁰² Norma Carricaburo, « Nota filológica preliminar », *op. cit.*

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ Norma Carricaburo, *El voseo en la literatura argentina*, *op. cit.*, p. 414.

édition de *El túnel*, pour mettre en évidence l'évolution de la pensée de Sábato visible à travers l'ancrage dans la particularité de la langue argentine qui se fait présent à partir de son deuxième roman.

Les changements linguistiques surviennent donc au gré des changements sociaux, s'alignant sur les tendances dominantes du champ littéraire argentin en rapport étroit avec la réception de son œuvre à l'étranger. Mais cette apparente incohérence dans l'emploi du « voseo » chez Sábato pourrait s'expliquer en partie par une tendance propre aux Argentins qui mélangent le registre du « tú » et celui du « vos » comme propension naturelle enracinée dans la déjà évoquée schizophrénie langagière intériorisée au niveau de l'inconscient. L'oscillation entre ces deux registres ne signifierait pas nécessairement une prise de position de Sábato en faveur de l'une ou de l'autre option, ce qui amoindrirait nettement la revendication linguistique inhérente à son écriture, mais fonctionnerait sur le mode d'enregistrement du « langage » pratiqué par les Argentins, qui comporte ces deux facettes. Malheureusement, il n'est possible de dissocier les deux registres que dans la version originale de ses œuvres, toute traduction gomme en effet ces subtilités de la langue argentine⁷⁰⁵. Les traductions ne reflètent pas les fluctuations multiples dont le texte a été l'objet au cours de ces manipulations langagières. D'autres manifestations de l'oralité et de la pluriglossie interne chez Sábato consistent à archiver les traits typiques du cocoliche, dont l'usage appartient à des immigrés italiens :

Andávamo arriba la mondaña con lo chico de Cafaredda e ne sentabamo mirando al mare. Comíamos castaña asada... ! Quiddo mare azule [...] Ya t'está hablando del paese⁷⁰⁶.

En défenseur de la diversité de la « langue argentine », l'écrivain puise dans la pluriglossie interne de sa langue, incorporant les variantes de la langue

⁷⁰⁵ Comme exemple, nous citons les fragments de *AEE* et de sa traduction française qui gomme les différents registres de la langue : « El mundo se ha llenao de mentiras mijo » (*AEE*, 90) traduit par « Le monde s'est rempli de mensonges, mon petit » (*L'Ange des ténèbres*, 92). Quant au phénomène du « voseo », il n'est pas rendu dans la traduction, comme dans l'exemple qui suit : « Si, tenés razon, Martin –admitió ella -. Es que no habla bien de vos » (*SHT*, p. 236) traduit par « Oui, tu as raison. C'est parce qu'il dit du mal de toi » (*Héros et tombes*, p. 219).

⁷⁰⁶ *SHT*, p. 178.

espagnole parlée en Argentine dans ses romans. Certaines de ses tentatives de Sábato se voient qualifier de « témoignage linguistique daté ⁷⁰⁷ ». L'incorporation de l'oralité dans son œuvre reçoit un accueil plutôt mitigé de la part de certains critiques qui voient dans ce procédé une « oralité douteuse », en suggérant la dissonance foncière entre les registres de la langue visible dans la répartition schématique à laquelle procède Sábato :

los dichos de estos personajes son presentados por Sábato fonéticamente : su raigambre popular se manifiesta en la forma del habla antes que en el contenido ⁷⁰⁸ .

Il s'agirait plutôt ici de ce que Maingueneau appelle une « contamination entre l'hypolangue et certaines formes du plurilinguisme interne ⁷⁰⁹ », ce qui rendrait plus compréhensible et logique le recours à l'hypolangue chez les personnages du peuple et les immigrés (Carlucho, Chichín) qualifiés de « modestes » face à d'autres qui recourent plutôt à l'hyperlangue. En dépit de ces voix critiques, ses romans constituent incontestablement une archive de toutes les particularités de la langue parlée à Buenos Aires. Il faut noter que Sábato s'attache également à représenter la répétition comme un recours susceptible de recréer une oralité primaire ⁷¹⁰. La transposition musicale de l'épisode de Lavallo dans *Romance de la muerte de Juan Lavallo Lavallo* ⁷¹¹, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie, constitue une preuve de

⁷⁰⁷ Paul Verdevoye, *op. cit.*

⁷⁰⁸ Sábato *o la moral de los Argentinos*, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁰⁹ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, *op. cit.*, p. 115.

⁷¹⁰ Norma Carricaburo désigne ce recours comme « retórica de la oralidad » signalant ses antécédents dans les lettres argentines : « en las letras argentinas, la simulación de la oralidad primaria tiene su más alta expresión en la gauchesca ». Quant à l'oralité secondaire, Carricaburo distingue « una gama de escritores que, poniendo en peso lo literario, refleja, sin embargo, una sociedad mediatizada y el peso de la radio y la televisión en la masificación progresiva de lo intelectual y lo estético a lo largo del siglo XX ». Comme exemple de cette tendance, Carricaburo cite un dialogue entamé par le romanesque avec les formes orales de la culture populaire (« tangos, boleros, radioteatros, guiones cinematográficos »). Norma Carricaburo, *Del fonógrafo a la red*, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹¹ Ernesto Sábato évoque l'intention poétique qui a guidée le choix d'incorporer dans *Sobre héroes y tumbas*, l'épisode de général Lavallo ainsi que sa transposition postérieure dans *Romance de la muerte de Juan Lavallo*, en 1964 en collaboration avec le compositeur Eduardo Falú : « Cuando decidí tomarlo para mi novela, no era, en modo alguno el deseo de exaltar a Lavallo, ni de justificar el fusilamiento de otro gran patriota como fue Dorrego [...] Cuando salió la novela, varios amigos me sugirieron la posibilidad de hacer una obra musical con el texto [...] Y entonces decidí mantener la prosa épico-lírica del correspondiente fragmento de la novela, introduciendo las coplas del tipo aún viviente en el folklore ». Ernesto Sábato (texte), Eduardo Falú (musique), *Romance de la muerte de Juan Lavallo*, Prologue.

l'oralité et de la musicalité du récit contenu dans *Sobre héroes y tumbas* obtenue par le biais de l'unité qui lie la prose à la poésie et à la musique : le refrain. Ces refrains, tantôt intercalés (« ciento setenta y cinco hombres »), tantôt distingués typographiquement du reste du texte par l'italique, ou incorporés sans distinction dans le texte et mélangés au récit enchâssant, constituent une tentative d'hybridation linguistique et font preuve d'une liberté que s'octroie Sábato envers les normes génériques strictes.

CONCLUSION

L'essence du conflit linguistique dont témoigne l'écriture des deux auteurs consiste en la superposition ou cohabitation conflictuelle des deux langues (français/créole) ou des deux variantes de la langue (espagnol continental et espagnol argentin) dont les points de friction se traduisent par un traitement particulier de la langue dans leurs œuvres. Ce parcours nous permet de constater que la surconscience linguistique, « synonyme de l'inconfort mais aussi de la création », comme le fait remarquer Lise Gauvin, mène les écrivains vers une « mise en scène constante de ses propres usages ⁷¹² ». Les fondements de la problématique langagière qui se trouve à la base de ce conflit linguistique mis en scène dans l'œuvre des deux auteurs ne pourront pas être réduits à la même enseigne. Les contextes divergents nous prémunissent contre ce rapprochement trop réducteur.

Le passage de l'oral à l'écrit s'effectue de manière différente chez les deux auteurs. Tandis que Glissant insiste sur le véritable travail de déconstruction de la langue française, chez Sábato il s'agira davantage de travailler sur du déjà existant en essayant plutôt de réfléchir sur la manière de transcrire le conflit linguistique entre des formes espagnoles dites correctes du point de vue de la norme de l'Academia Real Española et l'oralité, laquelle se

⁷¹² Lise Gauvin, *Ecrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, op. cit., p. 19.

compose de toutes les voix où interviennent les parlers des différentes régions de l'Argentine, l'influence de l'italien, de l'argot, et surtout l'usage du voseo.

Sábato s'attache à retranscrire la pluriglossie interne de l'espagnol parlé en Argentine, visible dans ses tentatives d'archiver la diversité linguistique, en traquant ses multiples manifestations, allant de l'oralité populaire, en passant par des constructions linguistiques composites telles le « cocoliche » et le « lunfardo », à des sociolectes. Les tentatives de retranscrire différents registres de langue apparaissent distinguées typographiquement du reste du texte, ce qui induit une séparation nettement plus schématique entre les différents registres de la langue. L'oralité ne travaille pas la langue de l'écriture comme chez Glissant, elle apparaît comme un élément parmi d'autres pour attester de la défense de la langue authentique. Au fond, c'est une oralité recrée à travers l'écriture, qui se rapproche du langage élaboré par des écrivains comme John Dos Passos ou Céline. A la différence de Sábato, Glissant ne s'emploie pas à reconstruire l'univers linguistique antillais, il se propose une tâche difficile qui consiste à créer un nouveau langage en accord avec ses propos théoriques.

Si cette question fait partie du « langage » des deux écrivains, leurs tentatives d'hybridation qui visent à déconstruire la langue peuvent être reliées à la posture irrévérencieuse qu'ils revendiquent. Dans cette optique, il est possible d'envisager la prégnance de la répétition et de la réécriture dans leurs macrotextes comme une manifestation explicite de l'irrévérence à l'égard de la langue. Glissant assume d'ailleurs cette posture lorsqu'il déclare que « la répétition, qui en français serait une faute » est une manière d'appliquer les techniques d'oralité à son langage et de s'opposer à la norme française qui ne correspond pas à l'expression d'un imaginaire antillais. Cette liberté que s'octroie l'écrivain vis-à-vis de l'hypercorsion linguistique est partagée par Sábato qui, en mobilisant la réécriture et la répétition, veut signaler son positionnement envers la rigidité des normes littéraires et prône l'expression authentique. Cette explication n'épuise pas pour autant le potentiel théorique de ces deux figures de

prédilection chez nos deux auteurs que nous traiterons de d'élucider dans la suite de cette partie.

Las obras sucesivas de un novelista son como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas [...] por ojos y rostros que retornan.

Ernesto Sábato

De l'art comme de la vie, l'achèvement – le repos de l'identité – n'est pas le but, mais la fin, je veux dire la chute dans une entropie dont l'autre nom est la mort. Qu'Apollon et Dionysos nous accordent encore un temps le loisir de nous répéter, et de nous contredire.

Gérard Genette

Chapitre III. La répétition et la réécriture au service de la théorie littéraire.

Si la mise en scène se rattache, dans le langage courant, à un événement qui n'est pas spontané, la mise en scène discursive de l'auteur insiste beaucoup sur la dynamique du processus qui est indissociable de son résultat final, mettant au cœur de la narration les difficultés rencontrées par l'auteur au cours de l'écriture. Toute mise en scène comporte une part inévitable de répétitivité, de retours en arrière. Chez Glissant et Sábato, de par la specularité constitutive de leurs œuvres à caractère métafictionnel, il nous est donné à voir, nous les « spectateurs » du texte, non seulement le résultat de leur travail mais aussi tout le processus qui y mène et/ou qui l'accompagne⁷¹³, ce qui rend difficile la césure entre répétition, avant le lever du rideau, et représentation définitive résultant du travail préalable. Un double rôle incombe à l'auteur dans le travail de mise en scène : il est à la fois metteur en scène et acteur, l'œuvre raconte en même temps qu'elle se raconte. La complexité qui en résulte, visible au niveau de la structure

⁷¹³ En vertu de l'opinion de Gasquet, que nous partageons, « la réussite d'un travail [en littérature] est en général moins importante que le chemin parcouru pour l'accomplir », ce qui induit nécessairement une réalisation plus ou moins achevée et réussie de certaines stratégies mises en place par les écrivains. *L'intelligentsia du bout du monde*, *op. cit.* p. 352.

narrative des romans de Glissant et de Sábato, a été soulevée dans la première partie de notre travail. L'auteur bégaie, répète, s'essaie, trébuche, et tous ces comportements vont de pair avec la mise en scène, où la variation, intentionnelle ou non, s'introduit en dépit des mouvements réitératifs. Dans ce processus, la polysémie que recouvre la notion de répétition dévoile tout son sens. Elle apparaît clairement comme principe de l'architecture du texte, son ossature, qui permet de rendre compte de ce qui se passe derrière le rideau⁷¹⁴.

La relation étroite entre répétition et réécriture devient dès lors évidente, surtout lorsque nous examinons les définitions de ces deux phénomènes qui concordent sur plusieurs points. Madeleine Frédéric propose la définition suivante de la répétition :

La répétition en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langage – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison de ces deux éléments⁷¹⁵.

Par conséquent, la réécriture en tant que reprise d'un discours, « soulignement du déjà-écrit⁷¹⁶ », est une forme de répétition. La répétition et la réécriture ont en partage le fait de recourir à un texte, à un fragment du déjà-écrit. Toutes les deux sont d'ailleurs vouées à introduire une réflexion sur l'écriture au sein de l'œuvre, et loin d'être condamnées à figer cette dernière dans un schéma de la redite, elles peuvent, au contraire, produire du nouveau en vertu de la fonction assignée à la répétition notamment par Deleuze dans son ouvrage *Différence et répétition*⁷¹⁷.

Il devient impossible de cloisonner ces deux phénomènes intrinsèquement liés durant le processus de la lecture. Pour Anne-Claire Gignoux, la répétition

⁷¹⁴ Le geste qui consiste à « déchirer le rideau », inhérent à la pratique de l'écriture métafictionnelle, trouve son origine dans *Don Quichotte*, où selon Kundera : « Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya don Quichotte en voyage et déchira le rideau [...] c'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantès a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le signe d'identité de l'art du roman ». Milan Kundera, *Le rideau*, *op. cit.*, p. 114-115.

⁷¹⁵ Madeleine Frédéric, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Marc Niemeyer, 1985, p. 231.

⁷¹⁶ Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 7.

⁷¹⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

devient même un « outil fondamental » pour « observer la réécriture⁷¹⁸ » et délimiter ses occurrences dans le récit. Cette approche théorique justifie l'emploi synonymique de ces termes dans notre travail sans gommer pour autant la différence entre les usages spécifiques assignés à ces phénomènes. La relation d'interdépendance entre réécriture et répétition nous permet, au vu de leur complémentarité, de diminuer l'écart qui les sépare.

A la différence de l'intertextualité qui abolit en quelque sorte la notion d'auteur, en ce qu'elle souligne les liens étroits qui unissent son œuvre à celle des autres auteurs, la réécriture intra- et macrotextuelle, perçue comme une « évidente volonté de répétition⁷¹⁹ », prône au contraire son retour. La valeur communicationnelle de ce procédé se confirme dans le degré de sa pertinence au niveau de la réception et dans sa volonté d'être ostentatoire. Tandis que l'intertextualité « reste bien souvent aléatoire : elle dépend de chaque lecteur, de sa culture », la réécriture « est obligatoire », selon Anne-Claire Gignoux, « non dans le sens où elle est forcément perçue mais dans le sens où, même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable et sans appel⁷²⁰ ». La réécriture nous conduit inévitablement à envisager différemment le texte littéraire qui l'inscrit comme principe de son architecture. En ce qu'elle permet « une indexation, une mise au grand jour de l'écriture, dont elle ne fait que souligner tous les aspects », la réécriture « participe d'une volonté de manipuler le lecteur, de le déconcerter, de l'éveiller à une lecture autre, à une autre vision des rapports narrateur/texte/lecteur⁷²¹ ». Elle introduit implicitement la réflexion

⁷¹⁸ Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 12. Le terme de « réécriture », qui remplace dans sa terminologie celui communément admis de « réécriture », a été largement étudié dans son ouvrage *Réécriture : formes, enjeux, valeurs*. Dans un article, « De l'intertextualité à l'écriture », Anne-Claire Gignoux souligne le recours à cette « alternative orthographique » dans sa terminologie afin d'opérer une distinction entre la « réécriture » génétique et la « réécriture » intertextuelle ». Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de narratologie*, [En ligne], 13/2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, URL : <http://narratologie.revue.org/329>. Consulté le 10 décembre 2009. Selon la chercheuse le terme de « réécriture » se rapporterait davantage au travail de préparation du texte, et aux variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit. La notion de « réécriture » insisterait plutôt sur les transformations subies par un texte permettant un retour de l'œuvre sur elle-même à travers ce procédé autoréflexif. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*, *op. cit.*, p. 15-20.

⁷¹⁹ *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*, *op. cit.*, p. 71.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 109.

sur la réception et sur le lecteur idéal, qui serait, dans le cas des deux auteurs, le macrolecteur capable de se mouvoir aisément dans l'espace du macrotexte.

Le constat de la prégnance de la réécriture au cours de la lecture de leurs macrotextes nous a incitée à interroger les modalités et les motivations de cette pratique. Dans un premier temps, il semble nécessaire d'analyser la place qui est assignée à la répétition dans les métadiscours des deux auteurs qui concordent à la présenter comme un procédé volontaire, explicitement assumé et théorisé à travers leurs œuvres.

Nous nous attacherons à passer en revue les différents types de réécriture et leurs manifestations chez Glissant et Sábato. L'examen des modalités de la réécriture nous permettra d'envisager dans la suite de cette partie son potentiel théorique et critique à travers les réalisations concrètes dans l'écriture. Si la répétition dans son acception linguistique et rhétorique permet de soulever des questionnements très divergents et variés, la polyvalence de ce procédé qui se dévoile à travers la lecture de notre corpus nous amène à le considérer comme l'un des outils de la théorie littéraire élaborée par les deux auteurs qui s'ajoute à ceux analysés antérieurement. La répétition et la réécriture constituent en effet des outils efficaces pour analyser la relation entre les différentes œuvres qui composent les macrotextes de Glissant et de Sábato notamment à travers les rites génétiques qui fondent l'identité littéraire élaborée chez les deux auteurs. Aussi étonnant que cela puisse paraître à première vue, la répétition et la réécriture s'avèrent contenir des ressources insoupçonnées pour mener de manière innovante une aventure théorique.

1. Poétique du recyclage dans les macrotextes de Glissant et de Sábato.

Longtemps perçu sous son aspect redondant, le recours à la répétition dans une œuvre romanesque semble marqué par cette perspective unilatérale. C'est peut-être la raison pour laquelle les écrivains, « praticiens » de la

répétition, ressentent le besoin de justifier leur propension à cette figure. Au vu de la dimension théorique importante qui parcourt l'œuvre de Glissant, tout comme celle de Sábato, il n'est pas étonnant de constater que les métadiscours critiques des deux auteurs anticipent, dans de nombreux aspects, sur les tendances actuelles des travaux théoriques et critiques consacrés à la répétition, lesquels s'attachent à libérer ce procédé des connotations négatives qui lui ont été dévolues, en mettant en relief sa polyvalence et l'influence stimulante qu'elle peut exercer sur la dynamique textuelle. Pouvons-nous parler à ce propos d'une véritable poétique du recyclage dans la mesure où le recours à la répétition et à la réécriture semble systématisé et ne s'apparenterait pas a priori à « une marque de faiblesse » mais plutôt à « une machine de guerre », pour emprunter l'expression forgée par Diva Barbaro Damato⁷²² à propos de l'emploi de ce procédé chez Glissant ?

Nous allons suivre le parcours théorique de la répétition chez les deux auteurs pour observer l'écart qui sépare le métatexte de la critique et leur propre perception de ce phénomène afin de déterminer les fondements et le rôle de ces pratiques au cœur de leurs macrotextes.

2. Défense et illustration de la répétition.

A travers l'intitulé de cette sous-partie, nous souhaitons mettre en exergue le caractère programmatique de la répétition au cœur des macrotextes de Glissant et de Sábato, qui s'attachent de manière explicite à défendre et à illustrer le recours à ce procédé érigé au rang de rite génétique de leur écriture. La cohérence entre différentes parties du macrotexte, assurée par le recours à la répétition, désignée ici de manière plus globale comme poétique du recyclage, est à mettre en relation avec le caractère circulaire de leurs œuvres. De cette

⁷²² Diva Barbaro Damato, *op. cit.*, p. 150.

façon, la théorisation à laquelle ils procèdent, qu'elle soit antérieure ou postérieure à l'accueil critique plutôt mitigé, réservé à ce procédé, s'avère très utile, voire indispensable pour eux.

D'aucuns ont cru percevoir dans cet usage systématisé de la répétition chez Sábato des signes de « congélation du discours ⁷²³». Telle est la position de María Pía López et de Guillermo Korn, qui partagent l'opinion de Lluís Permanyer lorsqu'il parle de Sábato en ces termes: « sus opiniones son perennes y ningún problema amerita una nueva reflexión: Mediante la reiteración Ernesto Sábato quiere congelarse ⁷²⁴». Les auteurs de *Sábato o la moral de los Argentinos* renchérissent sur cette déclaration:

congelarse, y que esa imagen congelada que resulte no la melle la crítica ni la deshiele el tiempo: casi un personaje reproducido por la invención de Morel, atraviesa las épocas componiendo los mismos gestos y recitando inmovibles párrafos. De allí la recurrencia a clichés [...] y de allí también la formulación de un corpus de opiniones lo suficientemente abstractas como para ser emitidas en cualquier reunión social (perdón: en cualquier momento histórico) ⁷²⁵.

Sábato se voit reprocher l'impression de déjà-vu qu'en éprouve au contact de ses différents textes:

Desde mediados de los años 60 Sábato innova cada vez menos: recrea, recopila ideas expuestas, transcriptas o reescritas, o en frangollos donde la tijera y la goma de pegar son suficientes para reformular una contestación de un reportaje y transcribirlo como ensayo ⁷²⁶.

La réécriture transgénérique qu'il pratique se heurte à un vif rejet d'une partie de la critique peu encline à partager son penchant pour la répétition.

De même, les exégètes de l'œuvre de Glissant ne semblent pas plus tendres envers cette pratique. Georges Desportes va jusqu'à remettre en cause le caractère novateur de la répétition chez Glissant en se déclarant dubitatif quant au pouvoir de générer de la nouveauté à travers ce procédé :

⁷²³ “Hay discursos congelados en diversas prácticas. Estos lugares de enunciación se vuelven lugares comunes, en definitiva lo que Roland Barthes definirá como la Doxa”. Marcos Mayer, *Sobre héroes y tumbas*, cité par María Pía López, Guillermo Korn, *ibid.*, p. 66.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ María Pía López, Guillermo Korn, *op. cit.*, p. 114.

On ne voit pas comment la répétition qui n'est qu'un procédé mnémotechnique [...] pourrait s'assimiler à un savoir générant de la nouveauté [...] le fait de répéter, tout au plus, ne peut que fixer l'attention sur un savoir déjà conscientisé et ne peut, dans sa forme pathologique, qu'aboutir à une certaine bêtise ou à l'écholalie ⁷²⁷.

De toute évidence, ces réactions de la critique ne font que confirmer le statut de la répétition qui « n'est pas une opération qui ménage la neutralité de l'observateur ; bien au contraire, elle est le lieu d'un investissement éthique manifesté par des formes diverses du rejet le plus tranchant, ou de la participation la plus appuyée ⁷²⁸ ».

Face à une critique qui souligne le caractère redondant de l'écriture de Glissant et de Sábato, se profile une tendance opposée qui voit dans la répétition une « fabrique de la différence », assignant un caractère novateur à la répétition. Trinidad Barrera López attire l'attention sur la forme circulaire qu'acquièrent les écrits de Sábato à travers ce procédé :

el conjunto de la producción de Sábato podría representarse a través de círculos concéntricos que mantienen entre sí una relación centrípeta y centrífuga, merced a un doble proceso: absorción y condensación de material anterior y dispersión de este material ya reelaborado y convertido a su vez en nuevo punto de partida ⁷²⁹.

De même, Romuald Fonkoua défend ce caractère de l'écriture de Glissant. Il assigne à la répétition le pouvoir d'innover le texte, en mettant en avant sa fonction critique implicite, en ce qu'elle permet la « transgression d'une loi dont elle dénonce le caractère annihilant ou sclérosant ⁷³⁰ ». La répétition gagne en profondeur dans cette perspective où elle constitue à la fois une pratique consciente et intentionnelle et une irruption de l'inconscient dans l'œuvre à travers le retour inévitable de certains motifs, personnages, anecdotes, refrains

⁷²⁷ Georges Desportes, *La paraphilosophie d'Edouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, p. 10.

⁷²⁸ Mohamed Kamel Gaha, « Répétition et nomination jubilatoire », in *La répétition*, Études rassemblées et présentées par S. Chaouachi et A. Montando, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littérature », 1991, p. 16. (15-30).

⁷²⁹ Trinidad Barrera López, « Sábato, balance de un luchador », *op. cit.*, p. 46.

⁷³⁰ Et Fonkoua de préciser : « dans l'œuvre de Glissant, la répétition est érigée non pas en manière mais en essence de l'écriture ; non pas en effet de style mais en ordre de pensée. Elle permet la réalité de l'expérience, renforce le contrat nécessaire à la légitimité de l'écriture et maintient en éveil le pouvoir d'écrire ». Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XX^{ème} siècle. Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée » dirigée par Jean Bessière, n°33, 2002, p. 266.

qui permettent de dégager des « réseaux de métaphores obsédantes ⁷³¹ » dans l'œuvre en rapport au « mythe personnel » de l'écrivain.

Au vu de ces positions divergentes de la critique, parfois réticente envers la poétique de la répétition ⁷³², il nous paraît indispensable de nous tourner vers les déclarations de Sábato et de Glissant s'exprimant à ce sujet. Il semble que tous les deux assument parfaitement ces « répétitions » qu'on leur reproche. Certains cas de recyclage peuvent par ailleurs s'expliquer par des raisons d'ordre éditorial, ils sont dus au regroupement de leurs articles ou à l'apparition de mêmes textes dans des volumes différents : ce sera le cas de la mise en recueil orchestrée soit par l'écrivain lui-même soit par un éditeur. Mais cela ne justifie que partiellement ces redites, qui relèvent pour la plupart d'une volonté affichée par les deux auteurs.

Dans plusieurs ouvrages de Glissant nous pouvons lire une sorte d'avertissement à l'intention du lecteur à qui l'auteur explique son recours à la répétition :

L'objet de ces quatre conférences apparaîtra complexe et erratique, et il est probable qu'au cours des exposés je reviendrai sur des thèmes qui s'entrelaceront, qui se reprendront : c'est ma manière de travailler ⁷³³.

La suite non ordonnée des images que je proposerai ici trouve ses lieux communs dans l'ouvrage *Une nouvelle région du monde*, dont elle résume ou reprend des énoncés si nous acceptons d'admettre qu'avec ce livre un lieu-commun (lié d'un trait d'union, par exception à l'usage grammatical autorisé quand l'expression signifie une évidence ou une vérité nues), est un lieu où chaque fois une pensée du monde appelle et éclaire une pensée du monde ⁷³⁴.

⁷³¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963, p. 13.

⁷³² Peter Hallward attire notre attention sur le paradoxe engendré par la poétique de la répétition chez Glissant : « it is impossible to read Glissant and not be struck by the relentless recurrence of certain concepts, motifs, themes and characters ; his recent *Traité du Tout-monde* (1997) amounts, indeed, to little more than a sustained exercise of self-pastiche, an almost wilfully redundant recycling of material from *Poétique de la Relation* and *Poétique du Divers*. We might even say that the more open to the tout-monde Glissant gets, the more narrowly repetitive his work becomes, the more everything begins to sound the same – precisely as endlessly unpredictable, dynamic, disruptive, creative, and so on... », Peter Hallward, *Absolutely postcolonial: writing between the singular and the specific*, Manchester University Press, 2001, p. 70.

⁷³³ *IPD*, p. 11.

⁷³⁴ *Philosophie de la Relation*, p. 25. En revenant sur la question des sociétés ataviques et composites, annoncée déjà dans les conférences regroupées à l'intérieur de *L'Introduction à une Poétique du Divers*, Glissant explique dans *Traité du Tout-monde* : « ces propositions doivent être répétées, jusqu'à ce qu'elles soient au moins entendues ». *TTM*, p. 39. C'est nous qui soulignons.

Glissant souligne dans *Traité du Tout-monde* le caractère obsessionnel de sa création qui s'exprime à travers la réécriture transgénérique de « quelques pressentiments » qu'il a « sans cesse transcrits, ou trahis par insuffisance, dans l'écriture ⁷³⁵».

Dans l'auto-théorisation à laquelle il procède dans *El escritor y sus fantasmas*, Sabato assume le fait de se répéter comme une manière de réfléchir sur sa propre œuvre. Le recours à la répétition est à mettre en relation avec les multiples contradictions qui l'habitent et qui se perçoivent à travers son style polémique et passionné mais aussi profondément contradictoire. Ainsi l'explique-t-il dans la préface à la première édition de l'ouvrage :

Mis reflexiones no son apriorísticas ni teóricas, sino que se han ido desenvolviendo con contradicciones y dudas (muchas de ellas persistentes) a medida que escribía las ficciones [...] por lo cual he preferido mantener esa forma reiterativa y machacante pero viva, un poco el mismo desorden obsesivo con que una y otra vez esas variaciones se han presentado en mi espíritu ⁷³⁶.

Cette conception de la répétition s'apparente à la « répétition différentielle » ou vivante ⁷³⁷, qui prône une réapparition de la différence à travers le recours à ce phénomène.

Dans *Abaddón el exterminador*, le narrateur-personnage Sabato, qui dispense des conseils à un « cher et lointain garçon » s'exprime à propos de la répétition constitutive du processus créateur :

Y no te preocupés por lo que te pueden decir los astutos, lo que se pasan de inteligentes: que siempre escribís sobre lo mismo [...] Las obras sucesivas resultan así como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y amaneceres semejantes, por ojos y rostros que retornan, ancestralmente ⁷³⁸.

⁷³⁵ *TTM*, p. 15.

⁷³⁶ « Palabras preliminares a la primera edición », in *EF, OC*, p. 261.

⁷³⁷ Jean Foucart, *Sociologie de la souffrance*, Bruxelles, Editions de Boeck Université, coll. « Ouvertures sociologiques », 2003, p. 206.

⁷³⁸ *AEE*, p. 117.

Cette même idée parcourt, à la manière d'un refrain macrotextuel, ses différents textes, en subissant quelques modifications⁷³⁹. Sábato ne fait que constater, à travers ces auto-citations, qui prennent l'allure d'un plaidoyer pour la poétique du recyclage, le caractère répétitif inhérent à une œuvre littéraire, tout en contestant le principe de l'originalité absolue :

¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe ni en el arte ni en ninguna otra construcción del hombre: todo se levanta sobre el anterior y como dice Malraux el arte se hace sobre el arte⁷⁴⁰.

Nous reconnaissons ici un clin d'œil à Borges avec qui Sábato mène au cours de son œuvre un fructueux dialogue au sujet de la création littéraire. Il serait impossible en effet de minimaliser l'apport de Borges dans la réflexion sur l'intertextualité.

Le recours à la réécriture devient un critère définitoire qui permettrait selon Sábato de distinguer entre « los literatos » et « los artistas », ces derniers étant censés perfectionner au cours de leur itinéraire artistique une seule et unique œuvre dispersée parmi les différents ouvrages qui la constituent⁷⁴¹ :

la creación única de un hombre se fortifica en sus aspectos sucesivos y múltiples que son las obras. Unas completan a otras, las corrigen o las repiten, y también las contradicen⁷⁴².

C'est le roman qui possède a priori les qualités requises pour tenter de transcrire la diversité du monde et de combler la tentation de synthèse (« descripción total del hombre »):

⁷³⁹ Ce cas de réécriture macrotextuelle transgénérique est à observer dans différents ouvrages de Sábato:

“Las obras sucesivas resultan así como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad”. *EF*, in *OC*, p. 276.

“Las obras sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas prolongan cierta inmortalidad”. *Uno y el universo*, in *OC*, p. 24.

⁷⁴⁰ *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, p. 43.

⁷⁴¹ En accord avec sa conception du travail créateur conçu non comme une profession mais comme une véritable vocation, Sábato reprend à son compte la division opérée par Camus, dont il emprunte la citation, selon ses propres indications dans un paragraphe « Tenacidad del creador » de *El escritor y sus fantasmas*. A travers cette citation, Sábato veut insister sur cette dimension profonde qui parcourt l'œuvre d'un créateur véritable : « se considera con demasiada frecuencia que la obra de un creador es una serie de testimonios aislados. Se confunde entonces al artista con el literato [...] Un pensamiento profundo está en devenir continuo, abarca la experiencia de una vida y se amolda a ella. Si hay algo que termine la creación no es el grito victorioso e ilusorio del artista ciego: lo he dicho todo, sino la muerte del creador, que cierra su experiencia y lo libra de su genio”. *EF*, *OC*, p. 365-366.

⁷⁴² *EF*, *OC*, p. 365.

La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica [...] y te digo novela porque no hay algo más híbrido. En realidad sería necesario inventar un arte que mezclara las ideas puras con el baile, los alaridos con la geometría. Algo que realizarse en un recinto hermético y sagrado, un ritual en que los gestos estuvieran unidos al más puro pensamiento, y un discurso filosófico a danzas de guerreros zulúes [...] Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendemos al menos el derecho de hacer las novelas monstruosas⁷⁴³.

La réflexion de Sábato se place dans le prolongement des considérations esthétiques qui opposent la généricité pure à l'impure. Le roman serait un genre hybride et impur par définition, « un roman pour être parfaitement un roman, se devrait d'être nécessairement impur afin que soient portées à leur point d'incandescence les vertus de la polyphonie⁷⁴⁴ ». Il est possible d'établir un lien entre la répétition et l'hybridation qui, comme nous avons constaté précédemment, intervient également au niveau du langage employé par Sábato. L'écrivain balaie ainsi, à travers ses interventions théoriques, un large spectre des critiques qu'on lui adresse. Cette longueur d'avance sur la critique institutionnalisée par le biais de l'auto-critique confirme l'utilité de la dimension théorique de son écriture.

Glissant, quant à lui, s'interroge dans *L'Intention poétique* sur la perception totale de l'œuvre (au sens du macrotexte) et de ses composantes:

Mais comment distraire l'œuvre des ouvrages qui la constituent ? Y aurait-il une « intention » (quelle ?) qui serait au long de ce trajet, inséparable de la matière plus ou moins parfaite que proposeraient les livres ?

Il ne paraît point abusif, eu égard à l'intertexte mallarméen présent chez Glissant et chez Sábato, de manière plus ou moins explicite⁷⁴⁵ et consciente,

⁷⁴³ AEE, p. 190. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁴ Jean-Louis Cabanès, « Mise en pièces et hybridation dans l'œuvre romanesque des Goncourt », in Hélène Baby (textes rassemblés et présentés par), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, p. 191.

⁷⁴⁵ María Rosa Lojo émet des réserves quant à la prégnance de l'intertexte mallarméen chez Sábato : « sería mucho más difícil hallar una filiación para Sábato en la exquisita metafísica de Mallarmé ». « Sábato, nictálope y vanguardista », *op. cit.*, p. 80. Il semble pourtant difficile de nier la prégnance de cet intertexte chez Sábato eu égard à ses formulations théoriques. Une certaine conception alchimique de l'œuvre et la simultanéité de la création et du regard critique prouveraient selon nous l'appartenance de Mallarmé à la généalogie littéraire de l'écrivain argentin.

d'envisager la réécriture comme la réalisation pratique de la poétique mallarméenne à travers leurs conceptions de l'écriture. Dans *Soleil de la Conscience* de Glissant nous lisons la déclaration suivante :

Qui n'a rêvé du poème qui tout explique, de la philosophie dont le dernier mot illumine l'univers, du roman qui organise toutes⁷⁴⁶ les vérités, toutes les passions et les conduit et éclaire ? Œuvre qui commencerait sur les tranquilles nuits septentrionales, dévoilerait chaque fjord, embrasserait les Tropiques, pour se calmer dans les nappes blanches du sud, roman qui donnerait des liaisons, les intrications, la synthèse, l'UN⁷⁴⁷.

Ce projet qui paraît utopique, car pêchant par un excès de conditionnel, renvoie vers un avenir non précis, prend de l'ampleur dans la perspective actuelle. La volonté de synthèse (adverbes : « tout », « chaque ») et de transgression des genres y est explicitement annoncée. Il contient en germe toute la teneur de l'élan créateur de Glissant réalisé au cours de son itinéraire, prouvant à maintes reprises que l'utopie (revalorisée positivement chez Glissant) est une manière de se projeter vers l'avenir⁷⁴⁸.

Nous pouvons ainsi rapprocher le rêve de Glissant annoncé dans la *La cohée du Lamentin*, où il évoque la hantise d'un texte « qui s'enroulerait en triomphe sur lui-même et dont la répétition était le fil⁷⁴⁹, de la théorie mallarméenne commentée dans *L'Intention poétique* :

Il n'étonne pas que Mallarmé ait peu à peu confondu la Parole et l'attente de cette Parole, le Livre et la présentation du Livre, ni qu'il ait consacré tant d'années obscures à la mise en scène de l'œuvre. L'ouvrage d'un poète paraît (à ce poète) dérisoire, au regard de ce qu'il a rêvé : ce n'est jamais

⁷⁴⁶ L'italique vient de l'auteur. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁷ SC, p.69. Ce projet est reformulé dans *l'Introduction à une Poétique du Divers* : « Je crois que nous pouvons écrire des poèmes qui sont des essais, des essais qui sont des romans, des romans qui sont des poèmes. Je veux dire que nous essayons de défaire les genres précisément parce que nous sentons que les rôles qui ont été impartis à ces genres dans la littérature occidentale ne conviennent plus pour notre investigation qui n'est pas seulement une investigation du réel, mais qui est aussi une investigation de l'imaginaire, des profondeurs ». IPD, p. 124.

⁷⁴⁸ Sábato partage cette conception de l'utopie, lorsqu'il déclare à plusieurs reprises : « las utopías suelen convertirse en realidades [...] No es aventurado afirmar que sólo los llamados irrealistas, los poetas y los hombres de imaginación sean una vez más los grandes visionarios de la futura realidad ». *Los libros y su misión...*, p. 24.

⁷⁴⁹ Il s'agit d'un chapitre « Paysage » où Glissant écrit ceci : « j'ai rêvé d'avoir développé un texte qui s'enroulait innocemment [...] la répétition en était le fil, avec cete perceptible déviance qui fait avancer. Dans ce que j'écris, toujours j'ai poursuivi ce texte ». *La cohée du Lamentin*, p. 20.

que l'écume de cet océan d'où il veut arracher une cathédrale, une architecture définie⁷⁵⁰.

Cette référence intertextuelle commune aux deux auteurs peut contribuer à éclairer l'importance du processus de l'écriture qui vise une expression totale de la réalité à travers de nombreuses approches fragmentaires. Glissant exprime son positionnement à ce propos dans *Traité du tout-monde* où il prône la cohérence de son œuvre bien au-delà des partages génériques traditionnels :

Ainsi pour moi, de cri en parole, de conte en poème, de *Soleil de la Conscience* à la *Poétique du Divers*, ce même balan⁷⁵¹.

La réécriture transgresse chez Glissant les frontières génériques. Ainsi, dans *Traité du Tout-monde*, l'écrivain antillais assume explicitement la circularité de son œuvre et la poétique du recyclage qui lie le roman à l'essai : « tout un morceau du réel, raflé d'un passé rétif, redistribué à chaque coin de la vie, redit en chaque livre⁷⁵² ». Nous pouvons considérer le macrotexte de Glissant comme la réalisation des postulats contenus dans *Le Discours antillais*, ouvrage que lui-même définit en ces termes : « son déroulé s'apparente au ressassement de quelques obsessions qui *enracinent*, liées à des évidences qui *voyagent*⁷⁵³ », ce qui introduit la dialectique de la redondance et de la nouveauté au cœur de ce procédé.

La formulation « La trace est à la route comme la révolte à l'injonction, la jubilation au garrot⁷⁵⁴ » qui est bien évidemment un exemple d'auto-citation, une réécriture macrotextuelle et formelle, fonctionne ici comme modèle de lecture de ce texte déroutant qu'est le *Traité du Tout-monde* qui incite à sortir des sentiers battus. Le chapitre intitulé « Répétitions » assume ainsi sa fonction de reprendre et de mélanger « allègrement » les bribes de la théorie glissantienne provenant des différentes parties de son macrotexte, roman et essai confondus. Dans *Le*

⁷⁵⁰ *IP*, p. 64.

⁷⁵¹ *TTM*, p. 20.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁷⁵³ *DA*, p. 17. L'italique vient de l'auteur.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

discours antillais Glissant revendiquait déjà le droit à l'opacité et à la répétition pour fonder une nouvelle manière d'envisager la pratique de l'écriture. En expliquant l'intention qui l'a guidé dans cet ouvrage, il se réclame partisan de l'accumulation « à tous les niveaux », estimant qu'elle est « la technique la plus appropriée de dévoilement d'une réalité qui elle-même s'éparpille ⁷⁵⁵ ».

Les notions de réécriture et de répétition semblent capitales dans la poétique des deux auteurs⁷⁵⁶, d'autant qu'elles cadrent avec l'esthétique fragmentaire qu'ils pratiquent. Ainsi, la répétition et la réécriture, qu'elles soient formelles ou anecdotiques, se voient conférer une valeur positive, liée selon nous à la posture littéraire de Glissant et de Sábato qui construisent une relation de proximité avec leurs lecteurs, quitte à répéter inlassablement leurs idées et leurs obsessions afin qu'elles soient entendues. Ils réactivent ainsi la valeur didactique de la répétition. Il faut noter également que le terme « recyclage » que nous avons employé pour désigner ces pratiques, se voit dépourvu de la charge péjorative dont il pâtit dans les études sur l'hypertextualité, comme le rappelle Frank Wagner. La « dimension parasitaire⁷⁵⁷ » du recyclage hypertextuel, recyclage des textes d'autrui, disparaît de l'œuvre de Glissant et de celle de Sábato dans la mesure où il s'agit surtout de puiser dans leurs propres macrotextes, en procédant aux réécritures intra- et macrotextuelles. Le recyclage de leurs propres écrits confirmerait, selon nous, une certaine plasticité du texte qui rompt les frontières génériques et permet, par ce retour sur leur propre œuvre, un distanciel critique nécessaire à chaque écrivain. De cette façon, le recours à la répétition/récriture permet de revisiter à la fois les notions

⁷⁵⁵ *DA*, p.17.

⁷⁵⁶ Daniel-Henri Pageaux va jusqu'à affirmer que *AEE* constitue une « véritable mise en pièces du texte romanesque et de ses propres textes critiques, retaillés, réemployés en situation ». « Le roman-confession », *op. cit.*, p. 25.

⁷⁵⁷ Wagner poursuit sa réflexion allant à l'encontre d'une perception obsolète de la littérature où le phénomène de l'hypertextualité, et avec lui du recyclage littéraire traduirait le « déficit ontologique (renoncement à l'accomplissement de son identité individuelle) de la part de l'auteur de l'hypertexte ». Frank Wagner, « Les hypertextes en question (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », in *Etudes littéraires*, vol. 34, n°1-2, hiver 2002, p. 304 (297-314). [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/007568ar>. Consulté le 17 février 2009.

d'intertextualité et d'intratextualité. Si certains des jugements critiques précités s'avèrent aller à l'encontre de la défense de ce procédé chez Glissant et chez Sábato, nous proposons d'analyser leurs métadiscours en épiaint les rites génétiques, pour détecter les raisons qui les poussent à se répéter à travers les décennies.

2.1. Théorie du brouillon perpétuel.

Loin de provoquer la congélation du discours, la réécriture se place du côté du mouvement, en prônant le perfectionnement continu de la matière littéraire malléable. Partant de la conception d'une œuvre conçue comme un Tout, elle permet de relier ses différents composants. Nous ne pouvons pas négliger à ce titre la manie corrective de Sábato, qui considère ses écrits comme un perpétuel brouillon⁷⁵⁸, ce qui engendre de multiples répétitions, ratures, corrections, variations du même texte. Norma Carricaburo insiste sur cette perception de l'œuvre ouverte, jamais achevée, dans son étude philologique consacrée à *Sobre héroes y tumbas* :

oponiéndose al concepto de texto perfecto, acabado, y priorizando la productividad, en términos de Kristeva, Sábato aduce que la obra publicada no debe tomarse como perfecta sino 'como los borradores menos deshonrosos' y 'como la tentativa menos pobre' [...] ante el estatismo del texto fijado (el ergon), reivindica la tensión, la lucha (la energeia) del proceso creativo⁷⁵⁹.

Pour appuyer cette déclaration, il suffit de citer les explications de l'auteur à ce sujet contenues dans le péritexte auctorial de l'édition *Obras de ficción* de 1966 :

Creo que casi todos los escritores sufren de esta manía correctiva, y no me parece mal darle un término en una versión definitiva, aún con la siniestra

⁷⁵⁸ Dans un entretien réalisé pour *Che*, en 1961, Sábato revient sur son hantise d'une œuvre jamais achevée, toujours imparfaite : « y aunque me muera como mi padre a los ochenta años, lo haré con la sensación de haber apenas realizado un boceto (torpe y apresurado) de algo importante que acaso me habría requerido mil años de vida ». *Medio siglo con Sábato*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁵⁹ Norma Carricaburo, "Nota filológica preliminar", in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, *op. cit.*, p. XLI.

connotación que esta palabra confiere; no sólo por la alusión a la muerte física, sino, también, por la alusión a esa otra especie de muerte en vida que es la cristalización de los textos⁷⁶⁰.

En dépit de cette déclaration solennelle, les textes de ses romans ont subi entretemps plusieurs modifications, dont la dernière date de 1991, selon les précisions de la philologue. Il faut y voir beaucoup plus qu'un simple désir d'implorer l'indulgence du futur lecteur face à un texte qui serait imparfait. S'il est vrai que le « *captatio benevolentiae* » constitue un recours rhétorique présent chez Sábato, il relève plutôt d'une volonté de se montrer honnête et sincère face à son lecteur en accord avec les postulats éthiques qu'il défend ouvertement et sans répit depuis des décennies. Aussi, s'adresse-t-il à ses lecteurs dans la préface à *España en los diarios de mi vejez* : « pido perdón a los lectores si no encuentran en ellos más que esbozos, apenas borradores⁷⁶¹ ».

La manie de la correction prouve, à notre avis, la vitalité du texte chez Sábato et confirme sa façon de conjurer la mort, la mort du texte achevé. Les corrections acquièrent dans cette perspective une valeur positive et témoignent de la posture de l'auteur capable de reconnaître certaines erreurs ou imperfections de son œuvre, auxquelles il essaie, à plusieurs reprises, de remédier. Que Sábato n'ait pas peur d'admettre les incohérences, voire les erreurs commises durant son itinéraire artistique, devient évident à la lumière de ses déclarations provenant du péri-texte auctorial. Dans la préface à la réédition de son premier essai *Uno y el universo*, il déclare après la relecture de son texte de jeunesse :

estoy tan lejos de la mayor parte de las ideas expuestas en él que siento, al reexaminarlas, la misma tierna ironía con que miramos las viejas fotos familiares [...] ; Qué abismos se han abierto entre el muchacho de la fotografía y el hombre de ahora!⁷⁶².

⁷⁶⁰ *Ibid.* Nous citons d'après Carricaburo. Les propos de Sábato rejoignent ceux de Michel Butor dans *Répertoire*, où il considère le sentiment d'inachèvement d'une œuvre propre au créateur qui « se sent en même temps critique ». Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, cité par Jean-Luc Pagès, « L'autocritique », *op. cit.*, p. 155. La conscience critique proscrireait de considérer l'œuvre comme achevée dans l'absolu.

⁷⁶¹ *España en los diarios de mi vejez*, p. 9

⁷⁶² *Uno y el universo*, « Prólogo a la edición de 1968 », in *OC*, p. 19.

Cette relecture critique vise à expliquer la réticence qu'éprouvait Sábato à rééditer ce texte et à implorer l'indulgence du lecteur : « querría pedir al lector perdona las arbitrariedades y violencias que encuentre⁷⁶³ ». L'auteur souligne à diverses reprises que ses textes fonctionnent comme une écriture transitoire, un matériau susceptible d'être perfectionné, amélioré : « incompleto, contradictorio y perfeccionable [...] participa de la impureza y de la contradicción, que son los atributos del movimiento⁷⁶⁴ ». Ce même motif sera d'ailleurs repris dans les romans où sont mentionnées les difficultés rencontrées au cours du processus d'écriture : « volvía entonces descontento a esas páginas contradictorias, que no conformaban, que parecían no ser lo que necesitaba⁷⁶⁵ » ; « revolvió aquellos centenares de páginas, bocetos [...] todo contradictorio e incoherente⁷⁶⁶ ».

La théorie du brouillon éternel forgée par Sábato expliquerait l'angoisse qui s'empare de lui lorsqu'il voit son texte achevé et doit le soumettre à la publication. Cette dernière s'apparente chez Sábato à un acte de violence qu'il s'inflige, mécontent de se séparer de son œuvre. Il évoque d'ailleurs un répertoire d'« œuvres avortées⁷⁶⁷ » (« obras abortadas »), ce qui nous fait penser au « catalogue de livres futurs » établi par Cendrars pour conjurer l'angoisse de la page blanche. Il en est autrement chez Sábato, la peur casi physique d'« accoucher » un livre, le pousse à commettre des actes aussi déraisonnables que de brûler ses manuscrits : « infinidad de veces consideré que debería destruir el *Informe sobre ciegos*, como en otras ocasiones quemé fragmentos y hasta libros enteros que lo prefiguraban⁷⁶⁸ ». Il évoque à ce propos son penchant autodestructif : « cierta propensión autodestructiva que me ha llevado a quemar la mayor parte de todo lo que escribí a lo largo de mi vida⁷⁶⁹ ». Il est intéressant

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *Uno y el universo*, « Advertencia », in *OC*, p. 21.

⁷⁶⁵ *AEE*, p. 39.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁶⁷ Ainsi il énumère dans *Abaddón* les œuvres dont l'écriture a été abandonnée en cours : « *La fuente muda* [...] unas *Memorias de un desconocido*, que abortaron y que jamás publicó, más tarde [en] una obra de teatro, también abortada ». *AEE*, p. 269.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

à ce titre de souligner qu'il rend son double fictionnel, le mystérieux R., responsable de ces agissements : « *fue él quien me forzó a abandonar la ciencia [...] ese intruso fue también el que me forzó a escribir ficciones*⁷⁷⁰ ».

Chez Glissant, dans *L'Intention poétique*, tout comme dans son essai plus tardif sur Faulkner, les frontières entre son écriture et celle des autres ont tendance à se confondre. L'auteur y annonce en effet une stratégie de lecture pour sa propre œuvre en formulant, à travers sa lecture critique de Mallarmé, une sorte de théorie du brouillon, semblable à celle de Sábato :

ainsi pour l'écrivain, ce qu'il écrit n'est peu à peu que le brouillon de ce que désormais (là, sans cesse) il va écrire. Mieux, ce qu'il écrira ne sera que l'ombre de ce qu'il devait écrire (de ce qu'en éternité il eût été destiné à écrire, si l'éternité lui appartenait). Car l'écriture, comme l'Un, est un manque consenti. L'œuvre qui ne souffre pas cette absence, par là même témoigne qu'elle est bornée [...] L'œuvre qui réalise son propos dévoile un autre propos (caché) de l'auteur, et qui reste ouvert : à accomplir. L'écrivain est toujours le fantôme de l'écrivain qu'il veut être⁷⁷¹.

Fidèles à cette théorie du « brouillon éternel », dont seule la publication, perçue comme « l'obligation d'arrêter et de mettre le point final⁷⁷² », impose la césure, Glissant et Sábato arrivent à « tricher » avec cette clôture du texte, en ayant pour véritable horizon l'œuvre complète, ancrée dans la poétique mallarméenne, envisagée « comme reprise et dépassement des césures arbitraires, dans une cohérence que seule la mort viendra définir⁷⁷³ ». Il n'est point étonnant que la répétition occupe une place de choix dans leurs œuvres respectives, qui se construisent par un système de renvois macrotextuels assurant une cohérence interne de leurs macrotextes et, qui plus est, imposent le dépassement des délimitations génériques.

Elena Pessini indique à juste titre que le « discours glissantien se construit par touches, par détours, par corrections et n'a pas l'empreinte monolithique

⁷⁷⁰ *AEE*, p. 268-269. En italique dans le texte.

⁷⁷¹ *IP*, p. 35-36. Cette conception correspond également à la théorie de Glissant selon laquelle, les écrivains antillais actuels seraient des « préfaciers » de la littérature future.

⁷⁷² Dominique Chancé, *Ecritures du chaos. Lectures des œuvres de Frankétienne, Reinaldo Arenas, Joël des Rosiers*, Université Paris 8, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature hors frontières », 2009, p. 15.

⁷⁷³ *Ibid.*

d'un système sans failles – au sens d'ouvertures », voyant dans la répétition « une façon d'appliquer la créolisation à l'écriture même ⁷⁷⁴ ».

Loin de constituer un phénomène stérile, la réécriture s'avère jouer un rôle non négligeable dans la perception de la représentation qui a lieu dans l'œuvre littéraire. Comme cela a été prouvé notamment par Borges, avec *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*⁷⁷⁵, la réécriture ne produit pas, contrairement aux apparences, de l'identique, car « toute représentation comme toute reformulation (si proche soit-elle de l'expression de départ) déplace toujours, fût-ce insensiblement, la signification ⁷⁷⁶ ». Elle ne peut aucunement être perçue comme un ressassement stérile et non-productif au niveau de la réception du texte.

La répétition met à l'épreuve la mémoire en ce qu'elle permet de confronter les différentes perceptions des lieux et des personnages et de signaler l'écart entre ce qui a été mémorisé, archivé et ce qui se présente à nos yeux à l'état actuel. L'impossible représentation mimétique et le changement de la perspective mettent en relief la valeur de la répétition dans l'élaboration d'une théorie littéraire qui s'interroge sur comment sauver de l'oubli le passé. Cette thématique est plus amplement abordée dans *Tout-monde* et dans *Abaddón*. Le Bruno qui revient à son village natal, Capitán Olmos, n'est pas le même Bruno qui a parcouru ces mêmes paysages il y a vingt-cinq ans : ces images sont maintenant confrontées avec les paysages intérieurs archivés en mémoire dans le chapitre « Veinticinco años después, las cosas, los hombres ».

Dans *Tout-monde*, Mathieu et Amina tentent de percer le mystère du temps qui s'écoule, éprouvant les êtres et les lieux. Les réflexions métadiscursives se glissent dans leur discussion lorsqu'ils « compar[ent] les

⁷⁷⁴ Elena Pessini, «La créolisation», in *Ecrire le monde, rêver le monde, op. cit.*, p. 15.

⁷⁷⁵ « Le défi que se proposait Borges avec cette œuvre, publiée en 1939, consistait à réécrire de façon créative le *Don Quichotte* « sans en réaliser une transposition, sans le copier et sans en changer une ligne. Il y parvient grâce aux simples effets provoqués par le changement de l'énonciation qu'entraîne la pragmatique liée au nom de l'auteur ». Monique Charles, *op. cit.*, p. 98. Le succès de son entreprise réside, selon nous, dans le mécanisme de la répétition, étant donné que le seul fait de répéter entraîne un changement de la perspective énonciative.

⁷⁷⁶ Catherine Fuchs, «L'hétérogénéité interprétative», in Hermann Parret (sous la direction de), *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, CNRS, 1991, p. 109.

deux Vernazza, de 1955 et de 1986 avec une tranquille désolation » pour constater les changements intervenus. Le constat de Mathieu souligne l'impossibilité d'une répétition à l'identique, étant donné que « l'acte et la situation d'énonciation [...] [ne sont] jamais reduplicables : le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative⁷⁷⁷ ». Cette réflexion permet à l'écrivain de confronter les différentes images accumulées au cours de son itinéraire artistique pour constater l'inévitable écart qui le sépare de ses débuts littéraires. Le caractère novateur de la répétition se dessine implicitement dans ces comparaisons auxquelles procèdent les deux auteurs.

Passer outre la fonction génératrice de la répétition au travers de leurs macrotextes, ce serait négliger la conception d'une œuvre totale annoncée comme étant l'idéal littéraire qui sous-entend leur recours à la réécriture et à la répétition, compatible avec la volonté de concevoir différents volets du macrotexte comme un tout organique relié par de multiples renvois et échos.

De ce point de vue, il est possible d'envisager la poétique du recyclage comme rite génétique légitimé à travers l'écriture de nos auteurs.

3. Répétition comme rite génétique.

Marie-Laure Bardèche signale que le procédé de la répétition « nécessite un sujet qui l'assume, la narre, l'énonce – un sujet qui soit capable de reconnaître cette répétition et qui puisse dire ou se dire « je répète⁷⁷⁸ ». De ce fait, la répétition entre nécessairement en convergence avec les rites génétiques pratiqués par les écrivains. Maingueneau désigne par ce terme les « activités plus ou moins routinisées à travers lesquelles s'élabore un texte⁷⁷⁹ », qui se rapportent au domaine de l'élaboration, la rédaction, la prédiffusion et la publication d'une œuvre. Le fait d'assumer explicitement la répétition nous

⁷⁷⁷ Emmanuelle Prak-Derrington, *op. cit.*

⁷⁷⁸ Marie-Laure Bardèche, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁷⁹ *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 121.

renseigne sur son caractère volontaire et conscient. De cette façon, ce procédé connoté souvent péjorativement, est revalorisé à travers la réussite de l'œuvre et la reconnaissance dont jouit l'auteur. En vertu de la conception prônée par Maingueneau « c'est la réussite des œuvres accomplies qui consacre la pertinence de ces rites ⁷⁸⁰ ». Si le rite est répétitif par nature, la répétition constitue un rite génétique important qui permet de rendre compte du travail créatif accompli par les auteurs.

Au vu du caractère spéculaire de leurs œuvres, Glissant et Sábato ne craignent pas d'avouer explicitement les difficultés qu'ils rencontrent durant le processus d'écriture. Glissant justifie en quelque sorte sa propension à la répétition en déclarant:

si nous nous sommes emportés à accumuler ainsi la longue liste de nos intuitions, au risque de nous exaspérer nous-mêmes, comme il m'est arrivé au moment de mener quatre fois cette écriture [...] Notre solitude n'est enfin féconde en projets que si elle en arrive à « comprendre » ces bouleversements, cet emportement ⁷⁸¹.

Ces propositions, même s'il est arrivé qu'elles fussent décalquées par d'autres, doivent être répétées, tant qu'elles ne seront pas entendues ⁷⁸².

Nous ne saurions mieux désigner la fonction génératrice de la répétition au cours de la création littéraire qu'en empruntant la formule de Dominique Viart : « reformuler c'est, dans la recherche et la rencontre de formules inédites, éprouver l'insuffisance au cœur même de ce qui se dit [...] ainsi plus on répète, plus il s'avère nécessaire de reprendre et impossible d'arrêter ⁷⁸³ ».

En se mettant à nu face à ses personnages et, sur un autre plan, face à ses lecteurs à travers sa mise en scène, l'auteur tente de définir son rôle, en empruntant plusieurs masques ou en s'en débarrassant à travers ses « irrptions authentifiantes » dans la fiction. María Rosa Lojo confirme le caractère conscient de ce procédé chez Sábato :

⁷⁸⁰ *Le discours littéraire*, p. 122.

⁷⁸¹ *Philosophie de la Relation*, p. 82-83.

⁷⁸² *TTM*, p. 37.

⁷⁸³ Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement », *op. cit.*, p. 60.

la narrativa sabatiana no es en absoluto ignorante de sus propios mecanismos genéticos [...] La obsesión, la recurrencia de lo mismo es deliberadamente propuesta por el ensayista de *EF* [*El escritor y sus fantasmas*] y por el narrador homodiegético de *AE* [*Abaddón el exterminador*] como uno de los ejes fundamentales del quehacer novelístico, hecho de ‘ojos y rostros que retornan’⁷⁸⁴.

Sábato se plaît à répéter “¿qué podría decir que no haya dicho ya?”⁷⁸⁵ soulignant la reprise des mêmes thèmes d’un ouvrage à l’autre comme un rite qui génère les ouvrages successifs et qui s’inscrit dans le caractère testamentaire de ses écrits, caractère sur lequel nous reviendrons. Son œuvre comporte nécessairement des redites et des répétitions inévitables qui lui confèrent de la cohérence en dépit de l’ambivalence qu’engendre l’usage de la répétition, décelée par María Rosa Lojo :

La práctica escritural sabatiana conjuga así una crítica explícita de lo reproducido, de la copia (argucia visual, falsificación sutil) y un ejercicio efectivo, casi maniaco, de la repetición⁷⁸⁶.

Glissant et Sábato instaurent de fait la répétition en un rite génétique qui consacre leur manière d’écrire et informe sur l’élaboration de leurs œuvres ; ils ne refusent pas d’admettre leur propension naturelle à la répétition et à la réécriture, autant de marques d’une écriture « archipelisée », fragmentaire, qui constitue un véritable macrotexte.

Dans *La cohée du Lamentin*, ce procédé revient de manière explicite, pour résumer et reprendre les concepts de Glissant, sous la forme du néologisme « excipit » défini en ces termes : « devrait être accepté, par référence à l’incipit, comme la fin ou le résumé [...] une conclusion, une citation, une redite⁷⁸⁷ ». L’auteur y exprime sa conception de l’écriture où il reprend les idées phares de son œuvre : il s’agit d’une réécriture formelle qui laisse entrevoir ces

⁷⁸⁴ Et Lojo de poursuivre: “El carácter de obsesividad, de repetición llega a ser proclamado como criterio selectivo para decidir si vale o no la pena escribir ficciones [...] De este modo, aduce Sábato, cada obra, diciendo de un modo diferente lo mismo, se acercara un poco al ‘secreto central’ que le corresponde indagar. Tal actitud estética es refrendada, desde el ángulo psicoanalítico, por Mauron, para quien ‘el mito personal es un ‘fantasma persistente’”. *Sábato: en busca del original perdido*, op. cit., p. 258.

⁷⁸⁵ *España en los diarios de mi vejez*, p. 117.

⁷⁸⁶ *Sábato: en busca del original perdido*, op. cit., p. 52.

⁷⁸⁷ *La cohée du Lamentin*, p. 39. Ces « excipits » apparaissent sur les pages suivants de l’essai : p. 37,128, 189, 223, 245.

formulations qui s'apparentent chez Glissant aux refrains scandés dans différents textes. Il n'hésite pas à qualifier ce caractère de son écriture de ressassement ou, mettant à contribution l'imaginaire marin qu'il exploite aisément, de ressac⁷⁸⁸ : « le ressac est répétition, qui sans fin se déchire⁷⁸⁹ ». La violence de ce phénomène utilisé pour décrire son processus d'écriture renverse la perspective d'une répétition statique. Il s'amuse à répertorier les diverses répétitions qui parcourent son macrotexte comme pour affirmer qu'il ne craint pas d'être accusé de radotage. Retenons à ce propos sa déclaration provenant de *L'Introduction à une Poétique du Divers* : « je crois que la répétition est une des formes de la connaissance de notre monde ; c'est en répétant qu'on commence à voir le petit bout d'une nouveauté, qui apparaît⁷⁹⁰ ».

Selon Norma Carricaburo, il est impossible en effet de négliger l'aspect didactique inhérent à ce procédé : « La repetición también se conecta con el aprendizaje y con la comunicación⁷⁹¹ », étant donné que la répétition suppose l'existence d'un interlocuteur attentif aux précisions qu'elle peut apporter. Sa valeur didactique intrinsèque se laisse percevoir chez Glissant dans *Traité du Tout-monde* :

ces propositions, même s'il est arrivé qu'elles fussent décalquées par d'autres, doivent être répétées, tant qu'elles ne seront pas entendues »(37) ; « ces propositions doivent être répétées, jusqu'à qu'elles soient au moins entendues » (39).

La divergence qui intervient au niveau des rites génétiques provient principalement des contextes différents dans lesquels créent Glissant et Sábato. Tandis que Sábato-personnage, ainsi que les personnages-écrivains qui parcourent son macrotexte, sont souvent présentés attelés devant leur machine à

⁷⁸⁸ Selon la définition du Petit Robert, le mot « ressac » désigne « un retour violent des vagues sur elles-mêmes lorsqu'elles ont frappé un obstacle ».

⁷⁸⁹ *TTM*, p. 86.

⁷⁹⁰ *IPD*, p. 33.

⁷⁹¹ Norma Carricaburo, *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires, Circeto, 2008, p. 103.

écrire ou en train de manipuler les archives⁷⁹² et la presse écrite, par le recours au registre para-littéraire, chez Glissant le personnage-écrivain et ses multiples avatars se placent du côté de l'oralité, en train de manipuler les témoignages oraux, de rassembler, de collectionner, d'écouter les bribes de parole pour ensuite réfléchir comment intégrer cette richesse au niveau de l'écrit. Si leur office semble d'emblée différent, Sábato n'est pas pour autant complètement éloigné de l'oralité et de la richesse langagière qu'il tente de retranscrire.

Certains rites se dévoilent à partir d'une vue d'ensemble tandis que d'autres, notamment les images obsessives qui hantent les œuvres de Glissant et de Sábato, échappent à ce procédé d'explicitation et peuvent être rapprochées des « métaphores obsédantes » évoquées plus haut : il s'agit des motifs qui souterrainement relient plusieurs œuvres du même auteur, à travers lesquelles se dévoile la part de l'inconscient participant à la création littéraire. Il existe dans l'œuvre de Glissant et de Sábato des signes explicites de la circularité inhérente à leur œuvre. Cette circularité repose, elle aussi, sur le procédé de la répétition.

4. Différents types de réécriture.

Nous distinguerons, d'après les catégories proposées par Anne-Claire Gignoux, entre la « réécriture anecdotique » (du contenu), et la « réécriture formelle » (auto-citation). Les deux peuvent relever de l'intra- ou de la macrotextualité en fonction de leur circulation, respectivement dans l'espace d'un seul texte et dans l'espace du macrotexte, ce qui rend son périmètre d'action plus élargi par rapport à la première.

Nous pouvons distinguer trois types de réécriture en fonction de leur circulation:

- La réécriture intertextuelle, qui désigne la citation d'autrui

⁷⁹² Le narrateur de *Abaddón* mentionne les pré-textes de son œuvre: « revolvió aquellos centenares de páginas, bocetos, variantes de bocetos » « estudiaba una vez más las noticias amarillentas, las fotos, las tortuosas declaraciones ». *AEE*, 35-36.

- La réécriture intratextuelle, qui se réfère à une auto-citation pratiquée à l'intérieur d'un même texte⁷⁹³
- La réécriture macrotextuelle, qui concerne les auto-citations circulant à l'intérieur du macrotexte d'un auteur

La « réécriture macrotextuelle », la pratique la plus complexe et extrême de la réécriture, « affirme la notion d'auteur » car « le surmarquage que produit la répétition formelle d'un livre à l'autre amène le lecteur à confronter les deux livres, et le jeu se fait de l'un à l'autre, dans l'unité et globalité du macrotexte⁷⁹⁴ ». C'est une stratégie pratiquée par Glissant et Sábato en vue d'inviter le lecteur à se plonger dans d'autres livres qu'ils ont écrits. En faisant appel à la curiosité du lecteur, l'auteur pousse ce dernier à devenir un « macrolecteur », un lecteur capable de se mouvoir à son aise dans l'ensemble du macrotexte et d'y détecter les allusions macrotextuelles. Le haut niveau d'exigence que pose une telle lecture, va de pair avec leur vision de la littérature considérée comme un instrument de savoir, accueillant la réflexion sur le monde et encourageant le lecteur, à son tour, à la poursuivre bien au-delà de l'espace clos du texte. Cette stratégie permet aussi d'instaurer une relation entre les différentes parties du macrotexte, en attirant l'attention, de ce fait, sur la figure du producteur du récit. De manière oblique, ce procédé participe donc de la mise en scène de l'auteur, car il élargit l'espace de sa visibilité à l'intégralité de son macrotexte et permet de relier le dehors extratextuel au dedans intratextuel, tout comme c'était le cas de la métalepse analysée précédemment.

⁷⁹³ Ce type de réécriture se rapproche de ce que Dallenbach désigne comme « intertextualité autarcique » car interne au texte d'un même auteur. Il qualifie, à la différence d'intertextualité externe, l'intertextualité interne comme « autotextualité », rapport d'un texte à lui-même. Voir à ce sujet Lucien Dallenbach, « Intertexte et autotexte », in *Poétique* n°27, 1976, p. 282-296.

⁷⁹⁴ Anne-Claire Gignoux, *ibid.*

4.1. Réécriture anecdotique.

Les modalités qu'emprunte la « réécriture anecdotique » sont les suivantes :

- Subsistance des mêmes personnages dans les romans formant partie du macrotexte
- L'intrigue globale reprise d'un roman à l'autre
- Les anecdotes⁷⁹⁵ qui réapparaissent dans les différents romans

Chez Glissant et Sábato, certains personnages traversent les différents romans formant le macrotexte. Il existe d'ailleurs une catégorie particulière que nous avons dénommée « macropersonnage⁷⁹⁶ ». Il s'agit d'un personnage dont le statut est mouvant : en tant que détenteur de connaissances macrotextuelles, il se rapproche par endroits du macronarrateur ; présenté comme un alter-ego de l'auteur, il partage avec lui certaines circonstances biographiques. Son statut, à la frontière de l'intra- et de l'extradiégétique, fait de lui un personnage hors du commun, ce qui se manifeste surtout à travers la métalepse et la réécriture.

Chez Glissant, nous pouvons distinguer deux macropersonnages : Mathieu et Raphaël, autour desquels gravitent d'un roman à l'autre les autres membres de la famille macrotextuelle : Mycéa, Papa Longoué, Apocal, Anastasie, Prisca, Laroche, Senglis. Cette famille macrotextuelle est composée

⁷⁹⁵ Anne-Claire Gignoux opte, dans sa terminologie, pour la notion d'anecdote plutôt que de thème, ce dernier étant trop vague, induisant une idée d'un thème général revenant dans l'œuvre d'un auteur, ce qui diluerait la spécificité et l'exceptionnalité du recours à une réécriture anecdotique.

⁷⁹⁶ Ce terme vient de nous. Il constitue une tentative d'appréhender les relations particulières d'un personnage qui de par la délégation de l'écriture qu'il reçoit de l'auteur, n'est plus un personnage comme les autres. De ce fait, il cesse d'être un personnage ordinaire et il n'est pas possible de l'assimiler au narrateur omniscient, encore moins à l'auteur, cela banaliserait le réseau métafictionnel formidable construit par Glissant dans son macrotexte. Il serait donc une sorte de « macropersonnage », un compromis entre sa condition de personnage et de narrateur possédant les connaissances du macrotexte et s'annonçant par endroits comme un macronarrateur. Présent dans tous les romans de Glissant, et même dans l'essai *Traité du Tout-monde* qui contient, à travers le dispositif de la mise en abyme, un chapitre « Traité du monde de Mathieu Béluse », Mathieu Béluse possède déjà le statut d'un « macropersonnage » s'il fallait le déduire de son appartenance à un macrotexte. Chez Sábato, cette dénomination correspondrait au statut qu'occupe Bruno dans *SHT* et *AEE*. Il s'agit d'une piste à approfondir dans cette relation au niveau d'un macrotexte et d'un macronarrateur.

chez Sábato de Bruno, Martín, Alejandra, Natalicio Barragán, Castel, entourés par les autres personnages qui font des apparitions ponctuelles d'un roman à l'autre.

Ce retour des personnages d'un roman à l'autre fait partie de la réécriture anecdotique⁷⁹⁷. Il faut insister sur le fait qu'il ne s'agit pas de reprendre la vie de ces personnages là où le roman précédent les a laissés, comme s'il s'agissait d'un cycle romanesque, bien que le métatexte critique recoure volontiers, de manière abusive selon nous, à cette dénomination réductrice en se référant aux romans des deux auteurs.

Chez Sábato nous pouvons distinguer les réécritures anecdotiques suivantes qui se rapportent à la reprise de certains éléments de l'intrigue ou bien concernent un motif particulier qui fait des apparitions tout au long du macrotexte :

- Délégation de l'écriture à plusieurs narrateurs-personnages
- Mise en scène du personnage-écrivain (Castel/Fernando/Bruno/Sabato-personnage)
- Incorporation des personnages référentiels dans la fiction (Borges, Lavalle, Che Guevara, Domínguez, Curie, Piazzola)
- Problématique de la filiation et de la généalogie
- Obsession anthroponymique, théorie des noms
- Couples incestueux⁷⁹⁸ : frère/sœur (*AEE*), père/fille (*SHT*), cousin/cousine (*ET*)
- Motif du retour aux origines à travers un rituel érotique (*SHT*, *AEE*) ; l'itinéraire poursuivi par Fernando et Sabato-personnage

⁷⁹⁷ Le mot anecdote sous-entend dans le cas de « réécriture anecdotique » (du contenu) les thèmes récurrents dans le macrotexte d'un auteur, il s'agit néanmoins de préciser que le mot thème est compris dans une acception étroite et ne s'applique pas aux grands thèmes généraux. Il est évident que la recherche historique, la « fouille » du passé, constitue un des leitmotifs de l'œuvre de Glissant et de Sábato, le mot anecdote s'appliquera à distinguer des petites unités thématiques qui reviennent dans leurs différents romans.

⁷⁹⁸ María Rosa Lojo considère ces couples incestueux comme « una 'escena original' generadora del cosmos novelístico ». *Sábato: en busca del original perdido*, op. cit., p. 51.

les conduit au même endroit : La Iglesia de la Inmaculada Concepción à Belgrano⁷⁹⁹

- Motif des reliques gardées par les personnages (tête momifiée de Bonifacio Acevedo et de général Lavalle)
- Isotopie du corps avili
- Motif de la quête identitaire personnelle et collective
- Cécité, motif de l'enquête sur le monde des non-voyants
- Métamorphose que subissent les protagonistes masculins du macrotexte
- Le moulin paternel
- La proximité avec la mort, mise en scène de la mort du narrateur-personnage, alter-ego de l'auteur
- La figure oblitérée du père, relation conflictuelle entre père et fils (Martín, Bruno, Sabato-personnage)
- Le motif du gouffre, du monde souterrain, proximité métaphorique de la matrice et du tombeau
- La prophétie de Natalicio Barragán

Le macrotexte de Glissant nous propose également de multiples cas de réécriture anecdotique:

- Délégation de l'écriture à plusieurs narrateurs
- Mise en scène du personnage-écrivain et ses variantes (scribe, déparleur, poète, historien)
- Apparition des personnages référentiels dans la diégèse
- Le motif de la barrique transmise de génération en génération

⁷⁹⁹ S'agissant des rites initiatiques qui jalonnent la quête de Fernando et de Sabato-personnage, la réécriture anecdotique se double ici des caractéristiques relatives à la réécriture formelle visible dans la reprise des mêmes formules qui mettent en relief la ressemblance de leurs parcours. Sur ce fond répétitif, il devient plus facile pour un lecteur de détecter les divergences qui se profilent entre leurs itinéraires qui les mènent pourtant vers le même endroit, pour décèler les motivations de ces écarts.

- La recherche historique poursuivie par Mathieu à travers le macrotexte
- Le motif de la prophétie de Papa Longoué
- La difficulté d'établir une filiation, généalogie problématique
- Obsession anthroponymique
- La figure du père oblitérée, liens distendus entre père et fils (Longoué/Melchior ; papa Longoué/Ti-René ; gèreux Béluse/Mathieu)
- Le motif du gouffre, de l'abîme, le ventre du bateau négrier comme matrice originelle, proximité entre la symbolique maternelle et mortuaire du bateau négrier
- Le motif de la trahison fraternelle à l'origine de la Traite négrière
- Le motif du vent⁸⁰⁰

Cette énumération, loin d'être exhaustive, permet de constater d'emblée la prégnance de certains thèmes communs dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato. Nous allons interroger, dans la suite de ce chapitre, quelques modalités de la réécriture déployées dans leurs macrotextes.

4.2. Réécriture formelle.

La « réécriture formelle » relève, quant à elle, d'un phénomène d'auto-citation, elle peut être intratextuelle ou macrotextuelle à l'instar de sa variante anecdotique. Le macrotexte de Glissant, tout comme celui de Sábato, instaure la pratique de l'auto-citation qui dépasse les délimitations génériques ; la réécriture

⁸⁰⁰ Le vent qui souffle à travers le macrotexte de Glissant contribue à la cohérence de l'ensemble. Il entre dans le cadre de métaphores filées métatextuelles au côté de l'esthétique cyclonique qui permet tantôt de disperser tantôt de rassembler des bribes de la parole en s'opposant par son souffle libérateur à toute synthèse et toute volonté réductrice de l'œuvre. Ce motif a mérité une attention particulière de la part des critiques, notamment chez Carlos Ortiz de Zárate qui lui consacre une étude intitulée « Le vent dans la dramatisation romanesque d'Edouard Glissant », in *Horizons d'Edouard Glissant, op. cit.*, p. 179-192.

peut concerner uniquement les romans tout comme elle peut installer un mouvement de va-et-vient entre essai et roman, voire poème et roman (c'est le cas chez Glissant). Le cas le plus flagrant de ces emprunts que fait le roman à l'essai est à observer dans *Tout-monde* où Glissant place en exergue de plusieurs chapitres (« Banians », « Colombie », « Mycéa, c'est moi »), des fragments du « Traité du Tout-monde de Mathieu Béluse »⁸⁰¹. C'est une réécriture particulière, car visible seulement dans la perspective du macrotexte, la citation est « empruntée » à un ouvrage qui sera publié seulement quatre ans après le roman *Tout-monde*. Il s'agit du *Traité du Tout-monde* qui contient effectivement une partie intitulée « Traité du Tout-monde de Mathieu Béluse », mise en abyme dans cet essai. C'est une auto-citation par anticipation, provenant d'une œuvre à venir, mais qui dans notre perspective, qui ne tient pas compte de la date de parution des ouvrages, représente un exemple de réécriture macrotextuelle formelle par excellence. La comparaison entre ces deux textes permet de constater que la citation demeure à quelques détails près inchangée d'un ouvrage à l'autre, ce qui confirme son statut de réécriture formelle macrotextuelle. En

⁸⁰¹ Nous proposons d'observer la correspondance entre le roman *Tout-monde* (1993) et *Traité du Tout-monde* (1997):

« Le lieu. – Il est incontournable. Mais si vous désirez de profiter dans ce lieu qui vous a été donné, réfléchissez que désormais tous les lieux du monde se rencontrent, jusqu'aux espaces sidéraux. Ne projetez plus dans l'ailleurs l'incontrôlable de votre lieu. Concevez l'étendue et son mystère si abordable. Ne partez pas de votre rive comme pour un voyage de découverte ou de conquête. Laissez faire au voyage. Ou plutôt, partez de l'ailleurs et remontez ici, où s'ouvrent votre maison et votre source. Circulez par l'imaginaire autant que par les moyens les plus rapides ou confortables de locomotion. Plantez des espèces inconnues et faites se rejoindre les montagnes. Descendez dans les volcans et les misères, visibles et invisibles. Ne croyez pas à votre unicité, ni que votre fable est la meilleure, ou plus haute votre parole. - Alors, tu en viendras à ceci, qui est de très forte connaissance : que le lieu s'agrandit de son centre irréductible, tout autant que de ses bordures incalculables. (Mathieu Béluse, *Traité du Tout-monde*, Livre II, épigraphe du chapitre « Banians » dans *Tout-monde*, p. 31).

Dans « Traité du Tout-monde de Mathieu Béluse », faisant partie du *Traité du Tout-monde*, Livre II, nous retrouvons cette citation légèrement modifiée, sans que le changement soit significatif au niveau du sens:

« Le lieu. – Il est incontournable. Mais si vous désirez de profiter dans ce lieu qui vous a été donné, réfléchissez que désormais tous les lieux du monde se rencontrent, jusqu'aux espaces sidéraux. Ne projetez plus dans l'ailleurs l'incontrôlable de votre lieu. Concevez l'étendue et son mystère si abordable. Ne partez pas de votre rive comme pour un voyage de découverte ou de conquête. Laissez faire au voyage. Ou plutôt, partez de l'ailleurs et remontez ici, où s'ouvrent votre maison et votre source. Courez à l'imaginaire, autant qu'on circule par les moyens les plus rapides ou les plus confortables de locomotion. Plantez des espèces inconnues dans des terres dilatées, faites se rejoindre les montagnes. Descendez dans les volcans et les misères, visibles et invisibles. N'allez pas croire à votre unicité, ni que votre fable est la meilleure, ou plus haute votre parole. Alors, tu en viendras à ceci, qui est de très forte connaissance : que le lieu s'agrandit de son centre irréductible, tout autant que de ses bordures incalculables ». (*TTM*, p. 59-60).

dehors de son statut macrotextuel, l'auto-citation placée en exergue de chapitres du *Tout-monde* devient ce que Genette appelle épigraphe autographe, qui « le plus souvent [...] est plus discrètement déguisée, soit en épigraphe apocryphe ou fictive soit en épigraphe anonyme⁸⁰² ».

Compte tenu de la fonction que Genette assigne à l'épigraphe⁸⁰³, qui est « à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité⁸⁰⁴ », il est d'usage fréquent pour un auteur de recourir à une épigraphe allographe qui place le texte dans une relation intertextuelle aux textes d'autrui. En convoquant le texte d'autrui, l'œuvre se positionne dans une continuité littéraire. Le recours à l'épigraphe autographe est une pratique moins répandue que celle de recourir à un épigraphe allographe, d'où son fréquent déguisement qui atténue le lien entre l'auteur et l'épigraphe. Ce déguisement reste relatif dans l'exemple précité, eu égard à l'identification⁸⁰⁵ entre Mathieu Béluse et l'auteur. Tout en étant profondément autographe, car concourant à son propre texte, elle se pare des attributs d'une épigraphe allographe, signée de Mathieu Béluse et non d'Edouard Glissant.

Chez Sábato, la réécriture formelle se veut transgénérique, étant donné qu'elle est utilisée pour assurer la continuité de son macrotexte et pour garantir la porosité générique revendiquée comme principe de son écriture. Il suffit d'établir la chronologie de quelques réécritures formelles chez Sábato pour constater l'antériorité du roman par rapport à l'essai quant à l'énonciation de certaines réflexions, ce qui contredit de nombreuses voix critiques qui se prononcent au sujet d'une fonction explicative remplie par les essais face à l'univers romanesque de Sábato. Prenons comme exemple le plaidoyer formulé

⁸⁰² Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁰³ L'épigraphe est considérée comme un commentaire du texte dont elle précise la signification, ou comme justification du titre apportant quelques éclaircissements au seuil de la lecture.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁰⁵ Dominique Chancé souligne l'évidence de cette identification où le nom fictif du personnage ne constitue qu'un « frêle paravent pour un témoignage autobiographique » livré à travers le macrotexte de Glissant. *Edouard Glissant. Le traité du déparler*, *op. cit.*, p. 260.

par Sábato à l'encontre de la critique "inconséquente"⁸⁰⁶, laquelle reproche aux écrivains argentins le caractère « européisant » de leur écriture. Cette remarque apparaît d'abord dans *Sobre héroes y tumbas*, pour être ensuite reprise dans l'essai *El escritor y sus fantasmas* et intégrer enfin, avec quelques modifications, les réflexions sur Borges dans l'essai *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Ces différents ouvrages se répondent l'un à l'autre grâce à la proximité macrotextuelle instaurée à partir de la reprise de certains passages, qu'ils soient modifiés ou inchangés. En transgressant la frontière générique, ils ne revêtent pas d'habillement spécifique, ce qui prouve l'imbrication du discours critique et du discours romanesque qui fonctionnent selon les mêmes codes à l'intérieur du macrotexte de Sábato.

L'exemple le plus frappant de réécriture formelle chez les deux auteurs est constitué par les refrains macrotextuels⁸⁰⁷, sur lesquels nous allons revenir dans la troisième partie. Ces refrains qui confèrent un caractère récapitulatif à leurs écrits corroborent dans le même mouvement leur conception d'une œuvre totale.

⁸⁰⁶ Nous retranscrivons cet exemple de réécriture formelle macrotextuelle dans les trois textes de Sábato :

"Y lo que más me causa gracia es que Méndez repudie la influencia europea en nuestros escritores [...] Si fuésemos consecuentes con esos críticos, habría que escribir en querandí sobre la caza del avestruz. Todo lo demás sería adventicio y antinacional. Nuestra cultura proviene de allá, ¿cómo podemos evitarlo? ¿Y porqué evitarlo?". *SHT*, p. 207.

"Para ser consecuentes con esos críticos inconsecuentes, nosotros, escritores argentinos, deberíamos escribir únicamente sobre la caza del avestruz en lengua aborígen. Nuestra cultura proviene de Europa y ése es un hecho inevitable, y que además no hay por qué evitarlo". "Sobre los dos Borges", in *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, p. 43.

"Si fuéramos consecuentes con los que a cada rato nos están reprochando el 'europeísmo', deberíamos escribir sobre la caza del avestruz en lenguaje pampa. Todo lo demás sería adventicio, cosmopolita, antinacional [...] Nuestra cultura proviene de Europa y no podemos evitarlo. Además ¿porqué evitarlo? ¿Con qué reemplazar esa preciosa herencia? Lo que hagamos de original se hará con esa herencia o no haremos nada en absoluto". *EF*, in *OC*, p. 266.

⁸⁰⁷ Voici quelques exemples de ces refrains macrotextuels regroupés sous la dénomination d'« excipit » recensés par Glissant dans *La cohée du Lamentin* : « j'écris en présence de toutes les langues du monde » ; « tu échange, changeant avec l'autre, sans pourtant te perdre ni te dénaturer » ; « j'ai rêvé d'avoir développé un texte qui s'enroulait innocemment mais dans une drue manière de triomphe sur lui-même, jusqu'à engendrer au fur et à mesure ses propres sens. La répétition en était le fil, avec cette imperceptible déviance qui fait avancer. Dans ce que j'écris, toujours j'ai poursuivi ce texte » ; « Agis dans ton lieu, pense avec le monde », ainsi avons-nous estimé et répété, il y a bien des années déjà ».

4.3. Réécriture à charge d'un macronarrateur. Macronarrateur ou « archipélisation » de l'écriture.

Les exemples de réécriture formelle et anecdotique recensés plus haut, qui appellent à la connaissance du macrotexte par le lecteur, ne sont pas obligatoirement indexés de manière explicite dans le texte. La réécriture peut en revanche advenir par le biais d'un médiateur entre le texte en cours et d'autres textes du même auteur, ce rôle est dévolu au macronarrateur⁸⁰⁸. Selon la définition, le macronarrateur⁸⁰⁹, « né[e] de la réécriture macrotextuelle [...] se présente comme un narrateur qui a des connaissances étendues au macrotexte d'un auteur⁸¹⁰ ». Cette localisation ambiguë lui permet d'aborder un certain nombre de problèmes liés à la narration, tel le statut du narrateur et de l'auteur, étant donné que le macronarrateur

renvoie [...] contrairement à tous les éléments du texte, à une réalité extralinguistique : des livres écrits, publiés. Il est un lien entre le livre que l'on lit et les autres livres lus antérieurement, le symbole manifeste et affiché de l'intertextualité⁸¹¹.

Cela apparaît sous forme d'allusions à d'autres romans ou de « réécritures d'autres romans de ce même auteur⁸¹² ». Son apparition, subordonnée à la réécriture macrotextuelle, indique au lecteur le lien avec d'autres textes du même auteur, qu'ils soient cités explicitement ou signalés métaphoriquement.

Nous avons répertorié de nombreux exemples d'intervention du macronarrateur chez Glissant et Sábato qui confirment leur conception de l'œuvre conçue à travers la relation synecdochique entre la partie et le tout.

⁸⁰⁸ Anne-Claire Gignoux, *La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, op.cit., 161.

⁸⁰⁹ Anne-Claire Gignoux insiste sur l'appartenance ambiguë du macronarrateur : « Cet actant de l'énonciation se trouve, sur le schéma actanciel de Georges Molinié, au niveau I 1 : il domine tous les autres narrateurs possibles du texte, puisqu'il est celui qui a écrit non seulement le texte que nous lisons, mais aussi d'autres œuvres du macrotexte [...] le macronarrateur ne se confond pas avec l'auteur, personnage social qui n'apparaît pas à l'intérieur des livres. Il est comme tout narrateur, une entité fictive. Il se définit cependant plus qu'un narrateur ordinaire comme l'émanation de l'auteur, une voix venue d'ailleurs, une échappée vers l'extra-texte. *Ibid.*, p. 174.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs, op. cit.*, p.161.

A ce propos, il est intéressant d'évoquer le dernier roman publié par Glissant, *Ormerod*, dont le récit principal se construit autour de Flore Gaillard, femme-marron. L'écrivain y revient sur toute sa production romanesque à partir d'un riche matériau macrotextuel soumise à une relecture réflexive qui permet d'adopter une distance critique à l'égard de cet ensemble textuel. L'allusion à l'écriture du roman précédent désigné périphrastiquement, instaure le « meneur insoupçonné de ce conte » dans la fonction du macronarrateur pour créer un lien entre ces deux textes et revenir sur les objectifs de son écriture:

Au loin, sur la plage du Diamant au sud-est de la Martinique, face à cette île inapprochée de Sainte-Lucie que cependant vous devinez par le travers quand l'air est haut, le meneur insoupçonné de ce conte, qui n'avait pas encore embarqué seul sur le Canal, se proposa pour la première fois, c'était dimanche matin, de surprendre au fond le mystère de Batoutos, peuple invisible qu'il désirait fréquenter. Parce qu'il lui semblait que les Batoutos préservaient l'énigme de cet archipel, où l'histoire de Flore Gaillard était tenue enfouie⁸¹³.

Cette relation va bien au-delà d'une réécriture anecdotique qui reprend le motif de Batoutos, ce peuple invisible dont le narrateur de *Sartorius* se proposait de « surprendre » les traces. En feignant le recours à la liste, comme Saint-John Perse persuadé du « poids de la fabuleuse infime ordinaire légendaire liste ⁸¹⁴», Glissant peut convoquer dans l'espace du même récit « toutes choses » et « toutes gens improbables au monde » en mélangeant ainsi les références au macrotexte, à travers les références aux personnages appartenant à sa famille macrotextuelle⁸¹⁵, dans une réécriture qui condense la matière narrative à la manière d'un récapitulatif. Le même dispositif se remarque dans dans *Tout-monde*, considéré comme roman-pivot du macrotexte de Glissant, position de laquelle la destituent les deux derniers romans, où le macronarrateur s'adresse au narrataire en l'interrogeant sur sa connaissance des événements de *La*

⁸¹³ *Ormerod*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹⁵ « Gani qui marronna sur ces cinq ans d'âge, quand vous devinez ce que charroyait de souffrances et d'agonies un marronage⁸¹⁵ ». *Ibid.*, p.71. « Mathieu Béluse et Raphael Targin sont partis, Marie Celat tombée dans la folie, le temps saute de roche en roche⁸¹⁵. *Ibid.*, p. 335.

Lézarde. Le titre de l'ouvrage n'étant pas explicitement nommé, la mention du nom de la rivière remplit le rôle d'indice macrotextuel :

Vous vous souvenez peut-être qu'après cette descente de la Lézarde, Thaël était reparti dans les hauts avec Valérie. Mais il n'avait pas pensé aux chiens qu'il avait laissés là, qui ne voulaient connaître aucun autre que lui. Ah ! Pauvre Valérie. Et Mycéa de loin avait suivi Thaël quand il avait mené les deux chiens dans la Maison de la Source, pour les noyer ou les affamer à mort. Mais elle n'a jamais su où Thaël est ensuite parti. Dans le monde, dans le Tout-monde ? ⁸¹⁶.

A partir de 1945 la dérive de Raphael Targin qui avait (avant ça) descendu le cours de la Lézarde avec le gèreur Garin ⁸¹⁷.

En se concentrant sur l'itinéraire de Thaël suivi par Mycéa, cette réécriture macrotextuelle permet d'éluder la mort de Valérie qui succombe aux attaques des chiens de Thaël. L'ellipse correspond en effet à ce que Anne-Claire Gignoux désigne comme « effacement du noyau macrotextuel ⁸¹⁸ » qui se traduit par une réécriture incomplète. En mobilisant la mémoire macrotextuelle du lecteur, l'ellipse peut être palliée par sa connaissance du texte. A défaut de ces connaissances, le texte l'invite à revenir au roman *La Lézarde* pour élucider l'allusion macrotextuelle. Il s'avère que le recours à la réécriture macrotextuelle ne se limite pas aux productions récentes de Glissant, ce qui confirme l'idée d'un projet littéraire qui sous-tend l'intégralité de son œuvre. Certes, le bagage macrotextuel sera moins important dans ses premières créations, en revanche il est possible de suivre l'accumulation progressive et l'enchevêtrement des références macrotextuelles au fil du temps. Dans le chapitre intitulé « Passion, selon Mathieu ⁸¹⁹ » de *Mahagony*, le narrateur s'adresse au narrataire, en lui demandant s'il se souvient d'une histoire rapportée dans *La Lézarde*, concernant le personnage de Thaël :

Après combien d'années, suspendues à ce seul rêve, lui-même relayé par tant de veilleurs, et préservé, je retrouve enfin Raphaël Targin, dont plus un ne s'est étonné jadis que nous l'ayons appelé de ce nom d'ange ou de chérubin, Thaël [...] Il avait disparu, souvenez-vous, depuis ce jour de la

⁸¹⁶ *TM*, p. 422-423.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸¹⁸ Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 83.

⁸¹⁹ *Mahagony*, p. 238-252.

dévastation qui vit la mort de Valérie et le sacrifice des chiens. Il s'était réfugié dans le tout-monde, pour oublier la source de la Lézarde [...] j'en étais à supposer que le souvenir de son jeune temps lui revenait, en particulier de ce jour où il avait chaviré de la barque avec le gèreur Garin, lequel n'était pas remonté⁸²⁰.

Dans *Mahagony*, le macronarrateur se présente explicitement comme l'auteur de l'histoire rapportée dans *La Lézarde*, ce qui prouve l'appropriation qu'il fait de ce roman :

Raphaël Targin, qui avait été au commencement minuscule de mon histoire [...] apparue loin dans l'ailleurs. J'avais attendu de le revoir, pour établir corrélation. [...] qu'il a été désigné, par quelle puissance insupportable, pour accomplir en notre nom l'acte qui conclut [allusion au meurtre de Garin, envoyé de France pour empêcher le déroulement des élections, dont s'est chargé Thaël], supporte le malaise qui signifie⁸²¹.

En annonçant sa volonté de renouer avec la matière du premier roman, *La Lézarde*, le macronarrateur affiche un projet fictionnel qui sera poursuivi dans *Tout-monde*. L'insistance sur l'avenir de son écriture souligne l'ouverture du texte qui ne se considère pas achevé, définitif ; des multiples « relayeurs » peuvent contribuer à enrichir le roman qui, de ce fait, trame les relations aux autres textes. De cette façon le chapitre intitulé « Colombie⁸²² » où s'effectue le voyage à rebours, en sens inverse de la Traite, condense le destin macrotextuel de Thaël pour rafraîchir la mémoire du macrolecteur. Dans ce chapitre du *Tout-monde*, le macronarrateur fait référence à *La Lézarde*:

Raphaël Targin à vrai dire n'était pas sorti de cette caye au large du delta de La Lézarde, où il avait nagé la valse de la mort avec le gèreur Garin, ni d'ailleurs de cette Maison de la source où il avait accoré les chiens après qu'ils eurent déchiré Valérie sur les versants d'en-haut [...] C'est vrai qu'il s'est battu avec Garin, mais ce n'était pas prouvé que celui-ci ne s'était pas noyé de lui-même [...] Vrai, qu'il avait participé à cette sauvage campagne électorale [...] Encore vrai que Valérie était morte⁸²³.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 238. C'est nous qui soulignons.

⁸²¹ *Mahagony*, p.242.

⁸²² *TM*, p. 145-184. Cette traversée symbolique à plusieurs égards marque indélébilement l'itinéraire artistique de Glissant. Dans *Soleil de la conscience*, Glissant évoque son premier contact avec la métropole parisienne, tout comme Thaël, il s'embarque sur Colombie : « Maintenant je retraverse l'Atlantique. Soit qu'en effet ce paquebot au nom de terre qui semble vierge, le Colombie m'emporte ; soit que, ne bougeant pas de la pierre grise, je retrouve une voix et commence le dialogue à travers Paris ». *TM*, p. 145-184,

⁸²³ *Ibid.*

Sur le bateau qui l’emmène en France, Thaël rencontre « un investé » qui « connaissait toute l’affaire de La Lézarde, - y compris le rôle de Thaël ⁸²⁴ » :

Franchetement, dit-il, vous avez dix-huit ans⁸²⁵ et vous savez tout ça ?
-Vous avez à peine plus, dit le poète, et vous avez nagé avec Garin dans la caye ? Raphaël Targin en fut paralysé dans son corps⁸²⁶.

Le « poète » met Thaël face à son passé, relaté dans les livres. Il s’agit d’une réécriture macrotextuelle du contenu, car le macronarrateur fait allusion aux événements survenus dans le roman *La Lézarde*, le nom de la rivière Lézarde indique explicitement la référence à ce texte. En revenant sur les circonstances de la noyade de Garin, il sème le doute quant à la version officielle soutenue par les personnages. Eu égard à son statut, le macronarrateur se montre capable de jongler avec le matériel fictionnel en le commentant et en se donnant la liberté de semer un doute dans l’esprit du lecteur quant à la représentation des faits transposés dans la fiction. La réécriture apparaît à cet égard comme un procédé qui vise la restitution des événements, en collant les morceaux épars éparpillés dans le macrotexte.

Pour saisir le sens profond de ces paroles, il faut nécessairement relier ce fragment à la situation actuelle de Thaël. En lisant qu’il « n’était pas sorti de cette caye » nous pourrions supposer la mort de Thaël, d’autant que la fin de *La Lézarde* n’élucide pas la suite de son aventure. Il faut revenir au premier roman de Glissant afin de déceler en quoi les informations rapportées par le macronarrateur dans *Tout-monde* confirment ou réécrivent l’histoire de ce personnage, en jouant avec la matière macrotextuelle. La réécriture macrotextuelle, touchant à la substance du contenu, permet de relier le passé au présent par une sorte de pont romanesque : « il se trouvait, comme s’il s’était réveillé d’un au-delà, au fond de cette autre caye ». Cette autre « caye » à laquelle fait allusion le texte est « la cale sud du vieux paquebot Colombie [...] »

⁸²⁴ *TM*, p. 178

⁸²⁵ La date de cette traversée est indiquée avec précision, 8 septembre 1946, le poète a 18 ans ce qui correspond à l’âge de Glissant, né en 1928 et son premier voyage en tant que étudiant boursier en France pour poursuivre ses études, il indique dans la conversation avec Thaël, de philosophie.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 181.

Ce premier vrai bateau qui depuis cinq ans avait quitté le quai du Carénage à Fort-de-France, ah ! Combien tout le monde l'avait attendu⁸²⁷ ». Cela nous situe à la fin de la deuxième guerre mondiale, vers la même période qui est relatée dans *La Lézarde*. Le roman *Tout-monde* renoue ainsi avec le texte antérieur en essayant d'apporter des précisions concernant ce personnage perdu de vue. Il crée également un lien avec la réalité extratextuelle à travers des moments importants de l'histoire de la Martinique à laquelle participent les personnages.

Le recours au macronarrateur joue le même rôle chez Sábato, il permet de revenir sur son œuvre en insérant des commentaires métatextuelles bien que sa portée soit nettement plus restreinte, le dialogue macrotextuel concerne trois romans publiés à intervalles réguliers de treize ans. Au cours du roman *Abaddón*, nous retrouvons ce type de confessions de la part du narrateur à la première personne qui déclare dans le chapitre « Algunas confidencias hechas a Bruno » :

Sólo publicó dos novelas, de las cuáles únicamente *El túnel* fue con toda decisión, ya sea porque en aquel tiempo aún mantenía bastante candor, o porque el instinto de conservación no era todavía suficientemente intenso, o en fin, porque en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohibido: apenas sí un enigmático personaje imperceptible, como alguien que en un café dice palabras acaso fundamentales, pero que se pierden en el ruido o entre otras al parecer más importantes⁸²⁸.

L'allusion explicite à *El túnel* (premier roman de Sábato, paru en 1948), nous plonge d'emblée dans la problématique du macronarrateur puisqu'il ne s'agit pas ici d'énoncer simplement des éléments autobiographiques mais plutôt de créer une relation entre la réalité extralinguistique et l'œuvre en cours. Le macronarrateur dispose de deux manières principales pour citer les autres textes du même auteur. Il peut le faire, comme dans l'exemple cité plus-haut, de manière explicite, mais il peut le faire également de manière implicite, exigeant

⁸²⁷ TM.

⁸²⁸ AEE, p. 22.

de la part du lecteur une connaissance du macrotexte, comme c'est le cas au début du chapitre mentionné, quand le narrateur déclare :

Publiqué la novela contra mi voluntad. Los hechos (no los hechos editoriales sino otros, más ambiguos) me confirmaron después aquel instintivo recelo⁸²⁹.

L'utilisation de l'article défini "la" appliqué à un roman dont le titre n'est pas mentionné exige la connaissance de la bibliographie de l'auteur, d'autant qu'à ce stade de la lecture du roman, le lecteur ne disposant pas d'autres précisions, ne peut pas savoir s'il s'agit du roman en cours ou d'un autre texte auquel fait allusion le narrateur. Cette information, de par son ton prophétique, introduit dans le texte une note de mystère qui éveille la curiosité du lecteur. Cette indétermination sera par la suite élucidée, en partie, par la mention d'un des chapitres du livre en question, « Informe sobre ciegos », qui nous met sur la piste de *Sobre héroes y tumbas* (publié en 1961) contenant le chapitre ci-nommé. Néanmoins, l'indétermination dans la désignation du livre et le recours à l'article défini démontrent l'inscription d'un lecteur idéal, « macrolecteur » donc, dans le texte. L'auteur considère le lecteur comme celui qui connaît ses autres ouvrages. D'autre part, l'usage de l'article défini, qui n'est certes pas innocent, confère à ses livres une certaine notoriété :

Les éléments mêmes du livre, parce qu'ils sont réécrits, finissent par accéder à une sorte d'universalité, de notoriété en tout cas, qui justifie par exemple, l'emploi de l'article défini⁸³⁰.

Le narrateur d'*Abaddón* fait allusion aux corrections d'un fragment de *Sobre héroes y tumbas*, désigné comme « la novela », sans mentionner explicitement le titre :

De todos modos le pedí que me dejara corregir allí mismo algunas páginas. Entonces en la mesa de uno de los correctores, abrí al azar la última carpeta en la parte en que el comandante Danel se dispone a descarnar el cadáver de Lavalle. Empecé a tachar adjetivos y adverbios⁸³¹.

⁸²⁹ *Ibid.*, p.21.

⁸³⁰ Anne-Claire Gignoux, *op.cit.*, p.170.

⁸³¹ *AEE*, p. 24

Seule la connaissance du macrotexte permet d'identifier l'ouvrage dont il est question dans cette confession du macronarrateur. Celui-ci mentionne le roman précédent et parle même des corrections qu'il y a apportées, ce qui met en scène le contexte de la publication et de l'écriture de ce texte. L'adresse au lecteur: "y eso usted lo sabe", se réfère aux connaissances du lecteur, la certitude contenue dans cette énoncé insiste sur la notoriété publique de l'événement raconté et instaure un climat de confiance entre le lecteur et l'auteur. Ces informations créent un climat de lecture qui traduit les angoisses de l'auteur par rapport aux sujets mentionnés, qualifiés de subversifs dans le contexte politique de l'Argentine de cette époque-là. Puisqu'il est question de la biographie de l'écrivain et des allusions faites par le narrateur, que nous lisons comme autobiographiques, cela nous conduit vers une autre fonction du macronarrateur, à savoir « garantir l'authenticité autobiographique des événements racontés⁸³² ».

Le macronarrateur s'interroge dans *Abaddón el exterminador* sur la réception de son œuvre précédente, annonçant cette fois-ci explicitement le titre:

Casi diez años después de haber publicado *Héroes y tumbas* lo seguían interrogando estudiantes, señoras, empleadas de ministerios [...] también esos marinos querían saber que había querido decir con ese Informe sobre ciegos [une partie importante du roman *Sobre héroes y tumbas*].

Le fait d'attirer l'attention sur l'accueil qui a été fait au roman par le public démontre la relation qui se tisse entre la fiction et son dehors. Cela entraîne dans l'esprit des lecteurs une confusion, dont l'auteur même s'avoue victime (piégé par l'illusion romanesque⁸³³).

La réécriture macrotextuelle anecdotique, en ce qu'elle permet de présenter plusieurs versions du même événement, peut également opérer comme un facteur réparateur pour restituer certaines vérités inavouables. Telle serait l'explication de l'histoire de la torture des oiseaux qui est attribuée dans *Sobre*

⁸³² Anne-Claire Gignoux, *op.cit.*, p.170.

⁸³³ Nous sommes en présence d'un lecteur complice, celui qui est désigné par Vincent Jouve en tant que « lisant », piégé par l'illusion romanesque.

héroes y tumbas à Fernando, ensuite à R.⁸³⁴, pour finalement s'avérer une activité honteuse, refoulée dans l'inconscient du personnage Sabato qui semble émerger de ses souvenirs les plus lointains. Par une sorte d'identification projective, il fait partager à son personnage cet épisode. Bruno le rapporte dans *Sobre héroes y tumbas* lorsqu'il se remémore la cruauté de Fernando :

recuerdo un hecho característico. Había apresado un gorrión, lo llevó a aquella pieza que tenía arriba, a la que llamaba su fortín, y con una aguja le pinchó los ojos [...] Yo, que traté de detenerlo en aquella mutilación, me sentí mareado⁸³⁵.

C'est dans *Abaddón* que R. rappelle à Sabato-personnage cet honteux événement :

¿Recordás lo del gorrión? Con precisión ahora la figura de la pesadilla aparecía ante mis ojos [...]
¿Gorrión? ¿De qué gorrión me estás hablando? – mentí.
- El experimento.
- ¿Qué experimento?
- Ver cómo volaba sin ojos.
- La idea fue tuya – grité [...]
- No te pongas tan excitado - me recriminó - . Sí, la idea fue mía, pero fuiste vos quien le sacó los ojos con la punta de una tijera⁸³⁶.

Cette réécriture installe la proximité entre Sábato et son double fictionnel dont la vie est nourrie de ses expériences propres :

La personalidad (cuyo análisis escapa al escrutinio científico) se definiría así, sobre el eje diacrónico, como un palimpsesto donde imágenes ancestrales son oscuramente visibles a través de la imagen actual y –sobre el eje sincrónico – como un haz o manojito de imágenes que coexisten y se usan alternativamente⁸³⁷.

Au fond, la réécriture, tout comme la répétition, loin d'être un « radotage » ou « rabâchage », constitue une « réflexion profonde sur la mémoire et sur l'écrit⁸³⁸ ». Le recours au macronarrateur permet de manière habile de revenir sur l'œuvre de l'auteur, en instaurant une sorte de discours critique second. La

⁸³⁴ « R tiene que ver con el pasado, pero no sólo con el pasado inmediato, sino también con la vida anterior; (el prefijo Re indica reiteración o repetición; nosotros creemos que R puede asociarse a la teoría de la reminiscencia platónica”. “El sueño como prefiguración de la muerte”, in *Sábato en la crisis de la modernidad, op. cit.*, p. 150.

⁸³⁵ *SHT*, p. 463.

⁸³⁶ *AEE*, p. 260.

⁸³⁷ *Sábato: en busca del original perdido, op.cit.*, p. 46.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 91.

simultanéité du récit et de la critique rend la théorie constituée de cette manière véritablement dynamique. L'auteur peut poser par ce biais des questions à propos de sa propre œuvre et inciter ses lecteurs à prendre connaissance de l'intégralité de son macrotexte.

CONCLUSION

Au début de cette partie, nous avons questionné l'applicabilité et la légitimité du concept de théorie littéraire à l'égard du discours critique et théorique dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato. Au terme de ce parcours, un constat s'impose : leurs réflexions théoriques, bien qu'elles ne soient pas constituées en texte théorique à proprement parler, peuvent en effet prétendre à cette dénomination. Les raisons en sont multiples. Tout d'abord, c'est la constance de cette pensée théorique tout au long de leurs itinéraires littéraires respectifs qui attire notre attention. Ensuite, ce sont les différentes formes littéraires qu'elle investit, romans/essais/articles confondus, qui démontrent une volonté de multiplier les lieux d'énonciation et de diffusion de la théorie pour élargir sa portée. Cette préoccupation commune n'est pas anodine car elle tente de pallier à un certain déficit théorique constaté par Glissant et Sábato qui touche leurs littératures respectives. Il ne faut pas négliger à ce titre une attitude paradoxale des deux auteurs envers la théorie, associée à un certain dogmatisme. La saturation des propos théoriques n'empêche pas Sábato de témoigner de la répulsion à l'égard de la théorie lorsqu'il se défend à plusieurs reprises d'être théoricien : « Mis reflexiones no son apriorísticas ni teoricas ⁸³⁹ ». Loin d'être une construction monolithique et rigide, ladite théorie, en faisant appel à de nombreuses stratégies discursives employées dans leurs macrotextes, correspond en effet au caractère fragmentaire, répétitif de leur écriture. Elle est le corollaire des positionnement successifs des deux auteurs qui

⁸³⁹ « Palabras preliminares a la primera edición », in *EF, OC*, p. 261.

reflètent les changements survenus dans le champ littéraire. Il semble que Glissant et Sábato n'entendent pas assister impuissants aux mécanismes régissant le champ littéraire. Bien au contraire, ils prennent les devants afin de s'attribuer eux-mêmes la place qui leur est due. Selon une très pertinente remarque de Romuald Fonkoua, « Glissant ne veut pas apparaître comme un écrivain de l'institution mais plutôt comme l'écrivain qui institutionnalise la littérature antillaise, lui donnant ses formes, son sens et son statut ⁸⁴⁰ ».

Le métadiscours critique qui accompagne l'œuvre de Sábato démontre une volonté semblable d'anticiper la critique et de se libérer de la tutelle des instances consacrant, sans pour autant récuser farouchement le principe de fonctionnement du champ littéraire. Il s'agirait plutôt de renverser en quelque sorte le rapport de forces qui régit la structure interne du champ. En s'octroyant le droit d'exercer leur propre critique, Glissant et Sábato anticipent les réactions de la critique institutionnalisée et contournent habilement ses diktats.

Si la théorie est fictionalisée dans le roman, elle n'advient pas au détriment de l'intrigue à proprement parler ni ne s'emploie à supplanter, voire à concurrencer le déroulement du récit. Ce faisant, Glissant et Sábato ne privent pas leurs lecteurs des éléments constitutifs de l'univers romanesque ⁸⁴¹ pour ne pas « anéantir le moi liseur ⁸⁴² ». De cette façon, l'œuvre ne peut pas être accusée de vouloir tout simplement illustrer des propos théoriques où le rôle des personnages se limiterait à les incarner ; le roman se fait plutôt « témoin critique de ce que le procès créateur du narrateur met en perspective ⁸⁴³ ».

⁸⁴⁰ Romuald Fonkoua, *op. cit.*, p. 293.

⁸⁴¹ C'est peut-être une réaction contre le Nouveau Roman. La finalité des procédés utilisés par les deux auteurs ne rejoint pas celle des nouveaux romanciers. Conscients de l'hermétisme dans lequel s'est enlisé le Nouveau Roman, ils s'opposent farouchement à être embrigadés dans son camp. La critique portée par Pierre Chartier au Nouveau Roman annihile toute possibilité de cette comparaison. Selon lui, le Nouveau Roman « court le risque de paraître irritant, déconcertant car trop concerté, trop « laboratoire », ultra-critique et ultra-théorique. Alors qu'il prétend ne s'appuyer sur aucune philosophie, n'en véhiculer aucune (ce qui est bien sûr contestable), combien de commentaires, d'exégèses, de discussions l'accompagnent et le soutiennent [...] on a eu parfois l'impression que la théorie était en passe de dévorer la pratique ⁸⁴¹ ». Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1986, p. 195.

⁸⁴² *Le démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 307.

⁸⁴³ *Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité*, *op. cit.*, p. 75.

Le paradoxe apparent entre la liberté laissée aux personnages et au lecteur et l'effort théorique continu, bien qu'il soit déguisé sous des dénominations telles que « obsessions », « intuitions », se résout dans la façon de mettre cette théorie à l'épreuve. Et ce, en vertu de la réflexion d'Antoine Compagnon, pour qui la théorie est faite « pour être traversée, pour en revenir, pour prendre du recul, non pour reculer ». Dès lors que la théorie « accepte de se questionner elle-même, de mettre en cause son propre discours⁸⁴⁴ », à travers les voix des personnages et du narrateur, il n'est plus possible de la considérer sous l'aspect d'un « terrorisme théorique ». D'autant que nous relevons chez Glissant et chez Sábato de stratégies qui se rattachent de manière plus explicite à l'élaboration théorique, notamment la métalepse, à côté d'autres procédés littéraires qui sont détournés chez Glissant et chez Sábato pour servir plus implicitement à construire leurs propos théoriques, tel est le cas de la répétition. Cette dernière, bien plus qu'un simple outil, est érigée en caractère fondamental de leurs théories littéraires respectives en ce qu'elle questionne le processus créatif tout comme les théories de la réception et de la lecture. A travers ce parcours, nous pouvons envisager les différentes fonctions de la répétition chez Glissant et Sábato en rapport étroit avec leur posture d'intellectuel et de pédagogue, en attirant l'attention sur sa dimension cognitive. La valeur mnémotechnique de la répétition se double de sa qualité communicative, à la recherche d'une oreille attentive. Glissant et Sábato s'accorderaient certainement avec la réflexion menée par Kundera selon qui « si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important⁸⁴⁵ ».

Répéter inlassablement c'est donner au fond la chance de trouver les lecteurs, de plus en plus nombreux qui entreront dans l'univers romanesque par n'importe quel porte sans être privés de repères suffisamment balisés. Le sens et l'enjeu d'une œuvre construite comme une totalité vers laquelle convergent tous

⁸⁴⁴ *Le démon de la théorie, op.cit.*, p. 309.

⁸⁴⁵ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 138.

ces procédés qui garantissent l'unité dans la diversité s'avère être d'ordre de la réception. Certes, l'entreprise de la totalisation qui correspond à la vision de l'œuvre idéale chez Glissant et Sábato instaure un haut niveau d'exigence de la part du lecteur. Les deux écrivains s'attèlent néanmoins à atténuer cette difficulté majeure du texte en facilitant l'appropriation de la matière textuelle à partir des motifs récurrents et les récritures qui guident le lecteur à travers ces labyrinthes que constituent leur macrotextes.

TROISIÈME PARTIE

THÉORIE DU MONDE

INTRODUCTION

La persistance de l'expression « théorie du monde » déclinée sous différentes formes dans les travaux critiques portant sur Glissant⁸⁴⁶ semble accréditer en quelque sorte la prégnance de la réflexion philosophique dans son œuvre. L'écrivain lui-même, en fournissant un appareil conceptuel suffisamment dense où le mot « monde » occupe une position importante, légitime cette démarche critique. C'est d'ailleurs une des missions que confère Glissant à la littérature : celle d'appréhender le monde. A l'occasion d'un débat sur la société et la littérature antillaises d'aujourd'hui, l'écrivain a déclaré au sujet de l'engagement :

Le plus fort de l'engagement que nous ayons à assumer en matière de littérature c'est de créer inlassablement nos propres concepts, nos propres imaginaires, nos propres visions du monde. Et le pouvoir de cette littérature est de toujours inventer à partir de soi et par soi-même⁸⁴⁷.

Sábato, quant à lui, érige le roman en réceptacle d'une vision du monde :

en toda gran novela [...] hay una cosmovisión inmanente. Así Camus con razón puede afirmar que los novelistas como Balzac [...] Dostoievski [...] son novelistas filósofos. En cualquiera de esos creadores capitales hay una Weltanschauung, aunque más justo sería decir una « visión del mundo », una intuición del mundo⁸⁴⁸.

Il revendique la possibilité d'une littérature qui ne soit pas obligée de se complaire dans le régionalisme et de revendiquer la couleur locale pour paraître vraie, authentique et fonder l'imaginaire du pays. C'est d'ailleurs un pari réussi, le métatexte de la critique ne cesse de souligner cette particularité du macrotexte de Sábato qui atteint une dimension universelle par le particulier, et, inversement, ne perd pas de son particulier en atteignant ladite dimension

⁸⁴⁶ A titre d'exemple, nous pouvons mentionner l'ouvrage de Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle*. Edouard Glissant, que nous citons dans notre travail et l'ouvrage collectif (sous la direction de Carminella Biondi) *Rêver le monde. Ecrire le monde*.

⁸⁴⁷ *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, Actes de la rencontre de novembre 1994 à Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1997, p.131.

⁸⁴⁸ « La novela, rescate de la unidad primigenia », *EF*, in *OC*, p. 392

universelle. Les tendances « universalisantes » ne l'empêchent pas d'être un fervent défenseur de la langue et de la culture argentines et de porter un regard sur son pays tant dans ses essais que dans ses romans, qui sont bien ancrés dans la réalité argentine. Un paradoxe qui éclaire son positionnement a été relevé par Witold Gombrowicz⁸⁴⁹, dans la préface allographe à la première édition française de *Sobre héroes y tumbas*, où il déclare à propos de Sábato :

c'est à travers ses obsessions les plus personnelles que l'auteur se fraie un chemin vers la totalité argentine, sud-américaine. Et il ne s'arrête point là : il atteint l'universel. J'ai passé en Argentine vingt-quatre ans de ma vie. Je ne connais aucun livre qui introduise mieux aux secrets de la sensibilité sud-américaine, à ses mythes, phobies et fascinations [...] il accède à l'universalité tout en restant l'image même de son pays⁸⁵⁰.».

De même, Karl Kohut salue cette intrication du particulier et de l'universel chez Sábato en reprenant la déclaration de l'écrivain selon laquelle « la única posibilidad de alcanzar la universalidad es ahondando en lo que tenemos más cerca⁸⁵¹ ». Cette conception trouve son correspondant chez Glissant, lorsque Mathieu déclare dans *Tout-monde* :

On est d'autant plus universel qu'on se reconnaît particulier'. Sans foutre que pas un devine au moins ce que cet universel veut dire. Et ils veulent désigner par là le Tout-monde, alors ils devraient au moins essayer de démêler ce Tout de ce Monde, et tâcher de n'oublier pas un détail, pas un coin d'existence, pas une île et pas une rivière, pas un parler comme pas une roche, dans ce Tout et ce Monde⁸⁵².

Par théorie du monde, il faut entendre dans les deux cas, la préoccupation commune qui consiste à regarder et à contempler le monde⁸⁵³ pour soumettre à un examen critique certains phénomènes jugés importants. Quelles sont les

⁸⁴⁹ Il semblerait en effet que l'un des premiers à comprendre la posture paradoxale de Sábato était son ami, écrivain polonais exilé en Argentine depuis 1939, Witold Gombrowicz : « En Sábato hay como una fusión de antinomías. Está a la vez penetrado por el sabor filosófico y psicológico de nuestro tiempo y dotado de una gran frescura; accede a la universalidad mientras permanece siendo la imagen misma de su país; es complejo y accesible ». Prólogo de Witold Gombrowicz a *Alejandra*, versión francesa de *Sobre héroes y tumbas*, Seuil, 1967, cité par Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2008, [1984], p. 253. La considération que porte Gombrowicz à Sábato se perçoit dans la formulation suivante : « Gombrowicz consideraba su obra como una de las primeras auténticamente sudamericanas ». *Ibid.*, p. 254.

⁸⁵⁰ Introduction de Witold Gombrowicz, in *Héros et tombes*, Paris, Seuil, 1996, p. 7-8, [1967].

⁸⁵¹ Ernesto Sábato cité par Karl Kohut, « Ernesto Sábato: novelista de la metrópoli », *op.cit.*

⁸⁵² *TM*, p. 512-513.

⁸⁵³ Cette activité correspond à la fois au concept « Weltanschauung » et « Weltansicht » de Humboldt selon les précisions étymologiques d'Anne-Marie Chabrolle-Cerretini, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt. Histoire d'un concept linguistique*, Lyon, ENS Editions, coll. « Langage », 2007, p. 71-73.

modalités de cette réflexion, sa place et enfin, comment se construit ladite théorie au fil de leurs œuvres ?

Nous allons procéder à un examen de ces modalités dans le premier chapitre consacré à l'appréhension d'une saisie conceptuelle du monde dans leurs œuvres et à la construction de la posture de non-philosophe, laquelle signale une approche privilégiée par les deux auteurs dans leur exploration du monde et qui se situe dans un prolongement logique de la posture de poète. La question de la temporalité et le rapport qu'entretient l'œuvre romanesque avec l'Histoire sera abordée dans le deuxième chapitre à travers le recours à la répétition, une des figures clé dans les macrotextes de Glissant et de Sábato. La poétique de la répétition dont il est question s'inscrit dans un mouvement contestataire et réflexif des macrotextes des deux auteurs où s'élève la voix critique contre la « temporalité homogène et continue présumée par l'historicisme et le progressisme⁸⁵⁴ ». Elle permet également d'interroger la problématique identitaire à travers les liens entre la répétition et le stéréotype. La thématique identitaire et socio-historique sera envisagée à travers l'onomastique romanesque (anthroponymie et toponymie) qui soulève de multiples problématiques dans l'œuvre de Glissant et de Sábato en mobilisant leur appareil conceptuel.

Chapitre I. Saisie conceptuelle du monde.

Glissant et Sábato construisent chacun un appareillage conceptuel relativement lisible, basé sur des oppositions binaires qui déterminent leur perception du monde. La place accordée aux phénomènes de la globalisation et de la mondialisation ne laisse aucun doute quant aux problématiques communes qui sous-tendent leurs œuvres. Les oppositions binaires décelables à travers leur écriture au cours des années ont été adaptées par la critique qui ne se contente

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

pas d'accepter tacitement cet appareil conceptuel interne à l'œuvre mais le questionne pour l'utiliser ensuite dans des ouvrages critiques.

La pertinence de ces concepts réside, selon nous, dans une alliance réussie de différents domaines du savoir mis en relation avec une approche poétique qui s'avère un mode d'exploration de la littérature et du monde en général, d'autant plus que cette approche poétique constitue souvent leur fondement.

L'abondance des écrits théoriques, souvent perçus comme ceux qui accompagnent ou complètent l'œuvre romanesque de Glissant et de Sábato, ne dément pas toutefois la priorité accordée au roman dans le domaine de l'expérimentation, de la cristallisation et enfin de la mise en œuvre de leur réflexion théorique. Dans cette optique, le rapport entre le concept, conçu comme une notion abstraite appartenant au domaine scientifique, et l'univers fictionnel change perceptiblement pour offrir un terrain d'entente et de mise en relation de ces deux univers. La distinction entre « les idées pures » et les « idées incarnées » à laquelle procède Sábato vise à signaler que le discours fictionnel s'avère un lieu propice pour mener une activité conceptuelle aboutissant à mettre à l'épreuve l'abstrait. C'est d'ailleurs une approche partagée par Glissant qui démontre, de manière suffisamment explicite, par la large place consacrée à la production fictionnelle, son refus d'une tentative purement théorique dans l'appréhension du monde, au détriment d'une perception poétique. Cette attitude permet à Dominique Chancé de déceler, dans la production de Glissant, la primauté effective du roman en tant que laboratoire de certaines notions, notamment celle de « Tout-monde » qui a été « créée et expérimentée dans un roman [*Mahagony*], avant d'être largement divulguée par les conférences et essais ultérieurs⁸⁵⁵ ».

La réflexion théorique menée par Glissant et Sábato suscite relativement peu de reproches chez les critiques, hormis quelques voix assez minoritaires qui s'élèvent pour attaquer son bien-fondé. C'est le cas notamment de Georges

⁸⁵⁵ Edouard Glissant. *Un « traité du déparler »*, op. cit., p. 217.

Desportes qui dans son ouvrage relativement succinct, *La paraphilosophie d'Edouard Glissant*, se constitue en détracteur de la validité scientifique des concepts de Glissant. Desportes s'attache à démontrer les bases scientifiques à partir desquelles ces concepts ont été élaborés afin d'« approfondir [...] la validité supposée ou le bien-fondé [...] des thèses, montages et propos de Glissant⁸⁵⁶ ». L'insistance sur le caractère « paraphilosopique », et sur une « interprétation subjective et abusive⁸⁵⁷ » des grandes données scientifiques modernes, « dont [Glissant] s'empare en poète⁸⁵⁸ », tend à minimaliser leur portée philosophique. La démarche à la lisière de la science⁸⁵⁹ et de la poésie invaliderait donc, aux yeux de l'auteur de cet ouvrage critique, la pertinence de ces concepts qui peuvent tout au plus prétendre au statut de réflexions paraphilosopiques reléguées hors du domaine scientifique proprement dit :

En tournant autour de la science, il trouve une manière habile de vous faire prendre ses vues pour des réalités, arbitrairement par des juxtapositions analogiques, des extrapolations fantaisistes, avec force répétitions⁸⁶⁰.

Si Desportes prétend relever de nombreuses contradictions dans la pensée de Glissant, qui paraissent acceptables en tant que révision critique de sa théorie, il n'en reste pas moins sceptique quant à l'originalité et à la pertinence de cette dernière, s'attachant à mettre en relief le Glissant « dogmatique », « très pédagogue » et « frisant l'agnosticisme⁸⁶¹ ». Cette lecture paraît à notre égard se méprendre sur le caractère ouvert et malléable des concepts de Glissant et négliger l'apport de l'imagination créatrice qui lui permet d'appréhender le monde actuel.

⁸⁵⁶ Georges Desportes, *op. cit.*, p.13.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ La tentation de la science décelée par Fonkoua chez Glissant n'est pas incompatible avec l'intuition poétique, bien au contraire, leur complémentarité est mise en valeur : « la 'théorie critique' autour de laquelle tourne en définitive cette tentation de la science présente au moins trois avantages chez Glissant : refuser toute idée de système fermé ; situer toujours la pensée dans l'ordre de l'exploration et de l'inachèvement ; permettre l'élaboration d'un discours scientifique en l'absence de toute expérience effective du terrain ». Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle. Edouard Glissant*, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁶¹ Georges Desportes, *op. cit.*, p. 19-20.

Jean Bessière, bien qu'il concède à cette élaboration conceptuelle le statut d'une « pensée nouvelle » qui se revendique d'une certaine rupture avec l'Occident, constate tout de même la prégnance des paradigmes européens chez Glissant, tout comme chez Edward Saïd et Gayaworty Spivak : « la pensée qui entend être la pensée de l'autre [...] reste une pensée unilatérale, celle de l'eurocentrisme⁸⁶² ». Cela témoignerait de l'« acculturation à la pensée européenne⁸⁶³ ». Ces contradictions s'inscrivent, selon nous, davantage dans la logique de mûrissement de la pensée théorique de Glissant, qui introduit nécessairement certains paradoxes à l'intérieur de cette apparente cohérence, comme le remarque Mary Gallagher :

Riche de retombées politiques et philosophiques, l'œuvre glissantienne semble vouée à déranger et à déplacer en effet les distinctions consacrées entre les domaines de l'esthétique, de l'ontologie, de la politique et de l'éthique. Comme l'on pourrait bien s'y attendre, cette redéfinition féconde et habile du territoire de la pensée suscite certains paradoxes⁸⁶⁴.

La contestation critique des propositions théoriques élaborées par Glissant reste relativement restreinte par rapport à la critique plutôt bienveillante qui accorde de la légitimité à ses concepts en permettant leur circulation et leur fonctionnement pragmatique dans les études critiques et philosophiques consacrées non seulement à Glissant mais encore à d'autres écrivains et phénomènes littéraires. Cette utilisation qui dépasse le cadre de la littérature antillaise accrédite leur pertinence dans le domaine littéraire, voire philosophique ou sociologique.

La même veine critique anime l'ouvrage *Sábato o la moral de los Argentinos* dont les auteurs tentent d'ébranler en quelque sorte la légitimité du discours philosophique de Sábato. En indiquant de multiples contresens et

⁸⁶² Jean Bessière, « Introduction », in Yves Clavaron, Bernard Dieterle (sous la direction de), *Métissages littéraires*, Actes du XXXIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Publications de l'Université Saint-Etienne, 2005, p. 17. (13-32)

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ Mary Gallagher, « La poétique de la diversité dans les essais d'Édouard Glissant », in *Horizons d'Édouard Glissant*, Actes du Colloque International organisé par le Centre de Recherches sur la Poésie contemporaine de l'Université de Pau et le Département de Français de l'Université de Porto, sous la direction de Yves-Alain Favre et Antonio Ferreira da Brito, Octobre 1990, J&D Editions, 1992, p.28.

emprunts fait à différents penseurs et théoriciens, ils minimalisent son apport personnel tout comme son originalité et la portée innovante de sa réflexion tant sur le plan littéraire que philosophique. Ernesto Sábato, qui reçoit de leur part les reproches de « congélation du discours », se voit davantage attaqué pour une certaine appropriation, voire même le détournement d'idées philosophiques et scientifiques appartenant à des courants divers dans son œuvre.

En dépit de ces voix critiques, la saisie conceptuelle du monde dans les œuvres de Glissant et de Sábato permet une structuration de la pensée tout comme de la matière linguistique et narrative, sans tomber dans le piège d'une schématisation à outrance. Il est possible de voir dans cette propension naturelle à la conceptualisation théorique les relents de leur formation scientifique et d'une certaine rigueur qui intervient dans l'écriture, malgré une opacité revendiquée comme principe de l'écriture et une approche non restrictive du monde. Pour Glissant, comme nous l'avons observé à plusieurs reprises, cette opacité érigée en caractère fondamental de son écriture est liée à l'acceptation de l'altérité, condition nécessaire de l'ouverture à l'Autre :

il n'est plus nécessaire de 'comprendre' l'autre, c'est-à-dire le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui. Le droit à l'opacité serait aujourd'hui le signe le plus évident de la non-barbarie⁸⁶⁵.

A vu des nombreuses études qui se penchent sur la dimension philosophique des œuvres de Glissant et de Sábato, nous allons privilégier la réflexion sur la saisie conceptuelle du monde qui atteint sa dimension symbolique par le détour poétique et romanesque. Le métatexte de la critique reste à cet égard largement tributaire du métadiscours critique incorporé dans les macrotextes de Glissant et de Sábato⁸⁶⁶, ce qui accrédite la légitimité et

⁸⁶⁵ *IPD*, p. 72.

⁸⁶⁶ La réflexion critique de Sábato est saluée par les critiques qui y perçoivent de manière quasiment unanime les prémisses de la pensée postmoderne appliquée à l'écriture. Voir à ce sujet Silvia Sauter, *Sábato : símbolo de un siglo*, *op. cit.*

l'importance de leur réflexion critique, développée tant dans les essais que dans les romans.

A la différence de Sábato, dont les concepts relèvent moins d'une véritable innovation sur les plans esthétique et linguistique, Glissant construit une théorie qui se veut novatrice, ce dont témoignent les multiples néologismes et les procédés de resémantisation et de détournement du sens initial de certaines expressions. La valorisation positive des éléments clés de son univers : « relation », « tremblement », « chaos », « opacité » pour n'en citer que quelques uns, a été reprise par les critiques. L'appréhension du monde et de la littérature à travers ce type de concepts permet de pallier nettement le manque de perspectives critiques, en dehors de la critique européenne, signalé par Liliana Pestre de Almeida⁸⁶⁷, qui seraient en mesure d'évaluer les apports de ces littératures « périphériques ». La fortune des concepts de créolisation, de multilinguisme d'intention et de relation dans les études littéraires constitue actuellement une preuve de leur portée innovatrice et éclairante au niveau de certains phénomènes littéraires qui ne se cantonnent pas à la littérature antillaise. Il paraît tout à fait légitime et justifié, compte tenu de la fortune de ces concepts, d'évoquer leur fonctionnement en dehors de la seule littérature antillaise⁸⁶⁸. Il suffit de citer à l'appui les ouvrages critiques qui puisent dans la théorie de

⁸⁶⁷ Liliana Pestre de Almeida déplore dans son article « l'articulation critique des littératures francophones d'Amérique aux autres littératures du continent [qui] se réalise encore de façon souvent maladroite par méconnaissance d'une ou de deux autres langues de production, mais surtout par l'oubli de la différence des temporalités internes ». En analysant l'impact de l'apport théorique de Glissant sur l'enseignement des littératures francophones, elle procède à un constat suivant : les auteurs francophones des Amériques ont intérêt « à être lus/analysés dans leur contexte américain ». Sans minimiser l'importance des travaux de Glissant, elle postule une ouverture vers d'autres perspectives critiques qui permettraient de prendre en compte les modalités particulières du discours américain, qu'il relève du domaine de la langue française, espagnole ou portugaise. Liliana Pestre de Almeida, « L'axe américain et les littératures francophones », in Marc Cheymol (sous la direction de), *Littératures au Sud*, Paris, Éditions des archives contemporaines/ Agence Universitaire de la francophonie, 2009, coll. « Actualités scientifiques », p. 111-120.

⁸⁶⁸ Anne Douaire propose effectivement d'appliquer les concepts de Glissant à l'enseignement de la littérature pour « cesser de le considérer dans le seul ghetto de la littérature antillaise » et donner une impulsion nouvelle à la critique. « Débat », (p. 321-326), in Marc Quaghebeur (dir.), *Analyse et enseignement des littératures francophones. Tentatives, réticences, responsabilités*, Bruxelles, Peter Lang Editions scientifiques internationales, coll. « Document pour l'Histoire des Francophonies », 2008, p. 321. Ce débat fait suite à son article, contenu dans le même ouvrage, lequel porte sur l'enseignement de la littérature et le renouveau de la critique littéraire. Anne Douaire, « Malemort d'Edouard Glissant. Relation et invention de nouvelles lectures », *ibid.*, p. 271-280.

Glissant le matériel pour analyser les phénomènes littéraires survenus dans différentes parties du monde. Les études sur les littératures vénézuélienne, française, tunisienne et marocaine⁸⁶⁹, et davantage encore sur la littérature canadienne⁸⁷⁰, utilisent ses concepts en les soumettant à un examen intéressant de compatibilité, notamment dans le domaine de la littérature comparée.

Notre analyse qui tend à offrir un cadre conceptuel pour analyser les littératures antillaise et argentine dans le contexte américain ne vise pas à introniser Glissant et Sábato comme des théoriciens de la littérature « des Amériques », toutes langues confondues. Néanmoins leur apport théorique paraît suffisamment intéressant pour débattre de la question de l'influence de leur pensée critique, d'abord sur le métatexte de la critique portant sur leur œuvre, et par extension sur la production dans un contexte plus large prenant en compte les spécificités de différentes littératures qui auraient comme point

⁸⁶⁹ Nous pensons ici à l'application des concepts de Glissant, à travers « les rhizomes littéraires » dans les études comparatistes à laquelle procèdent les chercheurs réunis durant le colloque de Carthage intitulé « Autour d'Edouard Glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation ». Le recours à ses propositions théoriques permet de manière très efficace de se pencher sur les problématiques abordées par les écrivains maghrébins, ce dont témoignent certains articles réunis dans les actes de ce colloque : « Edouard Glissant/Salah Stétié : immanence ou transcendance de la Relation » de Maxime Del Fiol (p. 173-189) ; « De l'île de Glissant au désert de Boudjedra : intention et désir poétiques » de Sonia Zlitni-Fitouri (p. 191-201) ; « Amina Saïd et Edouard Glissant » de Inès Moatamri (p. 215-232) ; « La question de la langue chez Glissant : quelques réflexions pour le Maghreb contemporain » de Nabiha Jerad (p. 247-270). Ces études confirment de façon pragmatique l'extension de l'apport théorique de Glissant à la littérature mondiale, car il s'agit aussi des études sur la littérature française, de la mise en épreuve de ses concepts qui permettent de manière évidente d'appliquer un appareillage conceptuel différent de celui provenant de la critique occidentale. Samia Kassab-Charfi, Sonia Zlitni-Fitouri (édition préparée par), *Autour d'Edouard Glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, Bordeaux/ Carthage, Presses Universitaires de Bordeaux/Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït Al-Hikma, coll. « Sémaphores », 2008.

⁸⁷⁰ Dans l'article de Guillaume Pinçon, « *Le retour au désert* de Catherine Marnas », l'auteur se sert notamment du concept de « relation » de Glissant pour analyser le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Le recours à la notion de « chaos-monde » et à celle de « relation » lui permet d'« expliciter » le rapport au monde dans l'écriture de Koltès. *Alea : Estudos neolatinos*, vol. 12, n°1, enero-junio 2010, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, p. 139-149. Véronique Fauvelle analyse l'œuvre d'un écrivain canadien Régine Robin à l'aune de la théorie de Glissant, en empruntant les notions de créolisation et d'imaginaire des langues pour interroger la quête identitaire chez Robin qu'elle juge une « articulation parfaite de la pensée glissantienne ». Véronique Fauvelle, « Le Tout-monde de Régine Robin », in Caroline Désy, Véronique Fauvelle Viviana Friedman et Pascale Maltais (sous la direction de), *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 194 (193-203). La pensée de Glissant s'inscrit dans la logique de la mobilité qui souligne « la défaite entre espaces géographiques et idéologiques », ce qui constitue un apport important pour l'analyse de nouveaux rapports identitaires transposables sur le plan de la critique littéraire. L'élargissement de ses propositions théoriques au domaine de la littérature mondiale se confirme de par leur utilisation fructueuse dans les ouvrages critiques précités, ce qui permet de constater qu'on n'utilise pas les concepts de Glissant que pour parler de Glissant « de façon tautologique » selon les déclarations de Prisca Degras. Voir à ce sujet le chapitre « Débat » (p. 321-326) in Marc Quaghebeur (sous la direction de) *Analyse et enseignement des littératures francophones*, op. cit.

commun leur rapport particulier à la littérature du « centre » et leur sentiment de « périphéricité » assumée, voire contestée.

1. Posture de non-philosophe chez Sábato.

Dans *Hombres y engranajes*, Sábato déclare: “No soy un filósofo, y Dios me libre de ser un literato⁸⁷¹” pour signaler qu’il ne prétend pas endosser le rôle d’un philosophe au sens scientifique⁸⁷². La posture de non-philosophe est assumée par Sábato tout au long de son œuvre:

La totalidad concreta del hombre incluye esos problemas. Y no puede ser alcanzada sino por el arte [...] Todos los filósofos, cuando han querido tocar el absoluto, tuvieron que recurrir a alguna forma del mito o de la poesía. [...] Si logro hacer novela de este tumulto, entonces podrás intuir algo de mi realidad, de toda mi realidad: no la que ves en las discusiones filosóficas⁸⁷³.

Nous relevons chez l’écrivain argentin une réticence à s’auto-qualifier de philosophe lorsqu’il justifie sa tentation de « philosopher » dans la note qui suit son article « Arte y sociedad » contenu dans *La cultura en la encrucijada nacional* :

La poca filosofía que conozco la aprendí a través de mis tribulaciones personales, de mis búsquedas en la ciencia, en el surrealismo y en la revolución⁸⁷⁴. Soy poco más que un escritor preocupado anhelosamente por la terrible crisis del hombre [...] No sé, en consecuencia, si mis ideas son correctas o equivocadas. Pero sé, en cambio, que tengo el derecho a

⁸⁷¹ A regarder de près les premiers essais de Sábato, leur forme nous paraît englober plusieurs genres littéraires à la fois, comme il le déclare dans le prologue, intitulé « Justificación » de *Hombres y engranajes*, publié en 1951, « Reflexioné mucho sobre el título y la calificación que deberían llevar estas páginas. No creo que sea muy desacertado tomarlas como autobiografía espiritual, como diario de una crisis, a la vez personal y universal, como un simple reflejo del derrumbe de la civilización occidental en un hombre de nuestro tiempo”. *Hombres y engranajes*, in *Obra completa. Ensayos*, p. 101.

⁸⁷² Nous partageons sur ce point l’avis de Graciela Maturo au sujet de la posture philosophique de Sábato lorsqu’elle écrit dans son article « La aventura filosófica de Ernesto Sábato » : “La continuidad, hondura y solidez de la reflexión de Sábato lo destaca, en efecto, como un pensador permanentemente preocupado por los problemas del ser, el mundo y la existencia, y asimismo volcado a una actitud de compromiso ético con sus semejantes”. Voir Graciela Maturo, (ed.), *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985, p. 13-34. Sábato parle d’ailleurs de la littérature et de la science dans leur rapport à la connaissance, dans *Hombres y engranajes*, p. 258: “El arte y la literatura, pues, deben ser puestos al lado de la ciencia como otras formas del conocimiento”.

⁸⁷³ *AEE*, p. 231-232.

⁸⁷⁴ Cette idée a été exposée aussi dans *AEE*, dans un dialogue avec Silvia: “La poca filosofía que conozco, la aprendí a tumbos, a través de mis búsquedas personales en la ciencia, en el surrealismo, en la revolución. No es resultado de una biblioteca sino de mis desgarramientos”. *AEE*, p. 184. Il s’agit bien évidemment de la réécriture formelle macrotextuelle.

profesarlas porque son el resultado de esas dolorosas experiencias propias, y no de ociosas divagaciones librescas. En tales condiciones, no me parece ilegítimo agregar a esta recopilación de ensayos algunas acotaciones que intenten poner en claro mis relaciones con el marxismo ⁸⁷⁵.

Nombreuses sont les déclarations où il tient à souligner ce paradoxe de sa posture qui crée un écart entre la réception critique saluant une profondeur philosophique de son œuvre et son auto-perception. Ce type de justification privilégie comme lieu d'énonciation le paratexte auctorial, comme c'est le cas de *Hombres y engranajes*. Dans ce paratexte au titre explicite « Justificación », l'auteur déclare ceci : « estas reflexiones no forman un cuerpo sistemático ni pretenden satisfacer las exigencias de la forma literaria ⁸⁷⁶ ».

La réticence de Sábato relève certainement en partie de sa modestie à se dire « philosophe », modestie qui va de pair avec sa formation scientifique et une certaine rigueur qui caractérise son écriture. Cette attitude peut être en partie perçue comme une pose garantissant une certaine ambivalence de ses propos et une anticipation des attaques et reproches qui pourraient être éventuellement formulés à son égard. De manière plus profonde, hormis un certain choix postural, effectué de manière sécuritaire, la non-proclamation de sa posture philosophique cache le versant poétique de son approche du monde pratiquée en dépit de sa formation scientifique, perceptible également dans ses propos. Ce à quoi Sábato fait référence dans *Antes del fin*:

cuando algún exégeta habla de mi 'filosofía', no puedo sino turbarme, porque tengo la misma relación con un filósofo que la existente entre un guerrillero y un general de carrera. O quizá, mejor, entre un geógrafo y un aventurero explorador⁸⁷⁷.

Graciela Maturo propose une acception intéressante de la posture de philosophe chez Sábato :

⁸⁷⁵ *La cultura en la encrucijada nacional*, p. 46-47.

⁸⁷⁶ *Hombres y engranajes, OC*, p. 101.

⁸⁷⁷ *Antes del fin*, p. 94.

es un escritor que asume el acto de crear y de pensar como actividad profunda de lo humano, y que sólo en ese sentido se hace acreedor al nombre de filósofo⁸⁷⁸.

Le fait de récuser systématiquement la dénomination de philosophe trouve aussi une explication dans la distinction entre la philosophie et la littérature opérée par l'écrivain, qui insiste sur l'abîme séparant le romancier du philosophe⁸⁷⁹ :

a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su solo cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos⁸⁸⁰.

La peur de Sábato d'assumer la posture de philosophe se voit atténuée dans une déclaration d'*Abaddón el exterminador* où il confirme la proximité de la philosophie et de la littérature en Amérique Latine :

Hace un tiempo un crítico alemán me preguntó por qué los latinoamericanos teníamos grandes novelistas pero no grandes filósofos. Porque somos bárbaros, le respondí, porque nos salvamos, por suerte de la gran escisión racionalista. Como se salvaron los rusos, los escandinavos, los españoles, los periféricos. Si quiere nuestra Weltanschauung, le dije, búsquela en nuestras novelas, no en nuestro pensamiento puro⁸⁸¹.

Cette remarque peut étonner venant de quelqu'un dont la vocation première était la science, elle reflète en partie l'imbrication de la pensée philosophique dans le roman latino-américain sur le mode ironique, stigmatisant encore une fois la position de "periféricos". En combinant les deux approches, Sábato tente d'opérer une sorte de synthèse impossible entre la science et la fiction.

⁸⁷⁸ Graciela Maturo, « La aventura filosófica de Ernesto Sábato », in *SHT. Edición crítica*, p. 990.

⁸⁷⁹ Dans le texte original : "el abismo que separa al novelista del filósofo". Et Sábato de développer son idée : "el pensamiento puro de un escritor es su lado estrictamente diurno, mientras que sus ficciones participan también del monstruoso mundo de sus tinieblas ». « Ideas puras e ideas encarnadas », in *EF, OC*, p. 359.

⁸⁸⁰ *EF*, in *OC*, p. 335.

⁸⁸¹ *AEE*.

Le discrédit dans lequel a plongé Sábato son abandon de la science au profit de l'écriture peut partiellement éclairer sa réticence⁸⁸² à adopter des postures lisibles. Nous retrouvons la même retenue au niveau des conceptualisations abstraites, ce qui implique la distinction entre « ideas puras » et « ideas encarnadas » fréquemment reprise par Sábato pour justifier le choix du roman comme meilleur laboratoire de la vision du monde.

Si « l'effacement énonciatif soit l'un des fondements de la parole philosophique⁸⁸³ », le discours que porte sur le monde l'écrivain argentin ne remplit pas ce pacte, étant donné que la voix énonciative ne se veut pas impersonnelle. Sábato assume d'ailleurs pleinement le caractère subjectif de ses réflexions philosophiques :

el Universo de que se habla aquí es mi Universo particular y, por lo tanto, incompleto, contradictorio y perfeccionable [...] prohíbo a estos inspectores del urbanismo filosófico que lean este libro⁸⁸⁴.

Dans la conception de Sábato⁸⁸⁵, le roman est apte à transcrire sa réflexion sur le monde, loin d'un raisonnement abstrait qui incomberait plutôt à l'écriture monophonique de l'essai. Pour cette même raison, Sábato critique le rejet dont souffre la fiction romanesque chez Sartre, alors que c'est dans le roman que peut se matérialiser la vision du monde de la façon la plus complète :

La filosofía, por sí misma, es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla [...] la auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela⁸⁸⁶.

Dans sa quête de nouveaux concepts, rejetant le dogmatisme scientifique, l'écrivain se prononce en faveur d'autres modes d'exploration du monde, qui

⁸⁸² Selon l'explication de Sábato: « la ciencia ha sido un compañero de viaje, durante un trecho, pero ya ha quedado atrás [...] Muchos pensarán que es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana [...] reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres – donde reinan la seguridad y el orden – en busca de un continente lleno de peligros donde domina la conjetura ». *Uno y el Universo*, OC, p. 21.

⁸⁸³ Thierry Herman, *op. cit.*, p. 195.

⁸⁸⁴ *Uno y el Universo*, OC, p. 21.

⁸⁸⁵ Kundera estime à juste titre, en se référant aux romans de Sábato, que « dans le monde moderne abandonné par la philosophie, fractionné par des centaines de spécialisations scientifiques, le roman nous reste comme le dernier observatoire d'où l'on puisse embrasser la vie humaine comme un tout ». Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 106.

⁸⁸⁶ *EF*, in OC, p. 270.

s'écartent du modèle rationnel dominant la modernité. Son attaque vise l'héritage philosophique de la Renaissance et des Lumières auquel il oppose de nouvelles formes de pensée, en revalorisant positivement l'intuition, l'imaginaire, comme nous le verrons ultérieurement, dans le chapitre sur l'enracinement poétique de sa pratique littéraire:

la ciencia pura no determina valores; por el contrario, su cultivo excluyente de otras zonas de lo humano – la intuición, el sentimiento, la imaginación – se revela a Sábato como peligroso camino de una “barbarie” que no dejará de fustigar⁸⁸⁷.

Si la posture de philosophe n'est pas dévalorisée à travers l'œuvre de Sábato, d'autres approches de la connaissance du monde se trouvent davantage mises en avant, notamment l'approche poétique que nous pouvons rapprocher sans aucun doute de la « connaissance poétique du monde » prônée par Glissant.

Au fond, Sábato n'est pas très éloigné de la vision qu'a Glissant du roman, eu égard à la place importante de ce genre dans son œuvre. Il semble tout de même frappant de voir à quel point ces deux écrivains multiplient les déclarations à travers lesquelles ils se justifient en quelque sorte afin d'éviter une réception erronée de leurs propos ou de leur posture.

2. Glissant : entre poète et philosophe.

Glissant, pour sa part, s'arroge le droit de « paraphilosopher⁸⁸⁸ ». La réflexion philosophique demeure biaisée par la posture de poète qui est mise en avant dans son œuvre et dans le discours critique auto- et allographe. La réticence de Glissant à s'auto-proclamer philosophe proviendrait, en revanche, plutôt d'une méfiance ressentie envers les systèmes philosophiques qu'il passe en revue dans son travail critique et de la relation qu'il établit entre le

⁸⁸⁷ Graciela Maturo, in *SHT*, Edición crítica, p. 992.

⁸⁸⁸ *IPD*, p. 82. « J'y suis intéressé en poète, je ne suis en rien un scientifique. Je n'ai aucune prétention à cela. Mais il me semble qu'un poète peut comprendre cela. Il peut comprendre ce bouleversement de la science occidentale ». *Ibid.*, p. 75.

« poétique » et le « politique » qui empêche de considérer ses concepts dans leur seule dimension scientifique : « le concept à l'heure actuelle doit être fécondé par l'imaginaire⁸⁸⁹ ». Très éloigné d'un « académisme stérile et d'une prêche idéologique qu'il reprouve ouvertement ⁸⁹⁰», Glissant se revendique davantage poète que philosophe, ce dont témoignent les titres de ses ouvrages. Il exprime d'ailleurs sa réticence face à une approche théorique du monde à laquelle il préfère une approche poétique : « sans doute le texte de ces quatre conférences [...] souffre-t-il d'un excès de « théorie », là où il eût fallu aborder le Divers, et les entrelacements du « Tout-monde », par un flux d'approches poétiques ⁸⁹¹».

Avec son dernier essai *La philosophie de la relation*, il semble se réconcilier avec sa posture de philosophe privilégié par le métatexte de la critique. Dans *La philosophie de la relation*, nous observons un glissement qui s'opère entre la poésie et la philosophie, le mot « philosophie » dans le titre est suivi par une précision péritextuelle « poésie en étendu », ce qui met l'accent sur la complémentarité de ces deux approches du monde chez Glissant.

L'originalité de Glissant réside dans sa grande capacité d'abstraction qui permet à partir d'un mot, ou de son étymologie le plus souvent, d'ourdir la relation entre les pays, les gens et les phénomènes éloignés. La force de sa poétique et de son intuition réside dans cette apparente facilité à faire coïncider les époques, les peuples pour en extraire des réflexions d'une étonnante justesse et perspicacité. Alexandre Leupin, en s'appuyant sur Lacan, confirme cette capacité de la fiction ou de la littérature plus généralement à créer « de nouveaux noms pour de nouvelles choses », en indiquant son rôle dans la « structuration de la réalité ⁸⁹²». Cette opinion peut servir en effet à rétorquer aux détracteurs de Glissant qui considèrent son projet utopique et sans réels fondements scientifiques, en insistant sur la force poétique qui n'est pas moins

⁸⁸⁹ *IPD*, p. 126.

⁸⁹⁰ Luciano C. Picanço, *op. cit.*

⁸⁹¹ *IPD*.

⁸⁹² *Les entretiens de Bâton Rouge, op. cit.*, p. 98.

révélatrice. Au cours de l'entretien avec Alexandre Leupin, Glissant développe cette idée, en proposant de concevoir la littérature comme « une mise en relation » ou « la seule dimension de l'humain qui puisse relever, révéler, les invariants de la Relation mondiale ⁸⁹³ ».

La posture de « non-philosophe » est en accord avec l'ethos projeté dans le macrotexte de Glissant et de Sábato, qui est loin de converger vers un ethos fantomatique, ou ethos objectivisé, qui efface le producteur du récit au profit d'une posture neutre, « sans agent humain manifesté ⁸⁹⁴ », distingué par Thierry Herman. Tous les deux ne conçoivent pas de construire leur discours essayistique, polémique et romanesque à partir d'un « effacement énonciatif ⁸⁹⁵ », la saturation des procédés autoréflexifs et la mise en scène de l'auteur contredisent clairement la neutralité de l'ethos scientifique et l'incompatibilité avec cette approche. Devant leur réticence manifeste à s'auto-qualifier de « philosophes ⁸⁹⁶ », Glissant et Sábato préfèrent garder une posture neutre, afin d'éviter, semble-t-il toute sorte d'attaque, contre leur manière philosophique de narrer. Cela peut s'expliquer, à notre avis, par leur conception rigoureuse et scientifique du discours philosophique, qui doit « constamment négocier les degrés d'absence et de présence du locuteur ⁸⁹⁷ ».

3. Approche syncrétique de la littérature et du monde.

Glissant et Sábato établissent des couples antinomiques dont un seul élément sera privilégié dans leur approche théorique de la littérature et du monde. Ces couples peuvent être annoncés de manière explicite ou c'est le premier élément qui induit implicitement le second, celui qui est dévalorisé

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁹⁴ Thierry Herman, *op. cit.*, p. 171.

⁸⁹⁵ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 195.

⁸⁹⁶ Ce qui correspondrait d'ailleurs à leur volonté de ne pas tomber dans l'abstrait ; selon Kundera, « la philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnage, sans situations ». *L'art du roman*, Paris, Gallimard, p. 42.

⁸⁹⁷ Ruth Amossy, *Ethos et présentation de soi*, *op. cit.*, p. 194.

(p.ex. démesure vs. mesure ; baroque vs. classicisme). Cette binarité « manifeste ou latente » a été relevée par Werner Hemlich chez Glissant :

dans cette pensée décidément dualiste on voit l'auteur défendre en général la position contraire à ce qu'il considère comme l'option favorisée par la tradition philosophique de l'Occident, à forte empreinte platonicienne, qu'il semble rendre responsable des méfaits qu'il dénonce⁸⁹⁸.

L'approche poétique qui se trouve à la base de l'élaboration de ces couples traduit la « métaphorisation » ou la « resémantisation⁸⁹⁹ » de certaines notions détournées de leur définition courante chez Glissant. L'écrivain souligne ces détournements auxquels il procède : « vous le remarquez, j'inverse la fonction de ces termes, « politique » et « poétique », et non plus tels qu'on les envisage communément, mais dessinant une nouvelle dialectique⁹⁰⁰ ».

Le plaidoyer pour l'irrégularité, l'hybridité, la démesure, se retrouve, quoique formulé en termes différents, chez les deux auteurs comme un paradigme structurant leur pensée. Qu'elles relèvent de la contestation de la pensée philosophique occidentale contre laquelle s'érige Glissant ou qu'elles restent rattachées à un héritage occidental du romantisme chez Sábato, l'hybridité et l'opacité reçoivent la même resémantisation positive dans leurs écrits et dans leurs pratiques littéraires. Ce détournement va de pair avec la posture hérétique des deux auteurs qui déclarent ainsi leur prédilection pour l'hybride et pour la mise en relation de différents apports littéraires et philosophiques.

Sábato ne demeure pas pour autant prisonnier de la pensée occidentale en ce qu'il revalorise l'apport de la barbarie dans son acception positive liée à l'hybridité, au métissage, à l'inconscient et aux apports multiples de la diversité. C'est d'ailleurs dans le traitement narratif que ce thème reçoit une valorisation positive explicite lorsque le narrateur d'*Abaddón* se positionne contre la dichotomie fondatrice de l'identité argentine, barbarie-civilisation : « si los

⁸⁹⁸ Werner Hemlich, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Les entretiens de Bâton Rouge*, p. 38.

bárbaros tuvieron grandes creadores fue precisamente porque estaban lejos de esas cortes de exquisitos⁹⁰¹». En transposant cette perception sur le terrain latino-américain, Sábato valorise la notion de barbarie qui va de pair avec le contexte géographique et culturel du continent latino-américain :

la América latina tiene la importancia que siempre tuvo, en la formación de una nueva cultura, el primitivismo, la ingenuidad, el paisaje inédito y desmedido, el aporte de una nueva sangre y de una nueva perspectiva, hasta el propio resentimiento de los pueblos postergados o subestimados⁹⁰².

Tout comme la « barbarie », l'hybridité considérée comme un élément positif⁹⁰³ est souvent évoquée par Sábato comme étant la caractéristique du roman. Cette perception de l'hybridité est partagée par Daniel Castillo Durante, lequel en évoquant la notion d'« hybride » chez l'écrivain argentin, constate que «le roman de Sábato se conçoit dans un rapport chiasmatisé où théorie et fiction fondent le roman comme hybridité épistémocritique⁹⁰⁴ ».

De cette manière, l'hybridité, qui renvoie à des considérations d'ordre biologique, est donc détournée de son sens péjoratif d'origine. L'accent est mis chez les deux auteurs sur une forme qui traduirait la diversité du monde, nous pourrions parler à ce propos d'une « hybridation réussie⁹⁰⁵ », qui est « celle de la pureté de l'œuvre, sentie comme nouvelle, créatrice d'un genre » qui « tourne le dos à la notion d'hybridité entendue comme monstruosité⁹⁰⁶ ».

La prise en charge d'un discours scientifique et philosophique demeure un pari risqué, voire un défi pour un romancier, mais il s'avère que certains de ces concepts contestés par la critique n'auraient pas vu le jour aux yeux du grand public si ça n'avait été par le biais de la fiction romanesque. Les œuvres de Sábato et de Glissant se font ainsi carrefour de différents discours, de différents

⁹⁰¹ AEE, p. 120.

⁹⁰² « Nosotros, los bárbaros », *EF, OC*, p. 372.

⁹⁰³ Sábato explique la valeur positive du concept de l'hybride : « Siempre el hibridaje renueva las culturas. No existen en verdad culturas puras ». Comme exemple d'une création métissée, il évoque le tango que « nace de viejos elementos criollos, de la habanera y del tango andaluz, de la música de los negros y del ingrediente italiano ». *Medio siglo con Sábato, op. cit.*, p. 48

⁹⁰⁴ *Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité, op. cit.*, p. 75.

⁹⁰⁵ Hélène Baby, « Introduction générale », in *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

domaines qui ne cessent de se croiser et de s'enrichir mutuellement à travers ces rencontres parfois inopinées et inouïes. A travers cette « relation dissymétrique tant avec les philosophes qu'avec les écrivains » instaurée par les deux écrivains-penseurs, ils se rapprochent de la figure de l'« intellectuel total⁹⁰⁷ conceptualisée par Bourdieu et s'autorisent « à importer dans chacun des domaines la totalité du capital technique et symbolique acquis dans les autres⁹⁰⁸ ». Le versant pédagogique⁹⁰⁹ peut être difficilement dénié à l'écriture des deux auteurs eu égard au caractère relationnel et communicationnel très prononcé de leur écriture, tant dans les essais que dans les romans. Werner Hemlich remarque, à juste titre, chez Glissant la réactivation du genre désuet de l'aphorisme à travers la récurrence de « courtes phrases didactiques formellement isolées d'un contexte⁹¹⁰ », qu'il qualifie d'« aphorismes de manuel ». Considérés comme des « rejets tardifs de la 'traditio per aphorismos' [...] dans laquelle les résultats de la réflexion scientifique sont présentés sous forme d'axiomes ou théorèmes isolés, comme des vérités intuitives qui n'auraient pas besoin des preuves⁹¹¹ », ils entrent dans la catégorie des refrains macrotextuels. Envisager ces aphorismes sous leur aspect dogmatique tient peu compte de leur plus-value poétique et de l'oscillation entre

⁹⁰⁷ Dans « L'intellectuel total et l'illusion de la toute-puissance de la pensée », Bourdieu distingue la figure de l'« intellectuel total », dont il attribue la paternité à Sartre, qui a su réunir diverses compétences. Il est présenté par Bourdieu en tant que « penseur écrivain, romancier métaphysicien et artiste philosophe qui engage dans les luttes politiques du moment toutes ces autorités et ces compétences réunies en sa personne ». Et Bourdieu de poursuivre : « Ce qui a pour effet, entre autres choses, de l'autoriser à instaurer une relation dissymétrique tant avec les philosophes qu'avec les écrivains, présents ou passés, qu'il entend penser mieux qu'ils ne se pensent, en faisant de l'expérience de l'intellectuel et de son statut social l'objet privilégié d'une analyse qu'il croit parfaitement lucide ». Cette position privilégiée, car permettant de rester assez neutre, expliquerait peut-être l'attitude de Glissant et de Sábato qui refusent de s'auto-qualifier philosophes. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 293.

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ Georges Desportes et Werner Hemlich s'accordent sur ce point en indiquant un certain dogmatisme, inoffensif toutefois, chez Glissant, ce qui ne remet pas en cause, selon nous, le côté positif du caractère didactique de ses propos. Il serait insensé en effet de négliger cet aspect s'agissant des auteurs qui se préoccupent tant de la réception de leur œuvre.

⁹¹⁰ Werner Hemlich, « Des pensées en archipel. A propos du statut textuel de la *Poétique* d'Edouard Glissant », in C. Imbrosio, N. Minerva, P. Oppici (sous la direction de), *Des îles en archipel...Flotement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Bern, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang Collection « Franco-Italica », Volume 6, 2008, p. 28.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 20.

la liberté accordée au lecteur et l'autorité de l'auteur qui guide son lecteur à travers son appareil conceptuel, qui sera analysé de près dans la partie suivante.

La propension à ce type de formulations est décelable chez Sábato, ce qui démontre le caractère didactique indéniable de son écriture ; « la carta a un remoto muchacho » dans *Abaddón* constitue à ce titre un exemple frappant de ce caractère de son écriture, soucieuse de sa réception et d'une certaine transmission ou partage des savoirs.

Glissant et Sábato formulent de manière très efficace leur théorie du monde à travers l'approche syncrétique originale qui s'opère à partir d'époques privilégiées et de leur apport à la vision du monde. Chez Glissant, cette synthèse provient de la perception toute particulière du Moyen Âge et du baroque qui deviennent des catégories opératoires hors limites temporelles et spatiales précises fonctionnant plutôt comme des paradigmes de ses formulations théoriques.

Quant à Sábato, l'influence du romantisme, du surréalisme et de l'existentialisme demeure certes indéniable, mais ces apports reçoivent une réception et une réélaboration toutes singulières dans son œuvre, qui outre le fait de synthétiser ces époques, arrive à en extraire les éléments atemporels applicables à sa vision du monde qui se nourrit de ces apports sans pour autant y rester claustrée. Graciela Maturo perçoit dans cet effort synthétique :

una reflexión auténticamente integradora, dialéctica en el mejor de los sentidos – no la contrastación de los opuestos sino su conjugación y superación – descubriendo en ese ejercicio la raíz y método propio de la expresión literaria⁹¹².

Glissant et Sábato procèdent à une relecture créative de multiples interdiscours qui nourrissent leur réflexion philosophique. Il est intéressant de voir que la démarche des deux auteurs, qui empruntent pourtant des chemins différents dans leur parcours philosophique, converge vers la même préoccupation. Il s'agit d'affirmer, à partir de la réactivation de certains

⁹¹² « La aventura filosófica de Sábato », *op. cit.*, p; 17.

systemes philosophiques, leur propre positionnement excentré, tout en revendiquant, chacun de manière différente, la posture de rebelle, s'opposant à la pensée rationaliste qui dénie toute forme alternative d'appréhension du monde.

Chez Glissant, les différentes acceptions du baroque, terme qui reçoit une large théorisation dans son œuvre, lui fournissent des éléments pour élaborer sa théorie. Le baroque cesse de correspondre à une époque précise de l'histoire pour glisser, comme l'observe pertinemment Werner Hemlich, vers un « baroque atemporel [...] réduit à une seule caractéristique : la pluralité des cultures⁹¹³ », devenant de ce fait un terme conventionnel qui permet d'appuyer les théories de la créolisation et de la diversité.

Quant à Sábato, il puise les soubassements de sa réflexion philosophique dans le romantisme, qui souvent se confond à dessein dans sa réflexion avec le surréalisme, réunissant ces deux mouvements sous la bannière du rejet de la pensée unique, rationnelle. Il inverse la dialectique de la barbarie et de la civilisation en démontrant les limites de ce schéma prégnant dans l'imaginaire argentin ; la valorisation positive du romantisme et du surréalisme sert à étayer sa revalorisation positive de la « barbarie », conçue comme la voie d'accès à une connaissance du monde plus profonde que celle offerte par la science pure. En rejetant le dogmatisme scientifique, Sábato se prononce en faveur d'une perception du monde qui intègre : « el peso de la intuición simbólica, la captación del mundo sub specie poética, paradójal, difusa, polisémica⁹¹⁴ ». C'est dans l'essai « Le règne de la science et la révolte romantique » que Sábato expose explicitement son distanciation avec la science, laissant libre cours à son scepticisme quant au progrès de l'humanité et dénonçant une « déshumanisation de l'être humain⁹¹⁵ » à laquelle conduit le règne de la science. Sábato enterine sa

⁹¹³ Werner Helmich, *op. cit.*, p. 41-42.

⁹¹⁴ « La aventura filosófica de Sábato », *op. cit.*, p. 17.

⁹¹⁵ « Le règne de la science et la révolte romantique », in Ernesto Sábato, *L'écrivain et la catastrophe* (traduit de l'espagnol par Claude Couffon), Paris, Seuil, 1986, p. 11.

vision du romantisme comme paradigme de la rébellion contre le rationalisme dans *El escritor y sus fantasmas* : “el romanticismo no fue un mero movimiento en el arte, sino una vasta y profundísima rebelión del espíritu todo y que no podía no atacar las bases mismas de la filosofía racionalista⁹¹⁶”. D’où sa vision de l’art comme une révolte romantique, qui se défait de tout cadre temporel et contextuel par rapport aux époques de l’histoire littéraire.

Comme le baroque chez Glissant, le romantisme chez Sábato fonctionne comme un concept conventionnel qui permet d’aborder ou de justifier le rejet de l’esprit scientifique, donnant à ce terme une acception assez large afin de restaurer ou de mettre en valeur « su sentido más profundo : la reivindicación de los valores vitales frente a los puros valores del intelecto ⁹¹⁷». Il abolit de ce fait l’idéal socratique selon lequel :« el conocimiento sólo podía alcanzarse mediante la razón pura ⁹¹⁸».

Dans la synthèse théorique à laquelle procèdent Glissant et Sábato, la notion de « baroque » ou de « romantisme » perdent ses références temporelles au profit d’une vision assez générale mettant l’accent sur certains éléments. Ainsi Sábato extrait-il du romantisme les valeurs de la révolte, le caractère avant-gardiste et subversif, l’opposition au royaume de la raison pure, le radicalisme, le plaidoyer pour l’authenticité. Il tend à les confondre à dessein, dans sa praxis littéraire, en démontrant la proximité entre les mouvements romantique, surréaliste et existentialiste dont le dénominateur commun serait l’esprit non bourgeois, non rationaliste et rebelle, notions que privilégie le discours de Sábato.

De même, Glissant oppose le baroque au classicisme en recourant aux mêmes mécanismes de stéréotypisation et de généralisation du mouvement, en extrayant les notions valorisées dans sa théorie : le désordre, l’hybridité, le foisonnement. Les mécanismes de la réactivation et de la réappropriation de

⁹¹⁶ *EF*, in *OC*, p. 341.

⁹¹⁷ « El arte como rebelión romántica », *EF*, *OC*, p. 339.

⁹¹⁸ *EF*, p. 272.

certaines esthétiques demeurent au fond les mêmes chez les deux auteurs, qui proposent une sorte de synthèse dans leur théorie littéraire et leur théorie du monde. Cette approche syncrétique, outre qu'elle témoigne de leur grande érudition, démontre une approche originale, transversale des époques littéraires en consolidant leur posture hérétique qui consiste à dépasser les oppositions binaires et ne pas s'en tenir aux systèmes de pensée. Rappelons-nous le plaidoyer contre la pensée du système dans *Tout-monde* : « La pensée du système qui nous a tant régis, il faut en finir avec la pensée du système ⁹¹⁹ ».

Cette pensée du système est perçue par Sábato comme un lieu de fuite, « bastiones contra la angustia ⁹²⁰ », pour ceux qui craignent d'affronter la réalité, ce qui conforte sa posture soutenue le plus explicitement dans l'essai *Heterodoxia*. Dans ce choix réside la profondeur de la quête entreprise par l'écrivain argentin qui selon Ángela Dellepiane, « eligió una expresión más compleja y densa que lo conceptual en el momento en que se decidió por la literatura ⁹²¹ ».

CONCLUSION

Bien que Sábato se défende systématiquement de produire des idées abstraites, privilégiant les idées incarnées, ses concepts sont nettement moins imprégnés par l'imaginaire de son pays ou de son continent que ceux de Glissant. L'écrivain martiniquais élabore ses concepts en accordant une grande place à l'imaginaire antillais et plus généralement américain, à la topographie particulière de son île, à ses paysages distincts de ceux du continent européen qu'il met en exergue dans ses réflexions. Entre dans l'élaboration de ses concepts une réévaluation de certains thèmes à l'aune de son rapport particulier à l'espace et à une temporalité qu'il tient à distinguer des topiques développés

⁹¹⁹ *TM*, p. 480.

⁹²⁰ *Heterodoxia*, in *OC*, p. 214.

⁹²¹ «El concepto de postmodernidad y la obra de Ernesto Sábato», *op. cit.*, p. 109.

par la littérature du centre. Glissant puise la richesse de ses concepts et leur particulier agencement avec le contexte qui les conditionne, d'où la prépondérance du paradigme végétal, qui à travers la notion de rhizome régit son univers conceptuel, ainsi qu'une vision de l'histoire et de la temporalité toute particulière.

La conception du roman en tant que laboratoire d'idées chez les deux auteurs va de pair avec le refus de véhiculer à travers leur œuvre un message apodictique. Il semble que le roman, de par sa polyphonie, permet de mieux appréhender une expérience existentielle, et de mieux accueillir leur « théorie du monde » qui se construit dans le texte et non pas en amont du texte. Ce qui fait basculer leur œuvre romanesque vers les caractéristiques des « fictions critiques » qui constituent d'après Viart :

des entreprises critiques à double raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde, de l'Histoire et de ces discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... - et parce qu'elles exercent sur leur propre manière, sur leur mise en œuvre littéraire un regard sans complaisance⁹²².

La réflexion philosophique chez Glissant tout comme chez Sábato ne se complaît pas dans des interrogations abstraites et, de ce fait, ne se limite pas au territoire purement conceptuel. La préoccupation identitaire commune aux deux auteurs surgit notamment à travers l'interrogation qui porte sur l'histoire.

Si la « hantise du passé » constitue, selon Glissant, « l'un des référents essentiels de la production littéraire dans les Amériques⁹²³ », il paraît judicieux de se demander comment interroger ces voix du passé pour écrire l'histoire oblitérée. C'est justement la problématique de l'articulation de l'Histoire et des formes de médiations temporelles qui nous occupera dans le chapitre suivant. Retrouve-t-on des dynamiques communes dans l'appréhension de l'Histoire et de la temporalité chez les deux auteurs ? Il s'agira d'observer si la méfiance

⁹²² Dominique Viart, « 'Fictions critiques' : la littérature contemporaine et la question du politique », *op. cit.*, p. 185.

⁹²³ *DA*, p. 254.

envers l'historiographie officielle peut engendrer des réponses fictionnelles similaires chez des écrivains qui, tout en ayant derrière eux le passé colonial, ne partagent pas le même contexte historique.

Chapitre II. Mise à l'épreuve de la mémoire collective à travers la réécriture. Les implications du procédé au niveau de la réflexion sur l'Histoire.

Dans un ouvrage de Seymour Menton consacré au nouveau roman historique latino-américain, *Sobre héroes y tumbas*, *Le Quatrième Siècle* et *La case du commandeur* se voient écartés du champ de cette étude⁹²⁴, balisée par des considérations théoriques rigoureuses, à cause du rapport qu'entretiennent les œuvres précitées avec le passé historique qui ne constitue pas l'unique centre de leurs préoccupations. Une certaine « vision prophétique du passé », concept élaboré par Glissant, transparait dans ce traitement du passé historique qui empiète sur le présent. Cette perception du temps justifie l'exclusion de leurs romans du domaine du roman historique sensu stricto, auquel d'ailleurs ni Glissant ni Sábato ne prétendent pas souscrire étant donné que le rapport à l'Histoire est abordé chez eux à travers des procédés qui se rapprochent davantage de ceux utilisés dans la métafiction historiographique⁹²⁵ ou dans les « fictions critiques ». La méfiance envers l'Histoire et d'une manière plus générale envers toute forme de discours institué incite les deux écrivains à

⁹²⁴ En accord avec la perspective adoptée par Enrique Anderson Imbert, selon laquelle : « We call historical novels those whose action occurs in a period previous to the authors », Seymour Menton procède à déterminer les critères de choix de romans historiques pour son étude : « the follow well-known novels are excluded from this study because, in spite of their significant historical dimension, they all encompass, at least partially, the author's own time frame: [...] Ernesto Sabato's *Sobre héroes y tumbas*, *On Heroes and Tombs* (1961) [...] and Martinican Edouard Glissant's *Le quatrième siècle*, *The Fourth Century* (1964) and *La case du commandeur*, *The Foreman's Cabin* (1981) are also excluded because the characters of the youngest generations are contemporaries to the authors ». Seymour Menton, *Latin America's new historical novel*, University of Texas Press, 1993, p. 16-17.

⁹²⁵ Dans la théorie de Linda Hutcheon, ce terme se rapporte aux œuvres qui interrogent la façon d'écrire l'Histoire. Il désigne plus précisément : « la reconstruction imaginative du processus historique et la métafictionnalité comme les stratégies qui mettent ouvertement l'accent sur les processus de construction, de sélection et de classement des faits relatés par la fiction. La métafiction historiographique se veut donc une textualisation et une problématisation de notre connaissance du passé. La mise en scène textuelle des faits historiques déclenche un questionnement et une prise de conscience ». *Métatextualité et métafiction*, op. cit., p. 74.

rechercher une nouvelle manière de concevoir l'écriture. Leurs œuvres remplissent ainsi le postulat qui semble être une ligne directrice des « fictions critiques », à savoir « l'irruption insistante et concertée des diverses sciences humaines dans l'écriture fictive ». Le fait d' « assumer [leur] position historique et épistémologique dans le corps même de l'œuvre » permet d'aller au-delà des idées reçues afin de « désenfouir des vérités inconnues, oubliées ou dissimulées⁹²⁶ ». Les romans qui appartiennent à ce genre examinent nos représentations du passé et mettent ainsi en avant la primauté du discours dans la connaissance que nous avons de ce passé, ce qui est conceptualisé par Glissant tout au long de son macrotexte :

La littérature conçue comme le Récit, qui est le témoin de l'Histoire, est comme le privilège insu de ceux qui « faisaient » l'Histoire, cette littérature est stérile. Mais la passion et la poétique de la totalité-monde peuvent indiquer le rapport neuf au Lieu et débusquer et changer, les anciens réflexes⁹²⁷.

La prégnance de la réflexion sur l'Histoire chez Glissant et Sábato engendre une productivité au niveau des procédés censés transcrire et théoriser cette préoccupation commune. A travers la fiction romanesque, ils tentent de faire face, chacun à sa manière, à la charge traumatique du passé de leurs pays, qui s'avère lourde dans les deux cas. Bien qu'il ne soit pas question d'ignorer les spécificités de leurs contextes respectifs, le rapprochement entre le passé esclavagiste des Antilles et les dictatures successives dans l'histoire argentine permet d'observer l'influence indéniable de ces événements traumatiques au niveau de la conception de l'Histoire qui sera thématifiée dans leur écriture.

La démarche entreprise par Glissant et Sábato dans leurs œuvres est à rapprocher de leurs activités extralittéraires mentionnées dans la première partie. Il s'agit notamment du projet « Mémoire des esclavages » de Glissant et de la participation de Sábato aux travaux de CONADEP.

⁹²⁶ Voir à ce sujet l'article de Dominique Viart, *op.cit.*, p. 185-204.

⁹²⁷ *IPD*, p.101.

La réflexion historique entreprise dans leurs romans est animée par le refus de la « mémoire imposée », conditionnée par la méfiance envers « l'histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement ⁹²⁸ », pour reprendre la formulation de Ricœur. Il n'est point étonnant que cette réflexion s'emploie à privilégier l'humain, le particulier, le souvenir et enfin l'imagination créatrice à l'historiographie officielle, impersonnelle, broyant les réminiscences individuelles et les reliques de la mémoire collective sur l'autel de la vérité objective. En s'opposant à une conception de l'histoire déshumanisée, Glissant et Sábato instaurent une vision du passé qui se construit par l'entremise de voix individuelles, de témoignages, et de présences matérielles plutôt inattendues qui donnent corps à cette notion abstraite qu'est l'Histoire. Le fait de conférer la primauté à la mémoire personnelle, subjective des protagonistes de leurs romans, leur permet de visualiser l'articulation entre la mémoire collective et la mémoire personnelle. Cela correspond à la conception de l'Histoire de Sábato lorsqu'il souscrit à la pensée de Camus: « uno no puede ponerse del lado de quienes hacen la historia, sino al servicio de quienes la padecen ⁹²⁹ ».

En ré-humanisant l'Histoire à travers le traitement fictionnel, Glissant et Sábato revalorisent l'imagination créatrice, l'intuition et la connaissance du passé par les voies alternatives. Le récit ne se contentera pas « de simplement rapporter une expérience, ni d'en témoigner passivement ⁹³⁰ », il s'attachera plutôt à privilégier l'intuition poétique pour recréer l'expérience du passé. La répétition et la réécriture semblent à ce titre offrir une technique narrative apte à prendre en charge cette difficile et parfois douloureuse reconstruction des traumatismes historiques et de la mémoire émietlée en ce que ces procédés font appel à la mémoire. L'écriture de l'Histoire placée sous le signe d'une recreation poétique qui se propose de combler les lacunes de l'Histoire officielle

⁹²⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 104.

⁹²⁹ Cité d'après Sábato, in *Antes del fin*, p. 63.

⁹³⁰ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 7.

transgressera de ce fait les limites traditionnelles entre la réalité et la fiction en opérant un rapprochement avec la dimension fantastique. Afin de cerner au mieux le rapport souterrain qui se tisse entre la réécriture, la réflexion sur l'Histoire et l'avancement de la théorie du monde chez nos deux auteurs, nous avons choisi de poursuivre notre interrogation en nous concentrant sur les présences fragiles ou les résurgences du passé qui adviennent dans les textes de notre corpus à partir des voix effacées, inaudibles ou absentes de la grande Histoire⁹³¹.

1. Archive matérielle et immatérielle du passé.

Les macrotextes de Glissant et de Sábato sont, chacun à leur manière, traversés par la problématique de l'écriture de l'Histoire. Cette réflexion est perceptible dans leurs œuvres à travers « l'attention à la matérialité des objets qui témoignent de l'Histoire : archives, photographies, lettres, documents⁹³² » qui met en évidence leur position inégale face aux sources historiques. Le souci de Glissant provient du manque de ces preuves matérielles, tangibles, de l'histoire de son pays où puiser les renseignements relatifs à son travail de reconstruction du passé. Un défaut d'archives et de monuments qui signale « une insuffisance mémorielle⁹³³ » engendre une productivité au niveau des voies alternatives pour combler ce manque. Le travail de l'historien (historien Mathieu Béluse) chez Glissant consistera par conséquent à guetter les signes de

⁹³¹ L'emploi de la majuscule pour distinguer entre l'histoire comme catégorie narratologique et l'Histoire comme la science qui étudie et décrit le passé permettra, comme il est d'usage dans les ouvrages critiques, d'éviter la confusion entre ces deux acceptions du terme « histoire ». Chez Glissant, cette notion apparaît avec la majuscule lorsqu'il évoque sa perception du passé historique, conceptualisée dans son œuvre, en opposition à la « convention occidentale de l'Histoire, estimée comme genre », critiquée pour sa « vision systémique ». Selon Glissant, il faudrait « se refaire un corps d'apprenti des histoires conjointes des peuples plutôt qu'à se tenir régulé en praticien de l'Histoire ». *Philosophie de la relation*, p. 75-76.

⁹³² Dominique Viart, *ibid.* Ce trait est à mettre en rapport avec les considérations théoriques de Krysinski : « Si le récit est une structure fondatrice du genre romanesque, on voit comment le texte évolutif du roman moderne fait bifurquer l'espace du récit et l'entoure d'autres espaces [...] Les états du texte évolutif du roman confirment la quête de la forme qui véhiculerait la connaissance. Cette quête relativise les espaces du narratif par les espaces du para-narratif ». *Carrefours de signes, op.cit.*, p.93.

⁹³³ Maha Ben Abdeladhim, « Jabès au miroir de Glissant. L'île et la demeure : une relation dangereuse ? », in *Autour d'Edouard Glissant ..., op. cit.*, p. 137.

ce passé dans le paysage qui en porte les traces indélébiles et chez les hommes qui portent en eux des bribes de l'histoire vécue. Dans le cas de Sábato, même si ces sources ne font pas défaut, il est question de porter un regard critique et suspicieux sur lesdites archives, qui témoignent d'une certaine « démonisation » de l'Histoire officielle. De ce fait, Sábato accordera aussi une grande importance aux témoignages oraux, en scrutant les voix du passé qui hantent ses protagonistes. Afin d'interroger ce rapport particulier à l'Histoire chez nos deux auteurs, nous articulerons notre analyse autour des points suivants : le rapport à l'histoire référentielle, la mémoire collective dans sa relation à la transmission (en lien avec la réécriture), et enfin la création d'une archive immatérielle comme réservoir des connaissances sur ledit passé. Poussés par une sorte de « scrupule métalittéraire, véritable héritage du soupçon ⁹³⁴ », les écrivains entament un dialogue avec leur Histoire, conçu comme une interrogation à partir d'une expérience personnelle d'un individu qui la « subit ». A travers les visions fragmentaires des personnages, le roman peut ainsi « envisager les fractures historiques, c'est-à-dire leur donner un visage ⁹³⁵ ».

Nous allons observer comment la réécriture permet de mettre en évidence cette hantise de l'Histoire chez les deux écrivains et en quoi la répétition contribue à représenter sur le plan psychique la détresse d'un sujet confronté à un traumatisme personnel et collectif. Notre analyse portera également sur l'appréhension de la temporalité liée à la représentation textuelle du passé.

⁹³⁴ Dominique Viart, « 'Fictions critiques' : la littérature contemporaine et la question du politique », in *Formes de l'engagement littéraire (XV-XXI siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 185-204.

⁹³⁵ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 193.

1.1. La barrique et les fonds marins comme archives de la mémoire collective dans le macrotexte de Glissant.

Il est un motif qui mérite une attention particulière du point de vue de l'écriture de l'Histoire dans le macrotexte de Glissant, il s'agit de la barrique que reçoit le premier Longoué, le nègre marron, du béké La Roche, dans *Le Quatrième siècle* :

Et encore, je vous apporte ceci ! Tout un soir je vous chassai, simplement pour vous la remettre. N'est-il pas juste que vous en jouissiez ? [...] Il lança vers Longoué la petite barrique qu'il avait sortie du sac [...] J'aimeriez que vous la gardiez où que vous alliez. Vos petits-neveux peut-être s'en inquiéteront [...] Nos absurdes rejets ont-ils bruit de cette histoire ? [...] Longoué ramassa la barrique et l'écorce, il était maître des hauteurs qu'à tout prendre l'homme blanc lui avait concédées. Non pas concédées mais reconnues, après un loyal combat ⁹³⁶.

Remplie de poudre, la barrique, « objet de damnation », destinée à l'origine « à faire sauter en l'air le nègre marron qu'on parvenait à rattraper⁹³⁷ », scelle « un pacte quasi notarial ⁹³⁸ » entre le béké et Longoué, le nègre marron. Le motif de la barrique qui réapparaît, à travers la réécriture macrotextuelle, dans différents romans de Glissant s'avère très polyvalent quant aux problématiques qu'il permet d'aborder, concentrant en lui la thématique qu'il sous-tend : le rapport à l'Histoire et à la mémoire collective, la transmission d'un héritage matériel et immatériel et enfin la thématique de la filiation. Nous allons poursuivre l'aventure de la barrique au fil du macrotexte pour observer par quel biais les formulations théoriques se greffent sur ce motif.

Objet de convoitise, la barrique éveille la curiosité et incite les personnages à s'interroger sur son contenu :

sans qu'aucun d'eux puisse crier ce qu'elle contenait, si elle contenait quoi que ce soit, si même La Roche y avait fourré quoi que ce soit. Et ainsi la question qui ne se posait pas, mais qui habitait l'esprit de tous, était alors très simple, très directe : Qu'y a-t-il dans cette chose-là ? ⁹³⁹.

⁹³⁶ *QS*, p. 110-111.

⁹³⁷ *Edouard Glissant : de mémoire d'arbres, op. cit.*, p. 32.

⁹³⁸ *Ibid.*

⁹³⁹ *QS*, p. 154.

Le béké Laroche négocie la barrique avec Longoué⁹⁴⁰, étant prêt à lui concéder des privilèges (« n'importe quoi qui ne serait pas déraisonnable⁹⁴¹ ») en échange de cet objet, doté d'un mystérieux pouvoir, dont il énumère le contenu. Ce contenu changeant avec chaque détenteur successif est présenté à travers la réécriture qui tantôt condense, tantôt introduit un élément nouveau :

une bête longue [...] sans oublier la poudre à canon. Dans toute ma famille nous avons toujours eu connaissance de ça. Après tout, c'est mon ancêtre qui l'a donné à votre ascendant⁹⁴².
Poussière de l'écorce sculptée où les chasseurs faisaient nos portraits, vertèbre de la bête longue qui marquait la malédiction, et peut-être un peu de poudre à canon pour bourrer au cul du marron. Peut-être la chaleur d'un four à charbon⁹⁴³.

Le mystère de la barrique, difficile à cerner, est partiellement élucidé dans *Tout-monde*, le travail du temps est signalé à travers la dégradation progressive de son contenu. En revanche, elle s'enrichit d'autres éléments absents du recensement effectué dans *Le Quatrième siècle*:

poussière d'écorce sculptée avec le portrait du marron tout effiloché, vertèbre de la bête-longue, et poudre à canon pour bourrer le nègre. Peut-être la chaleur enfournée d'un four-à-charbon bien tourné. Peut-être la couleur de ce que nous songeons, quand la nuit a mal viré⁹⁴⁴.

Cette énumération, procédé affectueux par Glissant, s'apparente à une incantation magico-religieuse qui servirait de rempart contre le vide et l'oubli menaçant les ressources fragiles de la mémoire collective, tout comme le refrain « Odon, Odon », dont la fonction sera analysée ultérieurement.

La transmission orale de l'histoire de la barrique expliquerait l'apparition de nouveaux éléments dans la description, faute d'avoir une trace écrite de ce

⁹⁴⁰ Ce dernier met en garde Laroche en introduisant de l'ambiguïté dans ses propos, suggérant que Laroche ne connaît pas tous les ingrédients de la barrique, ne partageant pas les mêmes valeurs et la même conception de l'histoire que le vieux Longoué : « mais cette barrique-là non plus, elle n'a pas aucun compte à rendre, dit-il, et vous ne saurez jamais ce qui a été empilé sur la bête et sur la poudre, depuis le temps que cette barrique a bousculé dans son ventre tous les temps de ma parenté » ; « mais il faudra bien que je détaille ces débris pour quelqu'un, pensait Longoué, la bête-longue que Laroche a déposée là, et la poudre à canon pour bourrer le bonda du nègre, et ainsi de suite tous ces ingrédients des temps que ma parenté a enfourné dedans ». *Ibid.*, p. 127-128.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 126. C'est nous qui soulignons.

⁹⁴³ *La folie Celat*, p. 157.

⁹⁴⁴ *TM*, p. 426.

passé. La répétition pallie à la transmission mémorielle aléatoire en s'apparentant à un rituel qui permet de préserver le « contenu historique » de la barrique en mettant à profit la fonction mnémotechnique de ce procédé. Il s'agit de reprendre ce motif pour signaler les liens qui unissent les bribes de l'histoire narrée à travers le macrotexte, ainsi que pour signifier la perpétuation de la mémoire qui survit grâce à la transmission de cet héritage informel qui s'effectue d'une génération à l'autre :

La Roche l'a déposé devant Longoué qui l'a donné à Liberté qui l'a laissé à Liberté la fille qui l'a donné à Stéphanise qui l'a donné à papa Longoué qui l'a donné à Marie Celat⁹⁴⁵.

Par le biais de la réécriture macrotextuelle, la chaîne de filiation est complétée dans *La folie Celat* :

Le vieux planteur Laroche l'avait exposée devant le premier Longoué qui l'a donnée à Liberté son fils qui l'a donnée à Stéphanise qui l'a donnée à papa Longoué qui l'a donnée à Mycéa par le chemin de Mathieu. Tu ne savais pas ça. Et peut-être que j'ai oublié un ou deux chaînons [...] C'est ainsi que nous ramons pour remonter le temps de filiation. Mais ce temps-là est éperdu, et nos enfants ne seront pas légitimés⁹⁴⁶.

Ce fragment rappelle le rôle d'intermédiaire joué dans cette transmission par Mathieu. C'est dans *Le Quatrième siècle*, alors que Mathieu s'apprête à « donner avec papa Longoué un semblant de conclusion à la chronique obscure, et décider au moins si la 'suite logique' avait à la fin dominé la 'magie' », qu'il s'enquiert de la dernière volonté du vieux quimboiseur qui lui lègue la barrique. Ce dernier,

avait demandé qu'on lui remette le ballot. Et quand la vieille fut partie – elle s'était attardée, espérant que Mathieu défèrait devant elle ce paquet – il

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 425.

⁹⁴⁶ *La folie Celat*, p. 157. Le roman de Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, constitue une manifestation très intéressante de l'intertextualité qui lie ce roman à l'intertexte antillais, provenant de l'œuvre de Glissant et qui n'intervient pas par le biais d'une citation intertextuelle mais une intervention de Glissant dans ce livre, à travers ce qui est annoncé dans le péritexte comme « entre-dire d'Edouard Glissant ». Ce dernier écrit des courts paragraphes qui figurent en somme en épigraphe de chaque chapitre du roman de Chamoiseau. Une continuité dans l'intertexte se construit à travers ce procédé, en signalant en même temps la filiation de Chamoiseau. Comme exemple de cette intertextualité, citons un passage introduisant le chapitre intitulé « Eaux » qui renoue avec le macrotexte de Glissant (provenant de *L'Intention Poétique* et de *La folie Celat* (inédit): « La barrique éclata, Marie Celat y regarda le fond de mer. Il n'était là aucune poussière d'argiles ni de terres noires, seulement les mornes de basalte, semés de boulets verdis, et ces traces que la mémoire rangeait à vif ». Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

fendit le gros sac de guano (sachant déjà ce qu'il renfermait) et en sortit l'écorce de bois sculptée à l'effigie du marron, la barrique rapiécée, la bourse de toile parmi les feuilles⁹⁴⁷.

Marie Celat, qui apparaît dans cette chaîne comme l'ultime détentrice de la barrique, puise sa légitimité dans le fait qu'elle en a hérité de Papa Longoué⁹⁴⁸ :

Papa Longoué me l'a procurée, le savez-vous ? Il me l'a déclarée, pour conserver les temps, déjouer les tourments⁹⁴⁹.

Longoué en offrant « cette charge [...] lourde à porter » à Marie Celat⁹⁵⁰, lui transmet une sorte de mode d'emploi destiné à lire dans la barrique comme s'il s'agissait d'un livre d'histoire⁹⁵¹ eu égard à ce condensé du passé qu'elle semble détenir pour les initiés (références à la période de la Traite négrière, à l'époque de la Plantation, de la progressive urbanisation de la Martinique et enfin aux mouvement de révolte des ouvriers agricoles) :

il soupesait la barrique et [...] il décomptait combien de processions de temps avaient enfourné et concassé dedans : le temps du bateau négrier [...] le temps d'Habitation [...] le temps du bourg [...] les temps de fusillade dans les champs-cannes⁹⁵².

Le texte revient sur cette donation symbolique pour souligner l'importance du geste de papa Longoué :

La barrique en abîme, que Longoué avait écrasée peu de temps auparavant et que, se ravisant, il avait patiemment rafistolée [...] avant de l'offrir à Mycéa comme un fardeau irrémédiable à supporter⁹⁵³.

⁹⁴⁷ *QS*, p. 274.

⁹⁴⁸ Papa Longoué, guérisseur et voyant, est garant de la mémoire collective, « comme les vieillards africains, [il] est la mémoire historique du peuple martiniquais car il est à même de remonter en arrière jusqu'à son premier aïeul et de faire revivre, autour de sa famille, les faits et gestes du passé colonial ». *Rêver le monde, écrire le monde*, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁴⁹ *TM*, p. 425. Ce même fragment est repris à travers la réécriture macrotextuelle formelle, dans *La folie Celat* : « papa Longoué me l'a procurée, tu ne savais pas ça. Il l'a déposée dans mes mains, pour conserver le temps, détourner les tourments ». *La folie Celat*, in *Le monde incrédé*, p. 156.

⁹⁵⁰ « Le gouffre que vous portez sur votre corps, un vrai gouffre, par exemple cette barrique de Longoué, un gouffre insondable, qu'il a battue débattue et qu'il a déposée sur Marie Celat comme un boulet verdi ». *TM*, p. 589.

⁹⁵¹ Nous concordons avec Elena Pessini lorsqu'elle suggère une des fonctions que joue la barrique qui est celle « du livre d'histoire ». Elena Pessini, « Errance et relation », in *Rêver le monde, écrire le monde*, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁵² *TM*, p. 129. Cette répartition du temps en unités qui se réfèrent aux moments marquants de l'histoire de la Martinique est théorisée par Glissant dans *Le discours antillais*. Nous retrouvons la même volonté de ne pas subir l'histoire imposée de l'extérieur, dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau, qui procède à son tour au classement des époques de l'histoire martiniquaise.

⁹⁵³ *TM*, p. 143-144.

La conscience de la responsabilité historique toute particulière pèse dorénavant sur Mycéa, admise au rang d'initiés. Elle semble narguer de ce fait Mathieu : « Marie Celat prenait la barrique délabrée qui était posée à côté d'elle. Défiant peut-être Mathieu⁹⁵⁴ ». C'est encore elle qui enseigne à Mathieu comment se servir de la barrique pour plonger dans le passé :

Mais tu peux regarder au fond, tu tombes dans les ans et les siècles, tu voltige dans la dérive⁹⁵⁵.

Marie Celat, « opaque par nature⁹⁵⁶ », garde en elle la mémoire du gouffre. En tant que détentrice de la barrique qui lui confère le pouvoir, doublé d'une intuition féminine, elle possède le don de voir « plus loin qu'aucun de nous dans le gouffre⁹⁵⁷ » :

Elle voyait le fond d'une mer, le bleu sans mesure d'un océan où des files de corps attachés de boulets descendaient en dansant ; et quand elle fermait les yeux elle descendait avec les noyés dans ce bleu où pas une fente ne s'ouvrait⁹⁵⁸.

Le motif de la barrique rejoint ici un autre élément matriciel, à savoir l'univers marin qui imprègne toute l'œuvre de Glissant, que ce soit sous forme d'un rappel des circonstances historiques qui ont fait naître la société antillaise, la Traite, ou sous forme de métaphore métatextuelle qui lui permet d'ourdir ses concepts où l'empreinte de l'imaginaire marin reste indélébile. Il suffit de penser à l'unité sous-marine qui donne naissance à son concept d'Antillanité ou à la récurrence du motif de l'archipel qui structure sa réflexion poétique et philosophique.

La répétition et la réécriture visent à combler le manque, à panser en quelque sorte les plaies de la mémoire collective atteinte par le syndrome du vide, de la non-existence des traces du passé, synonyme de l'insignifiance, contre laquelle s'insurge Glissant notamment avec son projet explicitement

⁹⁵⁴ *Ibid.*

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ *CC*, p. 145-147.

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 165.

annoncé dans le roman sur les Batoutos, *Sartorius*, où il fait revivre les « invisibles » de la grande Histoire.

La barrique renvoie non seulement au passé, mais encore crée un lien entre les différentes parties du macrotexte où il est mentionné de cet objet énigmatique. Elle symbolise également une quête du passé et élucide la perception du temps dans les romans :

Les temps roulaient en vagues dans la barrique, une ripaille de temps concassés l'avait aussi élimée, fripée, décatie de la plupart de ses parties composantes et ils avaient fait comme un chiffon de bois incertain, qui enveloppait pourtant le mystère de son abîme⁹⁵⁹.

Cet héritage symbolique qui traverse les générations peut être considéré comme des archives permettant d'accéder au passé, dont les traces immatérielles sont à guetter dans la profusion des temps que renferme la barrique. D'un « lieu physique qui abrite le destin de [...] la trace documentaire », qui « fait rupture par rapport au ouï-dire du témoignage oral⁹⁶⁰ », cette notion reçoit une signification toute particulière en regard de la vision historique que déploie Glissant dans son macrotexte lorsqu'il la dépouille de son existence matérielle.

Nous assistons successivement à la consécration (Longoué⁹⁶¹ porte la barrique comme une « hostie⁹⁶² ») et à la désacralisation de cet objet. Mathieu, l'homme des archives, qui semble afficher de l'indifférence envers la barrique est opposé à Longoué qui « souleva le couvercle de la petite barrique [...] il feuilletait des pages ; avec soin mais avec détachement pour marquer sa réprobation, critiquer ainsi l'indifférence que le jeune homme affichait envers la barrique et son contenu⁹⁶³ ».

L'objet en soi est symbolique pour celui qui sait déchiffrer sa valeur. Dès lors, il fonctionne comme prétexte pour poursuivre la réflexion sur la mémoire

⁹⁵⁹ *TM*, p. 120.

⁹⁶⁰ *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 210-211.

⁹⁶¹ Longoué s'indigne contre ceux qui n'accordent pas de la valeur à la barrique : « et même si ce colporteur avait pu penser qu'une barrique, et aussi délabrée, en aucun cas n'aurait pu être un horloge, il n'en était pas moins sûr, lui Longoué, que les moteurs des temps avaient grondé dedans, et qu'il fallait qu'il y en ait quelques-uns pour entendre ce grondement ».

⁹⁶² *QS*, p. 72.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 73.

et l'écriture de l'Histoire, en dépit du manque de sources matérielles fiables sur lesquelles s'appuyer. Ce motif renferme l'image du pouvoir qui se concrétise à travers son utilisation :

et même si jadis ce séancier, qui était venu négocier la barrique, avait pu croire qu'elle procurait des pouvoirs, il savait, lui Longoué, que le pouvoir n'est tout simplement qu'un linge mouillé, dès lors que vous avez été forcé de traverser la rivière⁹⁶⁴.

Le vide et la profondeur convoqués successivement en parlant de la barrique nous renseignent sur son aspect physique indéfini, qui change en fonction de son détenteur. Le fait de se référer à un abîme, qui rappelle nécessairement le « trou du passé » vers lequel nous entraîne le macrotexte de Glissant, nous permet de revenir sur l'extension de cette métaphore filée métatextuelle que nous avons décelée dans son œuvre. L'image incongrue de la « barrique en abîme » renvoie vers le contenu métaphorique sous-jacent qu'introduit ce motif, entraînant les personnages, et par la suite le lecteur, vers un gouffre et signalant en creux la béance de l'Histoire. Le destin de la barrique, objet matériel et immatériel à la fois, (« savons-nous si le charivari du temps est enfermé dedans ?⁹⁶⁵») qui se réfère à la mémoire, contenant des souvenirs dont elle est la gardienne, permet dans *Tout-monde* de récapituler les étapes de la recherche historique menée dans le macrotexte de Glissant :

Elle tenait toute, cette mort-là, dans l'espace de la barrique. Et ainsi vit-il, non pas seulement le moment où le vieux Laroche, le chasseur de nègres marrons, l'avait déposée devant l'ante-Longoué qui n'en avait pas moins été le premier Longoué patenté [...] mais encore tous ces moments où la barrique avait passé de main autorisée en main désignée, de géniteur à procréée, pour assurer tant que faire se pouvait la suite des temps⁹⁶⁶.

Cet objet consacre ainsi l'irruption de la dimension fantastique dans le récit, proposant une remise en cause de la valeur référentielle des choses. Ainsi, chez Glissant la barrique peut-elle se révéler sans fond, ouvrant vers l'inconnu, tout comme chez Sábato l'appartement dans lequel pénètre Fernando dans *Sobre*

⁹⁶⁴ *TM*, p. 121.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 428.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

héroès y tumbas peut déboucher sur les entrailles insoupçonnées de la ville de Buenos Aires.

Il semblerait que la matérialisation de son contenu confère à la barrique le statut d'un objet transmis à travers les générations, ce qui permet de suppléer le manque de sources écrites sur le passé. Sa matérialité défie la logique de la traite négrière qui s'attachait à déposséder les esclaves de tout objet qui les reliait à leur « pays d'avant » et ferait appel à la tradition. Le narrateur paraphrase les paroles bibliques afin de rendre compte du dénuement total qui était le lot des déportés, les « migrants nus ⁹⁶⁷ » dans la typologie de Glissant :

N'oubliez pas qu'il a été dit : 'Vous n'emporterez rien avec vous, ah ! ni les dieux ni les usages ni les chanters, ni cet amour dont vous parlez si haut. 'Ni sur la mer ni dans les profondeurs ni sur les mornes brûlés ⁹⁶⁸.

Cette question en vient à modifier perceptiblement le regard sur le patrimoine. Ce qui revient à reconsidérer les notions d'archive et de patrimoine en tant qu'écueils de la mémoire et de l'identité collectives. Selon François Hartog, « le patrimoine en vient à définir moins ce que l'on possède, ce que l'on a qu'il ne circonscrit ce que l'on est ⁹⁶⁹ ». La conservation du patrimoine ne se limite donc pas à une préservation des traces matérielles de ce passé révolu mais plutôt à une réappropriation du passé par un travail de l'imagination, de la subjectivité et de l'intime.

Le motif de la barrique, qui échappe à toute classification, constitue une image propice pour traduire, en dépit de l'impossibilité de la transmission dans le contexte post-esclavagiste, une volonté de sauver les reliques du passé, de manière à tenter de renouer avec la généalogie rompue par la déportation des esclaves et leur arrachement à l'Afrique, leur terre-mère. Malgré la difficulté apparente de reconstruire une généalogie fiable dans le contexte antillais, le lien

⁹⁶⁷ A la différence du « migrant armé » (appelé autrement « migrant fondateur »), et du « migrant familial » (ou « domestique »), l'expression « migrant nu » désigne chez Glissant « celui qu'on a transportés de force sur le continent et qui constitue la base de peuplement de cette espèce de circularité fondamentale qu'est [...] la Caraïbe ». *IPD*, p. 14.

⁹⁶⁸ *TM*, p. 432.

⁹⁶⁹ François Hartog, *Régime d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », 2003, p. 165.

entre les générations est préservé grâce à la présence de cet objet qui permet sur un autre plan d'outrepasser les limites entre le passé et le présent, tout comme entre les vivants et les morts. La filiation, quoique pervertie par les liens familiaux distendus et par l'origine des déportés, s'avère possible à travers la réconciliation qu'offre la barrique. Avec cet objet, nous entrons de plain-pied dans la problématique de l'écriture de l'Histoire. Glissant annule de fait l'écart entre le passé et le présent, en affichant explicitement une rupture avec l'historiographie officielle. Pour cela, son œuvre relève en partie de la métafiction historiographique en ce qu'elle interroge le passé et les méthodes de l'écriture de l'Histoire.

Dans *La case du commandeur*, le rapport difficile au passé est signalé par le biais de la répétition pathologique, obsessive qui rend compte de la difficulté d'envisager le temps historique, linéaire selon les normes occidentales. Le narrateur s'acharne sur ce sujet, en évoquant « le cyclone du temps ⁹⁷⁰ » pour signaler le rapport chaotique avec le passé, précipité par « le charivari », il est embarqué par la « foule des mémoires et des oublis ⁹⁷¹ ». Le refrain décrivant la perception subjective du temps et le travail de la mémoire fragmentaire, lacunaire revient à plusieurs reprises dans ce roman, avec de légères modifications qui apportent à chaque fois une petite nuance significative du point de vue de la théorie littéraire qui tente de trouver une manière de déblayer parmi ces bribes les traces du passé :

« nous sautons de roche en roche dans ce temps » (118) ; « nous sautons sur une autre roche » (120) ; « nous sautons la roche » (121) ; « nous sautons nous ravageons la roche nous sommes les casseurs de roches du temps » (122) « nous pilons en poudre la roche du temps » (123) « la poussière de roche dans quoi nous dérivons » (124).

C'est dans *Le discours antillais* que Glissant désigne les romanciers américains comme les « casseurs de pierre du temps ⁹⁷² », d'où ces différentes

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² *DA*, p. 436.

tentatives décrites dans les roman où il est question de « casser la roche du temps » qui signifie s’opposer à la linéarité. Suzanne Crosta attire notre attention sur le recours aux « métaphores nominales⁹⁷³ » qui jalonnent le macrotexte de Glissant et qui démontrent la « perception qualitative du temps⁹⁷⁴ ». Ces métaphores, en créant un réseau de références au passé traumatique des Antilles, servent à anéantir le temps chronologique et insistent sur l’impossibilité de concevoir la dimension temporelle de manière linéaire et d’ « assujettir [ainsi] le temps à une logique univoque⁹⁷⁵ ». La temporalité brisée, car minée par le souvenir traumatique de la Traite qui instaure une césure entre le Pays d’avant et le Pays de maintenant, est représentée par les images de l’abyme, du trou, du vide qui hantent le macrotexte de Glissant. « La verticalité descendante (trou, fond, plombée...) de la définition temporelle⁹⁷⁶ » renoue de manière explicite avec la mémoire de la traite négrière et trame un lien souterrain avec la quête des origines qui sera analysée ultérieurement.

Cette perception de la temporalité s’étend, selon Glissant, à tous les « roman[s] des Amériques », où « il faut se battre contre le temps pour la reconstitution d’un passé, même en ce qui concerne les régions d’Amérique où la mémoire historique n’a pas été oblitérée⁹⁷⁷ ».

Dans *Le Discours antillais* Glissant consent à présenter schématiquement les étapes marquantes de l’histoire martiniquaise, en se pliant à l’exercice qui consiste à « réduire⁹⁷⁸ » la chronologie à un « squelette » de « faits » pour se conformer de cette façon à l’historiographie officielle. Cette leurre chronologique est aussitôt privée de sa raison d’être, car « une fois ce tableau chronologique dressé, complété, tout reste à débrouiller de l’histoire

⁹⁷³ Suzanne Crosta, *op. cit.*, p. 180.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Revenances de l’histoire, op. cit.*, p. 179.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ *DA*, p. 436.

⁹⁷⁸ *DA*, p. 39.

martiniquaise. Tout reste à découvrir de l'histoire antillaise de la Martinique⁹⁷⁹ » rectifie-t-il.

Comme l'indique une épigraphe du chapitre « L'eau du volcan », dans *Tout-monde*, empruntée au « Traité du Tout-monde de Mathieu Béluse », il ne peut pas y avoir une écriture de l'histoire linéaire dans le roman antillais dans le contexte de la rupture qui s'est produite au niveau de la perception de l'Histoire par les sujets qui la subissent. Le respect des normes de l'historiographie officielle, conçue par l'Occident s'avère de facto impossible :

assez de lamentos ! Osons plus avant. Descendons le récit dans notre présent, poussons-le dans demain ! Mais prenons garde que notre récit s'embarrasse peut-être de ce fil qui a, pour nous, été tissé. Ne mordons pas à cette ligne. Les récits du monde courent en ronde, ils ne suivent pas la ligne [...] Quant à nous, on nous apprend à raconter : une histoire. A consentir à l'Histoire. A nous dorer de l'éclat de son style, que nous croyons le nôtre. On nous a mis le fil. [...] Nos récits sont s'il se trouve de longues respirations sans début ni fin, où les temps s'enroulent. Les temps diffractés⁹⁸⁰.

Faute de disposer d'archives historiques où puiser les sources de son récit⁹⁸¹, la barrique qui traverse inchangée les siècles de l'Histoire signale une perception différente de cette quête du passé. Il s'installe ainsi une méfiance envers les documents écrits en mettant à mal la fiabilité de ces sources éventuelles sur le passé de la Martinique⁹⁸² :

Ce n'est pas là une description..., dit Apocal à Godby le poète et à Lavineret, un historien, ils s'étaient rencontrés par hasard ce matin d'août de

⁹⁷⁹ *Ibid.* Pour y remédier Glissant propose d'abandonner « l'absurde catalogue de l'histoire officielle » et de « voir ce qui s'est réellement passé dans ce pays », en présentant sa vision de « périodes » de l'histoire martiniquaise : la Traite, le peuplement originel (1640-1685), l'univers servile (1685-1840), le système des Plantations (1800-1930), l'apparition de l'élite, les bourgs (1865-1902), la victoire de la betterave (1902-1950), l'assimilation (1950-1965) ». *DA.*, p. 230. La proposition de Glissant s'inscrit donc en contre de « la croyance en l'unicité historique et en la force (le pouvoir) de ceux qui la font ou prétend la contrôler », qui a « intoxiqué peu à peu la mentalité générale ». *Ibid.*, p. 274. Comme démontre Glissant, « l'irruption à elle-même de l'histoire antillaise [...] nous débarrasse de la vision linéaire et hiérarchisée d'une Histoire qui courrait son seul fil ». *Ibid.*, p. 230.

⁹⁸⁰ *TM*, p. 71.

⁹⁸¹ Carminella Biondi parle du *Quatrième siècle* comme d'un « roman historique mais d'une nature toute particulière car il n'y a pas eu en amont, pour l'écrire, les riches archives ou les livres dont disposent nos écrivains ». « *Le Quatrième siècle* » in *Rêver le monde, écrire le monde, op. cit.*, p. 44.

⁹⁸² Glissant posait cette interrogation dans *Le discours antillais* : « C'est le moment de se demander si l'écrivain est (en ce travail) le receleur de l'écrit ou l'initiateur du parlé ? Si le procès d'historicisation ne vient pas mettre en cause le statut de l'écrit ? Si la trace écrite est 'suffisante', aux archives de la mémoire collective⁹⁸² ». *DA*, p. 226.

l'an 2000 [...] L'historien renâclait, ah oui je comprends, votre fameuse vision prophétique du passé..., nous connaissons cette imposture [...] - Mais il y a des archives..., dit l'historien, vous ne pouvez pas grand-chose contre ça [...] Des documents incontestables, des chiffres, des rapports, des mémoires de l'époque, il ne sert à rien de duper les gens avec des chimères...⁹⁸³.

Dans ce dialogue, où les personnages discutent sur les fondements de la fiction et le rapport qu'entretient cette dernière avec l'Histoire, Apocal se place du côté de Godby, le poète, qui s'oppose à la vision scientifique défendue par l'historien. Ces trois personnages commentent un fragment du récit sur Flora Gaillard, que le lecteur est en train de lire, en introduisant le doute à propos de la véracité des informations y contenues. La vision scientifique suscite un vif rejet chez Apocal qui déclare que « les documents ne ravivent pas la connaissance, peut-être bien au contraire », ce qui le fait partager l'opinion de poète selon lequel : « Il faut réallumer ce flambeau qui brûle dans des souterrains et le dresser haut dans nos mémoires⁹⁸⁴ ».

Cette querelle opposant deux façons de considérer l'écriture de l'histoire « repose[nt] sur deux apories. L'une consiste à poser l'absence d'histoire dans les sociétés issues de l'esclavage et à affirmer la nécessité du métier d'historien. L'autre, rigoureusement inverse, consiste à affirmer la présence d'histoire et à nier l'efficacité du métier d'historien⁹⁸⁵ ».

La question de la vérité qui départage ces deux positions : histoire versus poésie⁹⁸⁶ semble pencher en faveur de la « connaissance poétique du passé », qui est la seule capable de mesurer les profondeurs des oublis et de reconstruire le passé, à la façon conceptualisée par Glissant. Mentionnée et critiquée farouchement par l'historien, la « vision prophétique⁹⁸⁷ du passé » offre

⁹⁸³ Ormerod, 149-151.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁸⁵ Romuald Fonkoua, *op. cit.*, p. 165-166.

⁹⁸⁶ L'historien défend sa position avec ces mots:

« -Mais la bataille de Rabot ne s'est pas passé comme ça [...] c'est faux !...

-Non, vrai et vrai..., dit Godby le poète ». Ormerod, p. 151.

⁹⁸⁷ François Hartog qualifie ce type de prophétie de rétrospective, lorsqu'elle annonce comme à venir ce qui a déjà eu lieu. Voir son article « La temporalisation du temps : une longue marche » in Jacques André, Susan

l'avantage de remplir les lacunes de l'histoire officielle ; l'allusion à ce concept permet de désigner métonymiquement l'auteur. Ce parcours à la recherche de traces du passé correspond à ce que Glissant qualifie, dans *Mémoire des esclavages*, de « devoir de mémoire ». Puisque la seule méthode objective s'avère insuffisante, comme le montre l'exemple de Mathieu, il faut privilégier, comme le fait Glissant dans son approche poétique, « les pratiques de la répétition » pour « s'obliger à se souvenir [...] des circonstances insues et des souffrances de la période de l'esclavage, en l'honneur et par respect de ceux qui l'ont souffert⁹⁸⁸ ». La puissance créatrice de la répétition dont parle Ricoeur dévoile tout son potentiel en ce qu'elle peut « être tenue pour une refondation ontologique du geste historiographique⁹⁸⁹ ». Ce motif permet d'envisager la perception de la temporalité dans l'œuvre de Glissant qui s'attèle à briser la linéarité du récit, à l'instar de ses personnages qui conçoivent les catégories temporelles de manière très subjective. Même le personnage doté d'un fort esprit critique et d'une conscience métatextuelle aigüe qui lui permet de vivre les événements et de les analyser en faisant « du théorique » n'échappe pas aux pulsions de l'inconscient. Mathieu, « bien qu'homme des registres et des dates [...] doit entrer dans une 'ivresse', un vertige », confronté à sa tâche d'historien qui fait face à une histoire bien spécifique de son pays. Le manque de sources écrites ou les lacunes dans l'histoire officielle du passé martiniquais ne peuvent être comblés que si on accepte de délaissé l'esprit logique et de plonger dans le « maelstrom » que proposent ces histoires fragmentaires des personnages. Mathieu Béluse, dans le « Livre 2 » de son « Traité », signale explicitement la transcendance de son expérience livresque qui lui permet d'incarner à la fois le passé et le présent par le biais de l'imagination créatrice qui lui confère une prescience des choses et des présences réincarnées en sa personne :

Dreyfus-Asséo et François Hartog (sous la direction de), *Les récits du temps*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 9-29.

⁹⁸⁸ *Mémoire des esclavages*, p. 171.

⁹⁸⁹ *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 495.

J'avais déjà fait l'expérience du dédoublement. J'avais connu Oriamé dans ce que nous appelons le Pays d'avant et qui n'est pas, non monsieur, la France, mais les terres d'Afrique [...] En ces temps longtemps, il n'y avait pas le temps, sinon celui qui va du milieu de la nuit au milieu du jour [...] je dirais que Marie Celat est un avatar, peut-être sacré, ou sacrement maudit, d'Oriamé⁹⁹⁰.

Le dédoublement décrit le statut ambigu des premiers esclaves débarqués aux Antilles, déchirés entre ce qu'ils ont laissé derrière et le monde nouveau qui s'ouvrait devant eux. Cela se manifeste par les atavismes ressentis comme une violence quasi physique décrite par Mathieu :

Bien sûr je ne concevais pas que j'étais africain, l'Afrique n'est vraiment l'Afrique aux yeux des autres qu'au moment de la conquête, j'étais un errant doué pour la forme de nos masques [...] ni que j'allais être antillais, acclimaté au dédoublement et à la course dans le temps⁹⁹¹.

Grâce à une forte mobilisation de la répétition et de la réécriture, il est possible d'envisager le processus de la construction et de la préservation de la mémoire collective dans l'œuvre de Glissant, entendant cette dernière comme un capital symbolique à transmettre davantage qu'une transmission réelle, physique d'un legs matériel.

Il existe un autre élément matriciel chez Glissant qui en dit long sur l'invisibilité de l'histoire de l'esclavage et plus particulièrement sur l'absence de monuments qui honorerait les victimes anonymes de la Traite. Un regard particulier sera porté sur les seules traces éphémères de ce passé dépourvu de monuments, il se concentrera chez Glissant sur les fonds marins où gisent les cadavres des victimes de la traite négrière. Il convient d'observer à ce propos que dans l'univers antillais, la matrice identitaire perdue dans la nuit des temps ne se réfère pas uniquement à la terre car elle est davantage attachée à un élément aquatique, la mer, qui constitue un lieu de passage, un abyme impénétrable, insondable, cachant dans ses tréfonds des êtres qui ont subi les

⁹⁹⁰ *Sartorius*, p. 53-57.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 55.

conditions dramatiques de la transplantation de leurs terres natales vers l'inconnu.

Loin des clichés doudouistes, l'univers marin, chez Glissant, et dans la littérature antillaise en général, renferme toute une série de connotations négatives⁹⁹² archivées dans la mémoire collective ; négatives car liées à la traite, à l'esclavage, à l'inconnu, à la mort, représentant le déracinement et l'exil des milliers d'Africains arrachés à leur terre :

Nous avons désappris les trous les gouffres. Nous avons. Par exemple la cale du bateau, soit à l'arriver soit au retourner par-dessus cet océan. Vous pétrifiez dans l'inconnu la souffrance le vomi, ou vous assistez comment on garrotte le monstre qui dévale bâbord tribord. Nous avons oublié ces gouffres⁹⁹³.

L'univers marin comporte une charge négative de monstruosité qu'évoque un personnage dénommé « dieu de l'invention » dans la conversation avec Thaël sur le bateau qui les mène vers la France. Ce voyage à rebours, dans le sens inverse à la traite, bien qu'il soit volontaire, ne peut pas se faire sans référence aux corps des anonymes dans les profondeurs sous-marines, désignés métaphoriquement comme « les emboulettés », dont Raphaël Targin relate l'histoire :

tous ceux-là qui avaient été embarqués pour une destination dont ils n'avaient pas idée mais qui n'eurent pas la chance ou le malheur de traverser vraiment : attachés de boulets, morts ou vifs, pour racler en éternité le fond d'océan⁹⁹⁴.

Ces images renvoient à un autre motif matriciel⁹⁹⁵, récurrent chez Glissant, la cale du bateau négrier qui marque le passage d'une condition libre à

⁹⁹² L'imaginaire de la mer contenait déjà cette charge négative dans la poésie de Césaire qui associe inévitablement ce motif à la mort, faisant référence à la traite négrière : « sur une mer cambrée incroyablement plantée de poupes de naufrages vers une rive où m'attendait un peuple agreste et pénétré de forêts avec aux mains des rameaux de fer forgé ». Aimé Césaire, « Au-delà », in *Soleil cou-coupé*, Paris, Kraus Reprint, 1970. A partir de Césaire s'effectue une coupure avec la littérature doudouiste où la nature était présentée sous son aspect idyllique. Glissant tout comme les écrivains de la Créolité marquent une césure catégorique avec ce type de production littéraire aux Antilles, en se défendant de tomber dans l'auto-exotisme.

⁹⁹³ *TM*, p. 589.

⁹⁹⁴ *TM*, p. 165.

⁹⁹⁵ « Les habitants de ce pays furent transportés d'Afrique dans ce qu'on appelait le Nouveau Monde sur des bateaux négriers où ils mouraient en tas. On n'ose estimer à près de cinquante millions le nombre d'hommes de

l'assujettissement. L'image de la traversée des esclaves transportés vers l'inconnu hante son macrotexte :

le bateau avançait, - si c'est avancer, - il grignotait, jour après jour et toutes les épouvantables nuits, dans les vagues et l'Inconnu. Mais pour les charroyés de la cale, l'Inconnu était toujours aussi dense et résistant⁹⁹⁶.

Ce trou béant devient aussi un lieu de la mémoire, un réservoir des traces de cet arrachement douloureux⁹⁹⁷ :

L'arrachement à la matrice, voilà donc où commence à suppurer l'oubli, non, la mémoire déracinée, l'être dessouché de ses vies [...] mer à traverser, entre le réel et le souvenir⁹⁹⁸.

Ce mausolée étrange, les fonds marins, peuplés de « boulets verdis » constitue le seul « monument » qui signale le passé douloureux des Antilles et la nécessité de s'en souvenir.

Contrairement à la rivière ou à la forêt, plus facilement apprivoisées, la mer ne cesse de constituer un repoussoir de la mémoire collective, enfermant dans ses profondeurs l'immensité de la tragédie humaine. De cet héritage dramatique, lié à l'image de la mer, provient probablement la rupture avec cet élément naturel et une volonté de tourner en quelque sorte le dos à la mer pour reconquérir l'univers plus stable, bien qu'il puisse s'avérer tout aussi impitoyable, les mornes :

C'était là une occasion de monter vraiment sur les mornes, de sonder le temps qui s'y était amassé, de regarder la mer vers ces autres îles dont nous ne supposons même pas comment leurs habitants les peuplaient. Mais nous avons choisi au lieu de cela, surexcité d'espace, de courir en imagination, et par consentement de tous, au loin de cette mer et de ses couis de terre. Marie Celat répondait à Mathieu : Nous sommes tous en rupture. Que voulait-elle supposer ? Sans doute que nous savions et que nous ne savions pas reconnaître ce trou qui nous séparait de tant d'obscurs réduits de la naissance et que nous tâchions pourtant de remplir de combien de roches⁹⁹⁹.

femmes et d'enfants qui furent ainsi arrachés à la Matrice et coulèrent au fond de l'océan ou furent échoués comme écume au long des côtes américaines. *CC*, p. 19.

⁹⁹⁶ *TM*, p. 107.

⁹⁹⁷ Dans *Traité du Tout-monde*, Glissant évoque les implications de cet élément pour l'imaginaire antillais : « La pensée de l'errance défourne l'imaginaire, nous projette loin de cette grotte en prison où nous étions tassés, qui est la cale ou la caye de la soi-disant puissante unicité. Nous sommes plus grands, de toutes les variances du monde ». *TTM*, p. 67.

⁹⁹⁸ *IP*.

⁹⁹⁹ *CC*, p. 147.

Il semblerait que la jeune génération souhaite dépasser cet héritage de la peur transmis par les ancêtres¹⁰⁰⁰. Odonno, fils de Marie Celat et de Mathieu Béluse, « fréquentait la mer pour les dessous ombreux¹⁰⁰¹ ». La réconciliation avec la mer (« nous étions, à la fin, d'une manière ou d'une autre, revenus à la mer, si proche si inconnue¹⁰⁰² ») a des conséquences tragiques car le jeune Odonno, après une de ses escapades habituelles, ne remonte pas à la surface, comme si le passé l'attrapait par une sorte de malédiction séculière.

Il nous semble utile de nous attarder sur le nom Odonno qui renvoie à plusieurs référents dans le macrotexte de Glissant. Le fils de Marie Celat apparaît dans cette filiation particulière, instaurée dans le macrotexte, comme une réincarnation du premier Odonno, déporté d'Afrique, à qui Glissant consacre un chapitre entier dans *Sartorius*. La réécriture intra- et macrotextuelle du contenu condense l'histoire qui a déjà été contée par divers personnages :

comment soupçonner que le mot Odonno (à peine un mot : un son) pût avoir un sens, cacher quelque allusion à un rare événement ? Comment pister, sur tant de houles d'océan, la trace de quelque chose, tas hurlant de viandes à vif, qui se fût appelé Odonno ?¹⁰⁰³.

L'incantation « Odonno Odonno » permet d'établir un lien entre différentes parties du macrotexte. Ce reliquat du passé dont témoigne le redoublement du nom Odonno renvoie aux temps d'avant la traite, ce qui explique la perplexité des contemporains face à ce refrain dont le sens s'est perdu au fil du temps. En tant que condensation de la mémoire collective ou plutôt de ses bribes, la répétition, à travers la pratique du refrain, est dotée d'un pouvoir incantatoire, elle se place au niveau des pratiques magico-religieuses :

¹⁰⁰⁰ Ce dépassement est figuré notamment par le voyage vers l'Europe qui renverse l'itinéraire de ce premier voyage meurtrier. Le « Poète » l'entreprend dans *Tout-monde*, au côté de Raphaël Targin à qui ce voyage à rebours procurera la descente dans les profondeurs de la mémoire collective déracinée, revivifiée par la traversée de l'Atlantique où il est hanté par les fantômes et les réapparitions du passé. L'hallucination de Raphaël Targin qui s'apparente à une rêverie onirique permet de mettre en scène tous ceux qui n'ont pas pu s'exprimer durant leur vie.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 19.

« A la croisée cet homme, frappé d'un songe de vent, se souvient. Il saute sur un pied, il casse la tête en arrière, il crie Odonno ! Odonno ! Les voitures klaxonnent, les passants rient sans s'arrêter » (CC, p. 19) ; « Un mot revenait frapper dans sa poitrine, il murmurait : Odonno Odonno » (p. 23) ; « Pythagore se concentra dans le balbutiement obstiné du mot (même pas un mot, un éclair répété de sens) Odonno Odonno, dont nous avons tous ri sans nous douter que le même éclair parfois nous traversait » (p. 40).

Les bribes du passé parviennent à ceux qui savent « regarder dans la nuit ¹⁰⁰⁴ » à l'instar d'Augustus Celat à l' « œil fixe et fragile, d'une coriace patience à surprendre insaisissable ¹⁰⁰⁵ ». Nous pouvons relier ces références à la vue avec l'étymologie du mot « histoire » qui, comme le rappelle Benveniste se rapporte au témoignage oculaire, « le témoin en tant qu'il sait, mais tout d'abord en tant qu'il a vu ¹⁰⁰⁶ ».

Faute d'archives ou d'objets matériels transmis de génération en génération, ce cri constitue le seul et unique lien qui sauve de l'oubli tout un pan du passé :

De sorte que quand on criait Odonno, Odonno, on ne devinait pas auquel des deux le nom s'adressait. Que le passé comme l'avenir étaient tout entiers dans ce rond de cachot. Qu'il valait mieux contempler ainsi le passé dans un fond de nuit, sans préciser les noms ni les moments. Puis elle lui confia ce qu'elle avait appris : la rivalité d'amour et le combat des deux frères ¹⁰⁰⁷.

L'origine de la Traite perdue dans la nuit des temps se reconstruit par morceaux arrachés à cet oubli ou déni primordial par le biais de la réécriture intra- et macrotextuelle. Dans *La case du commandeur*, l'anecdote sur la trahison fraternelle qui serait au commencement du trafic d'esclaves est contée à plusieurs reprises :

« il y avait deux frères pour un seul jardin [...] la femme du jardin a séparé les deux frères » (58) « quand un frère a dénaturé son frère, c'est pour les grâces de sa bien-aimée » (79) ; « ils soupirent comme un bateau est en même temps un poisson en même temps une chambre » (79) « puis elle lui confia ce qu'elle avait appris : la rivalité d'amour et le combat des deux frères [...] la capture [...] poisson naviguant sur les hautes eaux, avec sa chambre de comptes et les enfers d'en-dessous » (79)

¹⁰⁰⁴ CC, p. 73.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ Émile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969, tome II, p. 173.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

Le recours à la répétition et à la réécriture permet de reconstruire partiellement ce passé historique enfoui, qui se dérobe à toute tentative scientifique, en vertu de la perception de l'histoire formulée poétiquement dans *Le Quatrième siècle* :

et aucun de nous ne connaît ce qui s'est passé dans le pays là-bas au-delà des eaux, la mer a roulé sur nous tous [...] Nous appelons cela le passé. Cette suite sans fond d'oublis avec de loin en loin l'éclair d'un rien dans notre néant [...] Et nous appelons cela le passé : ce tourbillon de mort où il faut puiser la mémoire¹⁰⁰⁸.

1.2. Décapiter l'Histoire ou la métaphorisation des références historiques chez Sábato.

Si la réécriture anecdotique et/ou formelle permet de relier les différentes parties du macrotexte de Glissant à travers la métaphore de la barricade, l'interrogation sur l'Histoire chez Sábato est aussi provoquée par une présence matérielle, quoique quelque peu inhabituelle.

Dans *Sobre héroes y tumbas*, il est un objet qui traverse les époques en renfermant une valeur symbolique liée au souvenir personnel, intime, en même temps qu'il permet d'introduire habilement une relation à l'histoire argentine. Il s'agit de la tête momifiée du commandant Bonifacio Acevedo, gardée scrupuleusement par sa fille Escolástica en souvenir de la décapitation de son père par la police secrète Mazorca¹⁰⁰⁹, (« la pobre Escolástica, que era una chicuela de once años, perdió la razón »), en 1865.

Cet épisode donne lieu dans *Sobre héroes y tumbas* à une réécriture intratextuelle. Il apparaît à trois reprises : dans le récit de Pancho, dans une conversation entre Alejandra et Martín et dans les souvenirs de Bruno lorsqu'il

¹⁰⁰⁸ *QS*, p. 59.

¹⁰⁰⁹ Il s'agit d'une organisation parapolicrière créée en 1833 en Argentine par des partisans de Juan Manuel Rosas, dissoute après la chute du gouverneur de la province de Buenos Aires, en 1852. L'espionnage et les persécutions politiques à l'encontre de ceux qui étaient accusés de conspirer contre Rosas étaient une activité principale de la Mazorca, connue aussi sous le nom de Sociedad Popular Restauradora. Ses membres étaient connus pour leur mode opératoire qui consistait à égorger les ennemis du régime.

se remémore sa conversation avec Georgina¹⁰¹⁰, la mère d'Alejandra. La réécriture sert de cette façon à introduire une focalisation multiple dans le récit pour permettre à chacun des protagonistes d'explicitier son lien plus ou moins proche avec le passé historique auquel l'épisode d'Escolástica fait référence. L'histoire des Acevedo est à mettre en parallèle avec celle mise en abyme dans le roman, où est contée l'épopée de général Lavalle¹⁰¹¹ et de ses soldats (parmi lesquels se trouve Bonifacio Acevedo) qui préservent la tête momifiée de Laval de son ennemi politique Rosas, gouverneur de la Province de Buenos Aires.

Tout comme Longoué, dans le macrotexte de Glissant, passe des heures à contempler la barricade qui lui permet de se replonger dans le passé, Escolástica entretient un rapport très proche, qui peut être qualifié de pathologique, avec la tête momifiée de son père, selon le récit qu'en fait Alejandra à Martín :

parece que la vieja la sacaba todas las noches y la colocaba sobre el bargueño y se pasaba las horas mirándola o quizá dormía con la cabeza allí, como un florero¹⁰¹².

La tête de Bonifacio Acevedo ne possède pas la même valeur aux yeux de sa fille qu'aux yeux de Fernando, père d'Alejandra. Il en a fait d'ailleurs un usage blasphématoire dans ses jeux enfantins au grand effroi de Bruno qui a été soumis à une épreuve terrible. Il devait s'introduire dans la pièce où vivait

¹⁰¹⁰ Cet épisode est narré par Georgina, mère d'Alejandra à Bruno: « - Es tía segunda de mi abuelo. La hija del comandante Acevedo. -¿Y desde cuándo vive arriba? Georgina me miró: sabía que no lo creería. - Desde 1853. - ¿Sin bajar nunca? -Sin bajar. -¿Porqué? [...] -Creo que por la cabeza [...] La del padre, la cabeza del comandante Acevedo. La echaron por la ventana. -¿Por la ventana? ¿Quiénes? -La Mazorca. Entonces corrió con la cabeza ». *SHT*, p. 472.

¹⁰¹¹ Ce récit enchâssé parcourt le roman, en faisant souvent l'écho à la situation actuelle du pays. Il est introduit dans le chapitre où Martín écoute les souvenirs du grand-père d'Alejandra et il revient dans la dernière partie du roman, celle qui suit « Informe sobre ciegos »: p.87 (« Ciento setenta y cinco hombres... »), pp. 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99-100 ; 510-513 ; 517, 519, 523-525 ; 526, 527, 530-531 ; 534, 535, 536-538 ; 540-541. Le fait d'inclure ce personnage historique dans la narration de *Sobre héroes y tumbas* est perçue, par María-Grazia Spiga-Bannura, comme un procédé qui produit « un effet superlatif de réel dans les romans, y diffusant ainsi leur considérable crédit référentiel ». D'autant plus que, comme elle le remarque à juste titre : « les entités historiques sont d'autant plus évidentes et transparentes qu'elles appartiennent à une chronologie vérifiable et extérieure aux narrations. La répétition des noms propres et des événements rapportés avec minutie ne fait que mettre en relief l'authenticité de ces personnages qui se mêlent à des événements importants du XIX^e et XX^e siècle en Argentine et en Amérique Latine ». María-Grazia Spiga-Bannura, « Les personnages historiques dans *Sobre héroes y tumbas* et *Abaddón el exterminador* de E. Sabato », in *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, Jacqueline Covo (éd.), Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 121-127.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 54.

Escolástica pour chercher une caisse contenant la tête de Bonifacio. Bruno revient sur cet événement traumatique en se remémorant les paroles de Fernando, lançant un défi à son compagnon de jeux : « lo peor que puede suceder es que tengas que bajar sin cabeza, pero espero que tengas el valor suficiente para traerla¹⁰¹³ ». De son côté, Alejandra, aussi intrépide que son père, propose de montrer la tête momifiée de son ancêtre à Martín :

es una hermosa cabeza y te diré que me hace bien verla de vez en cuando, en medio de tanta basura¹⁰¹⁴.

La charge affective peut s'avérer un indice précieux de la valeur accordée à un objet, ce regard teinté de subjectivité concorde avec la vision fragmentaire, chaotique de l'histoire conçue non plus comme une machine dépersonnalisée mais comme l'affaire de tous ceux qui la subissent.

L'interprétation d'un épisode de l'histoire argentine du XIX^{ème} siècle se lie intimement à l'histoire d'Escolástica, personnage du roman, tout comme les personnages historiques se mêlent aux êtres fictifs. La retraite des troupes vers la Bolivie, après la mort de Lavalle, a pour but de préserver, en tant que relique, la tête de général pour qu'elle ne soit pas déshonorée par son ennemi Juan Manuel Rosas¹⁰¹⁵. Ainsi les ancêtres d'Alejandra Vidal Olmos figurent parmi les soldats de Lavalle. L'arrière-grand-père d'Alejandra, Pancho, déclare, résigné, à propos de Bonifacio Acevedo décapité devant sa maison: « Hubiera sido mejor que lo mataran en Quebracho Herrado [...] En Quebracho Herrado – murmuraba el viejo asintiendo¹⁰¹⁶ ». Nous pouvons considérer que chez Escolástica et Pancho, dont le comportement pathologique démontre une « tendance anachronique de l'appareil psychique¹⁰¹⁷ », « la compulsion de répétition » a pour objectif « le

¹⁰¹³ *SHT*, p. 477.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰¹⁵ La non-acceptation de ce triste sort réservé à la dépouille du général constitue le moteur de l'escapade exténuante du régiment décimé de Lavalle : « nada más que para salvar los huesos y la cabeza de Lavalle [...] Le cortarian la cabeza al cadáver y se la mandarían a Rosas y la elevarían en la punta de una lanza, para deshonrarlo. *SHT*, p. 97.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰¹⁷ *Revenances de l'histoire, op. cit.*, p. 75.

rétablissement de la situation qui précédait immédiatement l'évènement du traumatisme ¹⁰¹⁸».

Dans le récit distingué du reste du texte par l'italique, plusieurs narrateurs se relaient pour revenir sur le même motif. Le retour de ce refrain signale un aspect pathologique de la répétition envisagée ici comme symptôme d'un traumatisme qui se manifeste à travers le ressassement du passé.

La transmission de l'histoire du pays à charge de Pancho dans *Sobre héroes y tumbas* apparaît amputée, mutilée ; le récit semble ne garder de cette grande Histoire que ce qui touche directement le personnage. D'où provient probablement le point de départ pour l'écriture de cette histoire, qui instaure un mouvement entre « el tiempo de los héroes y el presente de la escritura, entre la historia familiar y la historia social, entre lo privado y lo público ¹⁰¹⁹ ». Cette conception permet de rompre avec une vision impersonnelle et neutre lors de la réécriture de l'histoire et de la rendre à ceux qui la vivent et/ou la subissent.

Le récit de Pancho comporte beaucoup d'ellipses qui mettent en évidence le fait que la connaissance du passé argentin n'est pas partagée de manière unanime par tous les personnages ; son récit s'appuie sur de multiples témoignages préservés comme un legs familial. Il s'agit de « transmisión del patrimonio de casta al resto de lo social, en camino a su institucionalización y/o su conversión legendaria ¹⁰²⁰ ». Il semblerait qu'à travers le recours à la répétition et à la réécriture, Sabato manifeste implicitement son rapport à l'historiographie officielle et présente sa vision de la vérité historique subjective en accordant plus de crédit à ces témoignages fragmentaires des personnages à l'allure fantômatique qu'aux sources historiques fiables en apparence. Intentionnellement, il ne fait pas intervenir un narrateur omniscient pour

¹⁰¹⁸ *Ibid.* Ce comportement est visible dans son rejet du présent : « durante los ochenta años que estuvo encerrada nunca, por ejemplo, habló de su padre como si hubiese muerto. Hablaba en presente, quiero decir, como estuviera en 1852 y como si tuviera doce años [...] su vida y hasta su lenguaje se habían detenido en 1852 y como si Rosas estuviera todavía en el poder ». *SHT*, p. 54.

¹⁰¹⁹ Zulma Palermo, *op. cit.*, p. 823.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 824.

comblar les lacunes du récit de Pancho car c'est aux personnages que l'auteur délègue entièrement le soin de reconstituer leur passé historique, comme c'était le cas chez Glissant. La réécriture formelle est mise au service d'une transmission de l'histoire dans son déroulement absurde qui se dévoile à travers le bégaiement de Pancho où il est difficile de distinguer s'il s'agit de la tête de Bonifacio ou de celle de Lavalle:

el viejo, que repetía 'la cabeza, eso es, la cabeza' asintiendo como un tentempié que ha sido apartado de su posición de equilibrio [...]
- ciento setenta y cinco hombres [...] su mandíbula inferior asentía, colgando, temblequeando. – Ciento setenta y cinco hombres, sí señor [...].
De qué te estaba hablando?
- Del inglés Miller.
- Del inglés Miller, eso es¹⁰²¹.

Martín, confronté à cette parole excessive, vacillante de Pancho, pour comprendre et reconstruire mentalement le paysage historique dans lequel il est plongé, se voit obligé, à plusieurs reprises, de demander des renseignements et des précisions à Alejandra¹⁰²² qui traduit et comble en quelque sorte le discours subjectif et chaotique de son arrière grand-père :

- ¿General ? ¿Qué general ? – preguntó Martín a Alejandra. –Lavalle. No entendía nada : ¿un teniente inglés a las ordenes de Lavalle? ¿Cuándo? –La guerra civil, tonto¹⁰²³”.
« Hubiera sido mejor que lo mataran en Quebracho Herrado – murmuró el viejo. Martín volvió a mirar a Alejandra.
-Al coronel Acevedo, quiere decir, ¿comprendés? Si lo hubieran matado en Quebracho Herrado no lo hubieran degollado aquí, en el momento en que esperaba ver a su mujer y a su hija¹⁰²⁴.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰²² Alejandra a déjà raconté cette histoire à Martín en l'introduisant dans les méandres de l'histoire familiale intimement liée à l'histoire du pays. Il est nécessaire de reproduire le récit d'Alejandra quasiment dans l'intégralité afin de mettre à jour le contraste entre son discours linéaire et ordonné et celui, chaotique et fragmenté, de son arrière grand-père : « El comandante Bonifacio Acevedo, que estaba en Chile con otros exiliados, no dio más de tristeza y se vino a Buenos Aires, disfrazado de arriero: se decía que Rosas iba a caer de un momento a otro, que Urquiza entraría a sangre y fuego en Buenos Aires. Pero él no quiso esperar y se largó. Lo denunció alguien, seguro, si no no se explica. Llegó a Buenos Aires y lo pescó la Mazorca. Lo degollaron y pasaron frente a casa, golpearon en la ventana y cuando abrieron tiraron la cabeza a la sala. Encarnación se murió de la impresión y Escolástica se volvió loca [...] La madre se desmayó, pero ella se apoderó de la cabeza de su padre y corrió hasta aquí. Aquí se encerró con la cabeza del padre desde aquel año hasta su muerte, en 1932¹⁰²²”. *SHT*, p. 52-54.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 91

Alejandra, relatant cet événement à Martín, déplore la fin tragique de Bonifacio Acevedo, moins héroïque que la mort sur le champ de bataille. Le constat amer de cette fatalité l'amène à partager l'opinion proférée par Pancho. La perception de ce dernier semble peser sur la vision qu'a Alejandra de l'histoire de ses ancêtres au point qu'elle ne fait que reprendre les mêmes paroles prononcées par Pancho au sujet de son ancêtre:

La Mazorca, eso es, tiraron la cabeza ahí mismo, por la ventana de la sala [...] Y cuando abrieron la ventana tiraron la cabeza ensangrentada del tío Bonifacio. Mejor habría sido que lo mataran también en Quebracho Herrado¹⁰²⁵.

Le narrateur hétérodiégétique, présent à certains endroits du récit enchâssé qui apparaît en parallèle à la conversation entre Pancho, Martín et Alejandra, confirme, à travers la prolepse, la conscience du destin tragique de Bonifacio, comme en écho aux paroles des autres. :

“Mejor habría sido que me mataran en Quebracho Herrado”, piensa el coronel Bonifacio Acevedo mientras huye hacia el norte, pero por otra razón, por razones que cree horribles (esa marcha desesperada, esa desesperanza, esa miseria, esa derrota total) pero que son infinitamente menos horribles que las que podía tener doce años después, en el momento de sentir el cuchillo sobre la garganta, frente a su casa¹⁰²⁶.

L'histoire racontée paraît à ce point invraisemblable que Martín tente de récapituler en condensé ce qu'il a entendu la nuit dans la vieille demeure de Olmos:

la noche que había pasado en aquella casa se le aparecía ahora, a la luz del día, como un sueño : el viejo casi inmortal ; la cabeza del comandante Acevedo metida en aquella caja de sombreros [...] la historia del capitán Elmtreees ; la historia increíble de Escolástica y de su locura¹⁰²⁷.

Pourvu d'une apparence inquiétante, quasi fantomatique, qui lui confère son statut de médiateur entre le passé et le présent, Pancho effectue la liaison des strates historiques hétérogènes, outrepassant les capacités d'une mémoire individuelle, il est ce « thésaurus » du passé argentin qu'il ressasse sans répit

¹⁰²⁵ *SHT*, p. 92. C'est nous qui soulignons.

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ *SHT*, p. 105.

comme pour se prémunir contre l'oubli. Il remplit le même rôle que le vieux Longoué chez Glissant, affublé d'une identité transhistorique, il défie le souci de référentialité dans le roman. Pancho, né en 1858, représente à lui tout seul un pan de l'histoire argentine, ce qui tient peu compte de la logique temporelle. Le texte insiste sur sa mémoire formidable du passé qui tient lieu pour lui de présent :

Tiene una memoria de elefante. Y además no hace otra cosa que hablar de aquello, todo el día, en cuanto te ponés a tiro. Es natural: es su única realidad. Todo lo demás no existe¹⁰²⁸.

A la version chaotique de la retraite des troupes de Lavalle faite par Pancho répondra, à la fin du roman, la version rapportée par le narrateur extradiégétique. La réécriture formelle et anecdotique qui s'opère entre ces deux récits en italique, sera soumise à l'épreuve des modifications qui tenteront de mettre de l'ordre à la version de Pancho en permettant la confrontation de ces deux versions, basée sur la réécriture formelle. Daniel-Henri Pageaux désigne à juste titre *Sobre héroes y tumbas* comme une "variante atypique du roman familial" offrant à travers "les jeux des générations, de la mémoire et de la longévité d'un « ancêtre », la possibilité de rendre contemporains les premiers soulèvements de l'Indépendance de l'Argentine et un fait divers de 1955¹⁰²⁹". Le renvoi à l'histoire actuelle par ce retour vers le siècle précédent peut difficilement échapper au lecteur.

Il est symptomatique que dans *Sobre héroes y tumbas*, Sábato privilégie le récit de la défaite du général et sa fuite vers la Bolivie au lieu de choisir un épisode plus glorieux de sa carrière militaire, comme par exemple sa participation aux Guerres de l'Indépendance aux côtés du général San Martín et de Simón Bolívar. La focalisation sur la fin de général ne passe pas inaperçue dans le contexte actuel que présente le roman :

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰²⁹ Daniel-Henri Pageaux, « Roman hispano-américain et l'écriture de l'histoire », in *Champ littéraire*, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Vrin, 1992, p. 123.

La répétition d'un processus débouchant sur un échec introduit plus particulièrement une circularité qui s'éloigne de la logique de chronologie, l'Histoire reprenant en écho de semblables tensions contraires¹⁰³⁰.

Le récit ne se complaît pas pour autant dans l'apologie de l'échec car la répétitivité de l'histoire n'est pas exempte, chez Sábato, d'une dose d'optimisme permettant de regarder vers l'avenir. Il faut noter l'importance des parallélismes qui régissent la structure de *Sobre héroes y tumbas*, les événements se répétant d'un siècle à l'autre, signalant l'inévitable répétition de l'Histoire. Mais cette répétition qui dévoile la prégnance de la violence dans l'Histoire argentine, loin de condamner ses protagonistes à une récurrence des mêmes maux, peut s'avérer aussi porteuse du renouveau¹⁰³¹. Ce procédé permet d'interrompre la certitude des récits linéaires et de signaler le besoin d'opacité¹⁰³² comme la clé valable pour appréhender la réalité donnée : "Así la repetición/innovación de la memoria social construye la recurrencia y la diferenciación (el distanciamiento) con la propia historia¹⁰³³".

Dans *Sobre héroes y tumbas*, l'acharnement des effectifs réduits de la troupe de Lavallo, « no son ni siquiera doscientos hombres¹⁰³⁴ », est porté au paroxysme par le biais d'un refrain intratextuel qui confère de la dynamique au récit et souligne leur déplacement :

« ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados [...] huyendo hacia el norte » (p.87) « ciento setenta y cuatro camaradas (y una mujer) » (p.92) « una columna de ciento setenta y cinco hombres miserables y taciturnos (y una mujer) que galopan hacia el norte » (p.93) « ciento setenta y cinco hombres vivaquean » « ciento setenta y cinco hombres galopando

¹⁰³⁰ Spiga-Bannura, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰³¹ Comme le remarque María Rosa Lojo : "Lavallo y los Olmos exponen y concentran los conflictos y las contradicciones de una Historia nacional que deambula constantemente entre traiciones y muertes, ciegos y decapitados. El incesto no sería sino la otra cara del fratricidio, y para ambos crímenes el castigo es la disolución y la putrefacción. Los íconos y los símbolos de una escritura que recoge y a la vez transforma la imagen del héroe como "legado patrimonial" permitirían incorporar a lo real presente viejos fantasmas, y exorcizar el eterno retorno de lo mismo (los errores de la Historia genocida) en una repetición renovadora que permite la reconstrucción de la utopía (las torres derribadas del primer Olmos) en el viaje de Martín al Sur¹⁰³¹. María Rosa Lojo, « Introducción », *SHT*, Edición crítica, *op. cit.*, p. XXXII.

¹⁰³² Cela est d'ailleurs semblable à la technique de Glissant qui revendique le droit à l'opacité pour signifier le refus de la pensée de l'Un comme une approche réductrice de la réalité.

¹⁰³³ Zulma Palermo, *op. cit.*, p. 815-816.

¹⁰³⁴ *SHT*, p. 517.

furiosamente » (p.531). “Ciento setenta y cinco hombres galopando furiosamente durante siete días por un cadáver”(p.531)

Cette anaphore subit plusieurs modifications au cours du roman, il s'avère que le refrain n'est pas retranscrit à l'identique à chaque endroit du texte, il peut varier légèrement en fonction du personnage, qui le prononce, ou du moment d'énonciation. La réécriture synonymique de ce refrain accompagne le déroulement du récit. Les modifications apportées traduisent les étapes de l'aventure des soldats de Lavalle, en insistant sur l'angoisse qui augmente au fur et à mesure de leur escapade. Cela correspond à la perception du refrain par Anne-Claire Gignoux, qui le désigne comme « la répétition multipliée, n'ayant pas de raison de cesser de proliférer, d'une phrase le plus souvent, ou d'un segment de phrases ¹⁰³⁵ ». La réécriture perceptible entre les différents endroits où est contée l'histoire de général Lavalle et son outil, la répétition, souligne le caractère obsessionnel et extrême de l'entreprise des fidèles soldats du général. Grâce à ces refrains intercalés ¹⁰³⁶ (« ciento setenta y cinco hombres »), enchâssés, (tantôt distingués typographiquement du reste du texte par l'italique, tantôt incorporés sans distinction dans le texte et mélangés au récit enchâssant), le texte gagne en rythme, s'approchant par cette verve d'une oralité primaire ¹⁰³⁷. La prégnance de ce refrain se révèle lorsqu'Alejandra déclare avoir entendu l'histoire de Lavalle exactement cent soixante-quinze fois, comme en écho à la composition de la troupe de Lavalle, tellement ce refrain a imprégné ses souvenirs : « el abuelo me contó la historia ciento setenta y cinco veces ¹⁰³⁸ ».

¹⁰³⁵ Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰³⁶ Ce refrain qui parcourt le roman accomplit le rôle d'avertissement et de mise en garde adressée aux contemporains. Le ressassement du même motif, au cours de la narration, semble être mis au service d'une forte valeur idéologique qui s'en dégagerait à travers ce martèlement monotone des chiffres qui dénombrent les soldats participant à la marche et aussi la distance qui le sépare du but de leur voyage.

¹⁰³⁷ Norma Carricaburo désigne ce recours comme « retórica de la oralidad » signalant ses antécédents dans les lettres argentines : « en las letras argentinas, la simulación de la oralidad primaria tiene su más alta expresión en la gauchesca ». Quant à l'oralité secondaire, Carricaburo distingue « una gama de escritores que, poniendo en peso lo literario, refleja, sin embargo, una sociedad mediatizada y el peso de la radio y la televisión en la masificación progresiva de lo intelectual y lo estético a lo largo del siglo XX ». Comme exemple de cette tendance, Carricaburo cite un dialogue entamé par le romanesque avec les formes orales de la culture populaire (« tangos, boleros, radioteatros, guiones cinematograficos »). Norma Carricaburo, *Del fonógrafo a la red, op. cit.*, p. 24.

¹⁰³⁸ *SHT*, p. 88.

Un autre refrain, prononcé cette fois-ci par plusieurs personnages, accompagne leur fuite vers le nord argentin, en scellant leur objectif à la façon d'une promesse solennelle: « Nunca Oribe tendrá la cabeza' le ha dicho el sargento Sosa » (p. 531) ; « Nunca la tendrá Oribe » (p. 536).

Il semblerait que les efforts prodigués par ces « cent soixante-quinze » braves hommes essayant de sauver les restes du général soient reproduits par le narrateur, à travers le refrain obsessionnel comme pour conjurer l'échec de leur entreprise (« nunca Oribe tendrá la cabeza »), la fonction incantatoire de la répétition souligne l'urgence et l'importance de leur entreprise.

La suite du récit insiste sur la valeur symbolique des « restes » du général qu'il faut préserver, il s'agit de sa tête qui ne doit aucunement être arborée comme trophée par ses ennemis, il en va de l'honneur du général. Il faut à tout prix sauver cette relique inestimable, symbolique à plusieurs égards :

Dice el coronel Pedernera: 'Oribe ha jurado mostrar la cabeza del general en la punta de una pica, en la plaza de la victoria. Eso nunca habrá de suceder compañeros. En siete días podemos alcanzar la frontera de Bolivia, y allá descansarán los restos de nuestro jefe¹⁰³⁹.

Pour ce faire, il faut procéder à la décapitation, cette fois-ci intentionnelle, de Lavalle :

El Coronel Pedernera ordena hacer alto y hablar con sus compañeros: el cuerpo se está deshaciendo [...] Se lo descarnará y se conservarán los huesos [...] Pero sobre todo la cabeza: nunca Oribe tendrá la cabeza, nunca podrá deshonorar al general. ¿ Quién quiere hacerlo? ¿ quién puede hacerlo? El coronel Alejandro Danel lo hará. Entonces descenden el cuerpo del general, que hiede [...] Luego lentamente, hinca el cuchillo en la carne podrida¹⁰⁴⁰.

La réécriture anecdotique intratextuelle n'exclut pas son caractère formel qui se manifeste dans les refrains ponctuant ce récit mis en abyme. Ce fragment subit de légères modifications lors de sa réécriture vers la fin de *Sobre héroes y tumbas* :

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 527.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

Pedernera ordena hacer alto y habla con sus camaradas: el cuerpo se hincha, el olor es insoportable. Habrá que descarnarlo para conservar los huesos y la cabeza. Nunca la tendrá Oribe. Pero ¿quién quiere hacerlo? Y sobre todo, ¿quién podrá hacerlo? El coronel Alejandro Danel lo hará. Entonces descenden el cuerpo, lo depositan a orillas del arroyo [...] y entonces Danel hinca el cuchillo en donde la podredumbre ya ha empezado su tarea¹⁰⁴¹.

L'épisode du général Lavalle connaîtra une transposition en vers dans le « romance » écrit par Sábato et Eduardo Falú sous le titre *Romance de la muerte de Juan Lavalle*¹⁰⁴², ce qui constitue un exemple de réécriture macrotextuelle transgénérique:

El sol pudre el cuerpo de Lavalle
ya van tres días de marcha
y todavía quedan treinta y cinco leguas.

La retaguardia, el implacable Oribe con sus lanzas
y el espantoso olor del General podrido.

Hasta que comprenden que es imposible seguir así.

El cuerpo se deshace.

Resuelven descarnar el cadáver.

Descarnar al General, sí.
Pero ¿quién podrá hacerlo?
¿Quién querrá hacerlo?

El Coronel Alejandro Danel lo hará.

Colocan el cuerpo a la orilla de un arroyo.

Danel se arrodilla,
saca el cuchillo de monte¹⁰⁴³.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 536.

¹⁰⁴² Ernesto Sábato évoque l'intention poétique qui a guidée le choix d'incorporer dans *Sobre héroes y tumbas*, l'épisode de général Lavalle ainsi que sa transposition postérieure dans *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, en 1964 en collaboration avec le compositeur Eduardo Falú : « Cuando decidí tomarlo para mi novela, no era, en modo alguno el deseo de exaltar a Lavalle, ni de justificar el fusilamiento de otro gran patriota como fue Dorrego [...] Cuando salió la novela, varios amigos me sugirieron la posibilidad de hacer una obra musical con el texto [...] Y entonces decidí mantener la prosa épico-lírica del correspondiente fragmento de la novela, introduciendo las coplas del tipo aún viviente en el folklore ». Ernesto Sábato (texte), Eduardo Falú (musique), *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, Prologue.

¹⁰⁴³ « El sueño de Celedonio Olmos » (zamba), *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, *op. cit.*,

Sábato tente de renouer avec la tradition littéraire et musicale argentine. En se tournant vers l'oralité comme ressource de son écriture, il arrive non seulement à incorporer de ce passé lointain, qu'il évoque, l'histoire référentielle, basée sur des personnages historiques, mais encore à faire revivre dans le roman le « romancero ». L'écrivain nous a habitués d'ailleurs à ces incursions poétiques dans le roman à travers l'incorporation de poèmes (sous forme de citations intertextuelles ou en ayant recours à ses propres poèmes) et de fragments de chansons, qui dévoilent non seulement le poète caché mais encore l'amateur et un grand connaisseur de tango, ce qui complète l'identité littéraire de Sábato.

La réécriture macrotextuelle qui dépasse les limitations génériques témoigne de la malléabilité du matériau fictionnel qui sera repris par Sábato également dans les paroles du tango intitulé *Alejandra*, avec la musique d'Aníbal Troilo de 1966. Cette capacité de générer à partir de l'intrigue romanesque de *Sobre héroes y tumbas* de nouvelles espaces créatifs, est signalée par Enrique Foffani et Miriam Chiani¹⁰⁴⁴. Les auteurs de « La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta » s'accordent sur le fait qu'une pareille reconfiguration¹⁰⁴⁵ du contenu romanesque représente

una operación [...] que atañe no sólo a la obra y su eficacia plástica para el trasvasamiento artístico, sino también a la categoría autor, puesto que el mismo Sábato escribe la letra de un tango y presta su propia voz en la cantata¹⁰⁴⁶.

La reprise en musique des fragments contenus dans le roman constitue une preuve de l'oralité et de la musicalité du récit de Lavallo obtenue par le biais

¹⁰⁴⁴ Enrique Foffani et Miriam Chiani, « La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta », in *Sobre héroes y tumbas. Edición crítica, op. cit.*, p. 615-619.

¹⁰⁴⁵ Selon les chercheurs il s'agit plus précisément de « reficcionalización de la trama novelística [...] [que] establece un nexo entre los tiempos de la novela y el presente de la enunciación [...] la letra del tango « Alejandra » es un caso de intratexto que apela a la protagonista femenina en una evocación posterior al trágico final narrado en la novela, vuelta ahora 'la muerta princesa'. La canción popular la inscribe en la nostalgia de la pérdida y su re-elaboración suscita una presencia que lo elegiaco intenta recobrar desde la ausencia a partir de un tópico clásico de la poesía como es el *ubi sunt* común, por cierto, en las letras del tango ». *Ibid.*, p. 616-617. Les paroles de ce tango sont transcrites dans cet article.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 615.

de l'unité qui lie la prose à la poésie et à la musique : le refrain. La musicalité et l'effet de l'oralité s'obtiennent à travers la répétition qui crée des analogies entre différentes parties du roman et remplit le rôle d'aide-mémoire pour garder cette histoire présente dans l'esprit du lecteur tout au long du texte afin de rendre tangible la relation entre le passé et le présent. Cela correspond en effet à la conception de Genette qui désigne la répétition comme « l'autre du même ¹⁰⁴⁷ », chaque répétition produisant forcément du nouveau. En ce sens, Deleuze nous éclaire sur l'impact de ce procédé sur la réception : « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit de qui la contemple ¹⁰⁴⁸ ».

S'inscrivant dans la poétique de la répétition, le texte permet de figer certains contenus pour laisser le lecteur réfléchir et rebondir avec davantage de vigueur, eu égard à l'impact de ce procédé sur la réception, en vertu de la fonction assignée à la répétition qui consiste à imposer « un examen attentif de l'unité répétée, nous contraignant à y voir et comprendre plus que ce que nous y avons vu la première fois ¹⁰⁴⁹ ».

La proximité qui se lit entre héros et tombes signifie le cours inévitable de l'Histoire qui ne peut pas se passer des victimes, mais reflète aussi le décalage que tente de suggérer Sábato entre l'héroïsme du passé et la perte des valeurs dans la société contemporaine, « les protagonistes fictifs participent à cette construction circulaire en tentant de se définir à travers les miroirs que leur tendent les entités historiques ¹⁰⁵⁰ ». Le récit confond les personnages fictifs et les personnages historiques qui contribuent à asseoir l'œuvre dans un contexte référentiel bien précis en dépit de la temporalité instaurée dans le roman. Pour confirmer la conception particulière des rapports temporels qui entrent en jeu lors de l'écriture de l'Histoire, Sábato n'hésite pas à attribuer une valeur

¹⁰⁴⁷ Gérard Genette, « L'autre du même », *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 101.

¹⁰⁴⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 96.

¹⁰⁴⁹ « Récit, répétition, variation », *op. cit.*, p.3.

¹⁰⁵⁰ Spiga-Bannura, *op. cit.*, p. 123.

historique à une voix d'outre-tombe¹⁰⁵¹; la voix des morts serait susceptible de refléter une sagesse et une perspicacité inégalables. Lavalley s'adresse à son fidèle soldat en lui réservant un honneur tout particulier, c'est à lui de garder les restes du général, en guise de remerciement pour sa loyauté :

El corazón ya ha sido puesto en un tachito con aguardiente [...] tú, el callado sargento Aparicio Sosa, el negro Sosa, el picado de viruelas Sosa, el que me salvó en Cancha Rayada, el que nada tiene fuera del amor a este pobre general derrotado, fuera de esta bárbara y desgraciada patria: querría que pensarán en ti¹⁰⁵².

Comme pour se conformer aux recommandations proclamées d'outre-tombe par le général Lavalley, le cœur du général est confié à son fidèle soldat noir Sosa qui représente tous ces anonymes qui se sont battus pour la patrie, demeurés sans sépulture livresque¹⁰⁵³ »:

los fugitivos han colocado ahora el bulto con los huesos en la petaca de cuero del general [...] pero vacilan con el tachito, hasta que Danel lo entrega a Aparicio Sosa, el más desamparado por la muerte de su jefe [...] Sí, compañeros, al sargento Sosa. Porque es como decir a esta tierra, esta tierra bárbara, regada con la sangre de tantos argentinos [...] Sí, sargento Sosa: sos esta tierra, esta quebrada milenaria, esta soledad americana, esta desesperación anónima que nos atormenta en medio de este caos, en esta lucha entre hermanos¹⁰⁵⁴.

Peut-on voir dans ces paroles une volonté de réparation historique, une tentative de réconcilier le pays avec son histoire et avec son identité multiple ?

¹⁰⁵¹ Il faut préciser que cette « indiscernabilité » du mort et du vif « au profit des vivants » remplit un postulat proposé par Jean-François Hamel lorsqu'il évoque le travail du deuil comme une expérience positive, donnant l'accès à une réconciliation avec le passé. Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 531-538. Ce motif est repris dans *Romance del general Lavalley* où il subit de légères modifications au cours de sa réécriture. Il s'agit d'une réécriture macrotextuelle transgénérique pratiquée par Sábato : Ponen el corazón en un tachito con aguardiente y por un momento no se sabe a quién entregarlo. El alma de Lavalley contempla al más desamparado de sus fieles, a alguien que permanece solo y un poco apartado, y piensa: "Aparicio Sosa, que nunca necesitaste entender nada, limitándote a serme fiel, a creer sin razones en lo que hiciera. Vos, que me cuidaste desde que yo era un cadete mocosito y arrogante. Vos, callado Sargento Sosa, el negro Sosa, el picado de viruela Sosa, el que me salvó en cancha rayada poniendo su pecho, el que nada, absolutamente nada posee fuera de su amor a este pobre General derrotado y a esta patria bárbara y desdichada. Querría que pensarán en vos, Aparicio Sosa". Alejandro Danel entrega el corazón al Sargento, y el alma de Lavalley se dice: "Sí, compañeros, porque es como darlo a esta tierra, regada con la sangre de tantos hombres como él, la tierra de esta quebrada por la que hace tanto tiempo, tanto tiempo, muchos hombres como Aparicio Sosa, humildes y pobres, sin pedir nada, sin recibir nada, ofrecieron su vida únicamente por la libertad de esta tierra". Ernesto Sábato, Eduardo Falú, *Romance del general Lavalley*, *op. cit.*

¹⁰⁵³ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 226.

¹⁰⁵⁴ *SHT*.

A partir des indications de Lavalle se pointe la question des peuples invisibles de l'identité argentine. Le recours à la prosopopée correspond aux postulats de Jean-François Hamel qui convoque, dans son ouvrage *Revenances de l'histoire*, la nécessité d'inventer un dispositif discursif qui en faisant parler les morts, pourrait aboutir à l'instauration d'un régime narratif défiant le temps linéaire. Les fantômes et les revenants qui hantent le macrotexte de Sábato permettent d'appréhender différemment le rapport entre le passé et le présent.

Nous avons décelé chez Glissant et Sábato une autre fonction de la répétition qui entretient un rapport avec le stéréotype. Dans *Sartorius. Le roman de Batoutos*, Glissant incorpore un chapitre intitulé « Buenos ¹⁰⁵⁵ » qui contient des réflexions concernant l'identité argentine, interrogeant des lieux communs tels que « multiculturalisme » de ce pays europhile et l'absence d'un substrat indien et noir dans la formation identitaire. Le récit qui utilise comme technique la répétition et l'usage des stéréotypes devient aux yeux du lecteur avisé, une anecdote, une parabole sur le thème qui sert de fil aux différents chapitres de ce roman-essai, paru en 1999, à savoir « les peuples invisibles ¹⁰⁵⁶ ». Il s'agit plus particulièrement dans le chapitre mentionné de la communauté noire dont la trace se perd au XX^{ème} siècle à Buenos Aires ¹⁰⁵⁷ et dont la conscience collective ne garde aucun souvenir comme appartenant à l'histoire du pays et en faisant partie intégrante.

¹⁰⁵⁵ *Sartorius*, p. 326-333.

¹⁰⁵⁶ Sábato s'insurge contre ce stéréotype dont s'enorgueillissent ses compatriotes, comparant Argentine avec d'autres pays du continent: "a ese hecho real, producido por la gran riqueza del país, por su nivel de instrucción, por su nivel sanitario, por su cultura (hechos todos positivos), se agregaba – y creo que se sigue agregando – algo de lo que no podemos o no debemos enorgullecernos, y mucho menos jactarnos : hay en nosotros un racismo que a veces es oculto, pero que suele llegar a ser descaradamente abierto. "Aquí no hay indios ni negros", decimos a menudo, dando por entretenido que ser negro o indio es una inferioridad. ¿Cómo en un continente casi dominado por esas dos razas, y con los habituales sentimientos de inferioridad que nuestra cultura occidental produce, pueden mirarnos con simpatía?". Ernesto Sábato, "Defectos y virtudes de los Argentinos", Entretien paru dans *Atlantida*, 1970, in *Medio siglo con Sábato*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁵⁷ Le narrateur de ce chapitre fait appel à une informatrice, Marina, qui mène la recherche sur la communauté noire en Argentine. Ce subterfuge lui permet de se dégager de toute responsabilité pour ses propos et d'introduire de la distance face aux hypothèses qu'il annonce. Marina devient à son tour informatrice de l'auteur : « Marina, m'envoie un mot dans lequel elle me signale que [...] il avait été recensé au dix-huitième siècle un quart de la population de la ville d'origine africaine [...] Marina dit que ces Noirs servaient dans les maisons privées, qu'ils formaient une grande partie des artisans [...] Que par exemple le président Rosas s'entourait volontiers de Noirs, qui constituaient sa police secrète ». *Sartorius*, p.333.

Nous avançons l'hypothèse que l'histoire contenue dans ce court chapitre se veut volontairement et explicitement banale, stéréotypée, en intégrant le plus de lieux communs possibles dans l'espace de huit pages qui constituent une variation sur Buenos Aires. Tout comme Daniel Castillo Durante analyse la question identitaire à travers le poids des stéréotypes pesant sur l'imaginaire argentin, Glissant opte en définitive pour une approche du réel par la littérature. En situant son propos du côté de l'imaginaire et de la fiction, il semble intentionnellement ne pas aller trop loin dans son exploration mais préfère s'arrêter là où le lieu commun le lui impose. Ce court chapitre correspond à la réalité à laquelle se heurtent les chercheurs qui interrogent l'identité argentine. La tâche des chercheurs consiste en effet à traquer les traces laissées par les Afro-descendants dans la culture argentine, qu'elles soient matérielles ou non, là où souvent on s'attend le moins à les trouver. Il s'agit de recréer le passé qui n'est plus, effacé et volontairement condamné à l'oubli, pour pallier à la transparence et à l'invisibilité de cette population. Le fonctionnement du stéréotype¹⁰⁵⁸ (le refrain « il n'y a plus de Noirs en Argentine » a les allures d'un lieu commun dont on ne vérifie pas le bien-fondé) se perçoit à travers un critère quantitatif : il s'agit d'une expression ressassée qui reproduit un schéma préexistant. Jean-Louis Dufays, dans *Stéréotype et lecture*¹⁰⁵⁹, souligne le rôle des lieux communs et des stéréotypes dans le processus de la lecture. Dans cette perspective, stéréotype et répétition permettent conjointement de rétablir la vérité derrière les apparences trompeuses. C'est d'ailleurs la conception que partage Glissant, dans *Introduction à une Poétique de la Diversité*.

La problématique de la disparition de la communauté noire abordée par Glissant rejoint la réflexion poursuivie par Sabato, dans *Sobre héroes y tumbas*, au sujet de cette soudaine absence :

¹⁰⁵⁸ Voir à ce sujet Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotype et cliché : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin.

¹⁰⁵⁹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

Los negros lo querían a Hornos, mucho lo querían. Y tatita terminó por recibirlo a Hornos [...] Yo ya no salgo, pero hace unos años, cuando todavía sabía darme una vueltita por ahí, sobre todo para la fiesta de Santa Lucía, bajaban algunos negros que andaban de ordenanza en el congreso o en alguna otra repartición nacional. Algunos, viejos, como el pardo Elizalde, a gatas si podía caminar, el pobre, pero ahí se aparecía para la fiesta de la patrona. ¡Qué se habrá hecho de tanto negro que hubo por esta barriada cuando yo era chicuelo! Tomasito, Lucía, Benito, el tío Joaquín¹⁰⁶⁰.

Cette problématique n'est pas étrangère à Sábato dont l'écriture interroge le stéréotype comme un moyen de connaître le monde. Le destin de la population afro-argentine est abordé dans *Sobre héroes y tumbas*, même si sa place demeure relativement restreinte et cantonnée à la période des guerres d'indépendance. Il s'agit d'une anecdote sur le Noir Benito qui en défendant Buenos Aires de l'invasion anglaise a attaqué l'ancêtre irlandais d'Alejandra, Patrick Elmtreees¹⁰⁶¹.

Parmi les personnages du récit enchâssé se référant à la fuite de la légion de Lavalle, figure un personnage historique Sosa, soldat noir de l'armée argentine, mentionné précédemment. Sábato confirme vouloir rendre hommage à tous les soldats noirs anonymes qui se sont battus pour la patrie à travers ce personnage qui synthétise en quelque sorte l'histoire oubliée de la présence noire en Argentine :

El argentino de aquí olvidaba, al parecer, que esos « cabecitas negras » eran los mismos que habían formado los contingentes de los ejércitos libertadores y que lucharon con coraje y murieron con dignidad por una patria que ni siquiera se sabía qué era y hasta donde se extendía¹⁰⁶².

Le chapitre de *Abaddón* qui commence par la phrase évocatrice “se despreciaba por estar en esa quinta¹⁰⁶³” conforte la position de Sábato de *Sobre héroes y tumbas*. Il démontre le désaccord entre le personnage-Sabato et ceux qui pratiquent toute forme de racisme (“Qué tenía que hacer cerca de

¹⁰⁶⁰ *SHT*, p. 93-94.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁰⁶² *Medio siglo con Sábato, op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁶³ *AEE*, p. 348.

ellos? ¹⁰⁶⁴»), il s'insurge contre ces positions racistes tacitement partagées par ses compatriotes:

Todavía lo estaba viendo al Coco, no hacía demasiado tiempo, hablando de los “negritos” y poniendo aquel gesto irónico de menosprecio cuando él les decía que esos negritos habían dejado sus huesos a lo largo y a lo ancho de la América Latina, luchando en aquellos pequeños ejércitos de liberación, que iban a miles de leguas a combatir, en territorios desolados, por objetivos tan ideales como la libertad y la dignidad¹⁰⁶⁵.

Il est intéressant à ce titre de nous attarder sur l'expression « cabecita negra »¹⁰⁶⁶ qui dans le contexte argentin ne se réfère pas uniquement, contrairement à l'adjectif, à la couleur de la peau, mais à désigner l'immigration intérieure, provenant des territoires éloignés de la capitale fédérale, et celle des pays voisins de l'Argentine et enfin pour désigner de façon indistincte la masse ouvrière associée à la politique menée par Perón qui visait à privilégier les travailleurs de l'intérieur du pays, qu'ils soient d'origine indienne ou non. Cet épithète tend à les rendre invisibles, à dépersonnaliser cette population, ce qui se rapproche au fond du traitement identitaire qui comporte des lacunes, précédemment évoquées. Cette invisibilité est à rapprocher de la problématique développée par Glissant dans le chapitre « Buenos » qui insiste sur l'invisibilité de cette population, tout comme les Batoutos qui semblent invisibles partout dans le monde et refont surface grâce au pouvoir de la fable qui les sort de l'oubli et de l'invisibilité.

1.3. Archive immatérielle du passé.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ Dina Picotti dans ses travaux consacrés à la présence noire en Argentine revient sur cette expression qui couronne la stratégie de l'altérité négative, conçue pour fonder une identité argentine sur le modèle eurocentriste, en éradiquant la diversité identitaire de ce pays. Elle souligne le statut de « disparus » attribué à la population d'origine africaine, statut qui nie la réalité historique : « mientras en otros países al menos lucha reconocido como negro o mulato, en nuestro país por una parte se lo ignora, como si no existiera, pero por otra igualmente se lo margina, como entre otros lo manifiesta el calificativo peyorativo genérico de « negro », « cabecita negra » que incluye al mestizo de piel más oscura. Una vez mas la sabiduría del lenguaje registra lo que a nivel conciente no se quiere admitir, su existencia y su peso, dado que motiva un descalificante. Un adecuado reconocimiento de nuestro sujeto histórico deberá saber hacerse cargo y valorar este componente afro ». Dina V. Picotti C., *La presencia africana en nuestra identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, “Serie antropológica”, 1998, p.79.

L’empreinte de l’Histoire sur les protagonistes des romans de Glissant et de Sábato se lit également dans le rapport au corps. Le corps archive ainsi les blessures et les oublis de la mémoire personnelle et collective dont il portera les stigmates.

Le chapitre de *Tout-monde*, « Pied de térébinthe » qui relate les quatre morts de papa Longoué est consacré en particulier à la question de la mémoire, ayant pour fil son dépositaire, le vieux Longoué, qui dispose d’une archive historique conservée dans le contenu de la barrique et dans la mémoire olfactive qui lui sert de pont reliant le passé lointain au présent. Papa Longoué se remémore, par-delà des siècles qui le séparent du voyage effectué par le premier bateau négrier, l’odeur « de vomi, de sang et de mort ¹⁰⁶⁷ ». Sa mémoire garde le souvenir de l’odeur (« je peux voir l’odeur, oui je la vois, ho, Longoué peut tout voir, à cette heure de son achèvement ¹⁰⁶⁸ ») :

Je la sens, cette odeur. Stéfanise, ma mère me l’a enseignée, elle la tenait de son homme Apostrophe qui la tenait de Melchior qui la tenait de Longoué lui-même le premier monté sur le pont du négrier [...] et cette odeur, il sut la faire sentir à ses fils, de génération en génération, jusqu’à papa Longoué ¹⁰⁶⁹.

Davantage que la barrique, cet héritage particulier de Longoué rompt avec la logique traditionnelle du legs. Hormis la synesthésie baudelairienne, l’odorat se voit doté d’une fonction d’anamnésie en ce qu’il permet de retrouver le fil de la mémoire collective en remontant jusqu’au début de la traite : « La connaissance était peut-être enfouie dans cette odeur » se demande papa Longoué. Ce travail de mémoire met en scène les « obscures survivances » du passé qui se manifestent de diverses manières au point de « ventriloquer les vivants ¹⁰⁷⁰ ». « L’odeur intense de la pourriture ¹⁰⁷¹ » revient dans ce chapitre pour désigner l’atrocité du trafic des esclaves transportés sur les bateaux dans

¹⁰⁶⁷ *QS*, p. 23.

¹⁰⁶⁸ *TM*, p. 141.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁷⁰ *Revenances de l’histoire*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷¹ *TM*, p. 105.

des conditions lamentables : « la cale avait mélangé toutes les odeurs que sa mémoire amassait ¹⁰⁷² ». A travers la mémoire olfactive est condensé, par le procédé de réécriture, le récit de la traite négrière ou plutôt quelques traces qui ont résisté au temps et se sont transmises oralement: « le relent de ceux qui étaient morts, de ceux qui allaient pour mourir bientôt ¹⁰⁷³ », « la cale renfermait tout ce qui allait pour pourrir, pulluler, se remplir de sa propre ventrée ¹⁰⁷⁴ ».

En accord avec son concept de « digénèse ¹⁰⁷⁵ », Glissant opère une césure nette entre l'histoire d'avant la traite (référence au continent africain) et l'arrivée des esclaves aux Antilles. En rupture avec les postulats césairiens de « retour en Afrique », nous ne retrouvons pas dans l'œuvre de Glissant des traces de mythification de ce continent qui, à partir de la transplantation forcée des Africains vers le Nouveau Monde, cesse de constituer une partie primordiale de l'identité de l'être transplanté : « la véritable genèse des peuples de la Caraïbe, c'est le ventre du bateau négrier et c'est l'ancre de la Plantation ¹⁰⁷⁶ ».

La logique de putréfaction règne aussi dans le récit mis en abyme dans *Sobre héroes y tumbas* qui insiste sur l'odeur purulente du corps de Lavalle : « el olor, el espantoso olor del general podrido ¹⁰⁷⁷ ». La conscience de la proximité de la mort provient de ce rapport très cru, quasiment clinique, qu'entretiennent les personnages avec leurs corps, ce qui permet à Lavalle de constater les signes de sa propre décomposition par une déclaration qui rompt la césure entre la vie et la mort: « mi cuerpo se está pudriendo ¹⁰⁷⁸ ».

Les épreuves infligées aux personnages, au nom d'une certaine conception de l'Histoire, révèlent une analogie avec les scènes de torture dans

¹⁰⁷² *Ibid.*

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁷⁴ *TM*, p. 107.

¹⁰⁷⁵ Le concept de « digénèse » renvoie à une « genèse des sociétés créoles des Amériques qui se fonde à une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier », ce qui sous-entend une genèse qui ne se base pas sur un mythe fondateur. *TTM*, p. 36.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.* .

¹⁰⁷⁷ *SHT*, p. 93.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

Abaddón, qui renvoient au contexte de la dictature, où les seules traces tangibles qui témoignent de l'horreur sont l'odeur, le vomi, autant de signes du corps martyrisé du jeune Marcelo (« los restos de su cuerpo¹⁰⁷⁹ ») accusé injustement de faire partie d'un groupuscule de guerrilleros et soumis à la torture pour dévoiler les noms de ses « compagnons »:

el cuerpo de Marcelo Carranza, desnudo, irreconocible, estaba en el suelo de un corredor apenas alumbrado. El llamado Gordo preguntó si todavía estaba vivo. Uno, el Correntino, se acerco pero le daba asco tocarlo, porque estaba lleno escupidas, sangre y restos de vómitos [...] Bueno, métanlo en la bolsa [...] llegaron hasta la quema de la basura [...] llevaron el bulto hasta la orilla, le ataron grandes trozos de plomo y luego [...] lo arrojaron al agua¹⁰⁸⁰.

De même qu'il est, en tant que relique du passé, porté à la sacralisation dans l'exemple d'Escolástica et des soldats de Lavalle, le corps peut être aussitôt dégradé de cette fonction, avili, désacralisé. L'être humain est réduit à ses fonctions vitales les plus élémentaires, il est chosifié comme en témoignent les scènes de la torture dans *Abaddón el exterminador*.

Chez Glissant, l'acte de déshumanisation lié à la traite est porté au paroxysme par le biais de l'expression « boulets verdis » qui renvoie à l'image des corps anonymes des esclaves dans les profondeurs de l'océan¹⁰⁸¹. La répétition de cette expression qui prend différentes formes au cours du macrotexte signale métaphoriquement les archives de la traite dont les seules traces tangibles seraient ces « boulets verdis » qui tracent l'itinéraire de la traite négrière sous forme de balises de ce passé lointain. Cette déshumanisation est aussi visible à travers le discours de Longoué lorsqu'il se remémore l'espace du bateau négrier, « et ces femmes, c'était la cargaison c'est-à-dire ceux-là qui n'avaient d'abord pas su qu'ils étaient la viande qu'on allait vendre au loin¹⁰⁸²»,

¹⁰⁷⁹ *AEE*, p. 15.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 424.

¹⁰⁸¹ Cette image se réfère aux naufrages des bateaux négriers, elle signale aussi la pratique de suicide (par noyade) chez les transportés qui choisissent de se donner la mort plutôt que de continuer le voyage vers l'inconnu. Le naufrage intentionnel de bateaux avec les esclaves à bord était aussi un procédé courant dans la période après l'abolition de l'esclavage où les embarcations clandestines continuaient le trafic d'esclaves préférant de couler le bateau avec les esclaves à bord à l'approche des contrôles maritimes.

¹⁰⁸² *TM*, p. 105.

et dans l'indistinction caractérisant les descriptions des esclaves : « tas hurlant de viandes à vif¹⁰⁸³ », « bétail¹⁰⁸⁴ ».

Glissant et Sábato ne réculent pas devant les images violentes pour dénoncer explicitement leur désaccord avec l'Histoire qui a pu engendrer de telles horreurs, et inciter, à travers la répétition, à une sorte de devoir de mémoire. Les corps marqués au fer, torturés, auxquels sont attachés des boulets, « jetés là en tas¹⁰⁸⁵ », chez Glissant, apportent à chaque fois une information complémentaire sur les sévices physiques et psychologiques infligées par la violence de la traite négrière et de l'esclavage. Rendues à l'anonymat et à l'oubli, les victimes de l'Histoire chez Glissant et chez Sábato reçoivent pour le moins une « sépulture livresque » conçue comme une tentative de réparation historique, le « devoir de mémoire », revendiquée par nos deux auteurs.

Face à ces victimes anonymes et passives qui subissent leur sort tacitement, se profile une autre catégorie de personnages, dont le comportement relève plutôt d'une impulsion autodestructrice, ici synonyme de révolte. Il s'agit de ceux qui choisissent de se donner la mort en signe de refus de subir la situation qui leur incombe : tel est le cas des mères qui tuent leurs nouveau-nés sur la plantation, et des esclaves qui se suicident au cours du voyage maritime pour échapper au triste sort qui leur est réservé. L'anéantissement volontaire à travers le suicide par lequel les personnages échappent à leur condition tragique s'inscrit dans un processus historiquement attesté dans l'histoire des Antilles. Sur le plan psychique, cette « élimination volontaire de soi par soi » constitue « un transfert d'agressivité en circuit fermé qui peut être vu comme l'échec majeur de l'altérité¹⁰⁸⁶ ». Les personnages concentrent leur révolte sur un élément matériel qui sera leur corps, avili, souillé intentionnellement pour mieux justifier ce progressif anéantissement de soi, où s'estompe la césure entre

¹⁰⁸³ CC, p. 19.

¹⁰⁸⁴ Sartorius, p. 113.

¹⁰⁸⁵ Onkolo assiste « au supplice d'un nègre marron, déjà marqué au fer, tailladé de partout » à qui on coupe en public le sexe. Sartorius, p. 119.

¹⁰⁸⁶ *Les dépouilles de l'altérité, op. cit.*, p. 42.

l'individuel et le collectif à travers l'acte qui met en cause non seulement leurs destins personnels mais également l'Histoire dont ils sont victimes.

De la même façon, les personnages de *Sábato* souffrent de vivre dans un contexte instable, difficile, portant souvent le poids de l'inceste qui traduit les origines fratricides de la nation : tel est le cas d'Alejandra qui refuse de continuer sa lignée infâme, et des autres personnages idéalistes qui signalent leur désaccord avec le monde des valeurs dégradées comme Nacho et Martín, qui finalement échappent à cette solution finale. La facilité avec laquelle les personnages côtoient la mort et la putréfaction signale la situation extrême des pertes des valeurs dans le monde contemporain et la banalisation de la violence.

L'isotopie du corps démembré, synonyme d'histoire amputée, constitue ainsi le fil du récit dans *Sobre héroes y tumbas* où la tête momifiée est considérée en sa qualité de relique précieuse préservant de l'oubli et de la dépossession de l'histoire ; arracher cette tête, c'est priver le peuple de son histoire, et/ou s'opposer à la version unilatérale, instrumentalisée de cette dernière produite par les vainqueurs. Le rapport à cette tête symbolique aux Antilles, en référence à la statue de l'impératrice Joséphine à Fort-de-France, signalant le pouvoir colonial décapité, ne peut être que différent par définition. Glissant ironise à ce propos :

c'est un corps sans tête, notre histoire, tout comme la statue de Joséphine I.D.F [...] que des intrépides, en quête d'histoire et qui par là même en voulaient à l'Histoire, ont décapitée¹⁰⁸⁷ dans une de ces allées de la Savane à

Fort-de-France [...] et comme ils pressentaient, ces décabosseurs, que la tête décollée de Joséphine d'en aucun façon ne leur fournirait un chef d'histoire [...] ils l'ont enterré quelque part, cette tête¹⁰⁸⁸.

¹⁰⁸⁷ Sujet à la controverse, le personnage de l'impératrice Joséphine de Beauharnais, originaire de la Martinique, est perçu à travers son supposé rôle dans le rétablissement de l'esclavage à la Martinique en 1802. Selon les sources historiques, la statue de Joséphine a été érigée sous le Second Empire, « à l'instigation de l'empereur Napoléon III [...] petit-fils de l'Impératrice », le 29 août 1859. Solange Contour, *Fort-de-France au début de siècle*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 126-128. En signe d'un désaccord à honorer la mémoire de fille des propriétaires des esclaves (famille Tascher de la Pagerie), la statue a été décapitée en 1993. La tête n'ayant jamais été retrouvée, la mairie de Fort de France a décidé de réinstaurer la statue amputée comme symbole du passé esclavagiste de la Martinique sur son emplacement d'origine, à la Savane.

¹⁰⁸⁸ TM.

Paradoxalement, dans ces fictions qui témoignent d'un désaveu de l'Histoire et qui s'opposent à la temporalité homogène et continue, nous assistons à la profusion des voies alternatives pour interroger le passé.

La question de la perception historique débouche nécessairement sur la perception de la temporalité chez Glissant et Sábato. Le motif de la prophétie, envisagée à partir de la réécriture macrotextuelle tente de suppléer cette « cécité historique » en instaurant une dimension visionnaire dans le texte. Incompatible, certes, avec la perception rationnelle de l'histoire comme suite linéaire des événements, elle révèle des correspondances insoupçonnées entre le passé et le présent. Jacques Coursil parle à ce propos d'une « prophétie du passé » qui serait « la vision renversée d'un trou de mémoire », comme il précise « la prophétie [...] donne par le langage une représentation à ce qui n'en a pas¹⁰⁸⁹ ». Nous pouvons étendre cette conception à l'une des fonction qui est dévolue à la répétition chez Glissant et chez Sábato, qui est celle de combler progressivement les lacunes de la mémoire collective.

2. Réécriture macrotextuelle formelle au service de la vision prophétique.

Il n'est pas étonnant que la répétition soit mise au service de la vision prophétique qui traverse le macrotexte de Glissant et celui de Sábato. En lien avec leur perception de la temporalité et de l'Histoire, cette figure se pare des attributs dévolus à la prophétie, qui renvoie par son essence même à la répétition. Le prophète n'est rien d'autre qu'un messenger chargé de transmettre la parole d'un autre, « parler au nom de », destiné donc à répéter. Il suffit de lire quelques passages de *La Lézarde*¹⁰⁹⁰ et d'*Abaddón el exterminador*¹⁰⁹¹ pour

¹⁰⁸⁹ Jacques Coursil, « La catégorie de la relation dans les essais d'Edouard Glissant. Philosophie d'une poétique », in *Poétiques d'Edouard Glissant, op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁹⁰ Mathieu s'adresse avec ces mots à Thaël en lui confiant une mission de tuer Garin : « Ne parlons que de l'essentiel, dit Mathieu. Oublions les milles secrets de chaque jour [...] Rappelez-vous que vous êtes venu de votre plein gré. Je vous redirai cette parole quand il sera temps [...] Peut-être seras tu l'homme qu'il nous faut ? Peut-être l'es-tu déjà [...] Mais nous n'avons pas besoin de toi – oui, c'est toi-même que tu attends ». *LL*, p. 23.

s'apercevoir du caractère prophétique dont sont empreints ces romans. La prophétie structure le texte en permettant son accomplissement au cours de l'œuvre où elle a été proférée ou bien dans la suite du macrotexte. Cette démarche poético-mythique consolide la vision partagée par Glissant et Sábato au sujet de la complémentarité des approches scientifiques et poétiques dans la connaissance du réel. Dans leurs univers romanesques, les personnages qui emploient le ton prophétique sont des porte-parole de l'auteur en même temps que de la communauté ; ils remplissent la fonction de relayeurs instaurés dans la structure narrative. La répétition révèle son potentiel communicatif à travers la prophétie car cette dernière nécessite un interlocuteur. Plus que de véritables prédictions, il s'agit de porter un regard critique à l'endroit du présent, en ce sens ces prophètes, considérés comme des fous ou des marginaux dont personne ne veut entendre la parole, assurent le rôle de critiques de la temporalité, émettant des signaux d'alarme à l'encontre des autres protagonistes de l'Histoire. Il s'agira de détecter les modalités de l'inscription de ce discours prophétique chez Glissant et Sábato pour en déduire sa fonction.

2.1. Réécriture macrotextuelle au service de la prophétie chez Sábato.

De multiples exemples de réécriture macrotextuelle formelle, en lien avec la parole prophétique, sont à relever dans le macrotexte. Dans *Sobre héroes y tumbas*, Martín:

sin habérselo propuesto, se encontró frente al café de Chichín, y entrando, oyó al loco Barragán, que tomaba aguardiente sin dejar, como siempre, de predicar, diciendo Vienen tiempos de sangre y fuego muchachos amenazando, admonitorio y profético con el dedo índice de la mano derecha a los grandullones que lo farreaban¹⁰⁹².

¹⁰⁹¹ La prophétie de Barragán, annoncée pour la première fois dans *Sobre héroes y tumbas*, s'accomplit partiellement dans *Abaddón el exterminador* : « Porque el tiempo está cerca, y este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego el Dragón será encadenado ». *AEE*, p. 432. La vision que décrit ce protagoniste du macrotexte de Sábato ne peut pas étonner eu égard au caractère apocalyptique de ce roman, dont le titre fait explicitement référence à L'Apocalypse de Saint-Jean. Nous reviendrons sur ce motif dans la suite de cette partie.

¹⁰⁹² *SHT*, p. 222. C'est nous qui soulignons. L'italique vient de l'auteur.

Le même chapitre reprend les paroles prophétiques de Barragán sous forme de refrain dont les leitmotivs sont le sang et le feu présentés comme des éléments purificateurs :

*Tiempos de sangre y fuego, porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita [...] yo les digo que tenemos que pasar por la sangre y por el fuego*¹⁰⁹³.

Le chapitre “En la madrugada de esa misma noche” qui suit l’incipit du roman *Abaddón el exterminador*, précisant la date des événements, « en la tarde del 5 de enero », revient sur ce personnage, matérialisant cette fois-ci, à travers l’apparition d’un monstre rougeâtre, la prophétie annoncée par le protagoniste dans le roman précédent:

Al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas de Riachuelo, en los lugares en que reflejaban la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Algo le impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada. Se apoyó en la pared de zinc, cerró los párpados y descansó, agitado. Después de unos momentos de una turbia reflexión, en que sus ideas trataban de abrirse paso en un cerebro lleno de desperdicios y yuyos, volvió a abrirlos. Y de nuevo, ahora más nítidamente, vio el dragón cubriendo el firmamento de la madrugada como una furiosa serpiente que llameaba en un abismo de tinta china¹⁰⁹⁴.

Il semble être le seul à expérimenter cette vision. Le passant à qui s’adresse Natalicio en voulant partager son horrible hallucination, sourit indulgemment sans prêter attention aux élucubrations du « fou », « con esa bonhomía que la gente de buen corazón emplea con los borrachos¹⁰⁹⁵ ». L’empreinte de la posture romantique du visionnaire se manifeste chez Natalicio à travers la solitude qu’il subit, étant le seul conscient des catastrophes à venir, condamné de ce fait à être marginalisé et incompris. Cette posture de « outsider » empruntée à l’archive posturale est souvent réactivée dans l’œuvre de Sábato pour signaler une communication difficile entre les êtres humains et

¹⁰⁹³ *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ *AEE*, p.12-13.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

leur frivolité face à ceux qui semblent voir plus loin. Elle intervient aussi pour évoquer la réception toujours aléatoire d'une œuvre littéraire à la recherche d'un lecteur modèle, laissant transparaître la hantise de l'écrivain.

En reprenant ses esprits, Natalicio décide d'affronter sa vision en répétant mécaniquement les mêmes gestes, comme s'il voulait conjurer de cette façon le mauvais augure:

Luego volvió a apoyarse contra la pared de zinc, cerró sus párpados y meditó con temblorosa concentración. Cuando volvió a mirar, su terror se hizo más intenso: el monstruo ahora echaba fuego por las fauces de su siete cabezas. Entonces cayó desmayado¹⁰⁹⁶.

« La turbia reflexión » cède la place, dans une réécriture synonymique, à la « temblorosa concentración », le fait de répéter les mêmes gestes mécaniques tend à dissiper les doutes du personnage. Ce même motif est repris, en tant que réécriture intratextuelle, vers la fin du même roman, dans le chapitre «El día 6 de enero de 1973». La distance temporelle est infime malgré la distance spatiale qui sépare les deux événements dans la structure du roman, où Natalicio Barragán : « de pie en la misma esquina de Brandsen y Pedro de Mendoza, apoyado contra la misma pared que en la madrugada le había servido de sostén, miró hacia el mismo cielo¹⁰⁹⁷ ». La réitération de l'adverbe « misma » souligne de manière ostentatoire le cas de réécriture formelle et anecdotique à la fois. Il semble que les seuls éléments fixes et stables de l'univers romanesque dans *Abaddón* soient les lieux évoqués, qui cadrent le récit. La fixité et l'implacabilité des éléments concrets de la scénographie urbaine contrastent avec le désarroi du personnage en proie aux visions :

[Natalicio] emprendió el mismo trayecto que la noche anterior [...] en la esquina de Brandsen y Pedro de Mendoza se apoyó en la pared, en la misma pared, y cerró los párpados [...] por fin se decidió a abrir los ojos y a levantarlos: sí, ahí estaba lanzando el fuego por sus narices, con ojos de sangre¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 429.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 430.

La réécriture est indexée grâce à l'intervention du macronarrateur, qui commentant le cas de Natalicio Barragán, opère un retour macrotextuel situant l'origine de cet épisode "quinze ans en arrière", ce qui nous renvoie au roman *Sobre héroes y tumbas*:

Quince años atrás, se le aparecía y él predicaba en la calle, en el bar de Chichín. Había anunciado el fuego sobre Buenos Aires, y todos chacoteaban con él [...] Venían tiempos de sangre y de fuego, les decía mientras amenazaba con su índice admonitorio a los grandulones que se reían y lo empujaban, les repetía que el mundo iba a ser purgado con sangre y con fuego¹⁰⁹⁹.

En relatant les événements d'il y a quinze ans, le narrateur revient sur les souvenirs altérés par le temps, en ne gardant de l'image de Natalicio que les traits essentiels, marquants, procédant à une sorte de condensation de son discours à travers la réécriture pour établir un lien entre les deux romans. Barragán, conscient d'être à la frontière de la folie et de la lucidité extrême, occupe cette mince limite qui sépare les deux états. La dimension non-discursive, qui apparaît dans la description physique du personnage, corrobore cette posture: « sus ojos adquirieron fulgor al dirigir sus miradas hacia Martín, un fulgor acaso profético, aunque fuese el de un modesto profeta de barrio, borracho y torpe¹¹⁰⁰ » comme le personnage s'auto-qualifie lui-même :

Yo, muchachos, soy un borracho y un loco. Me dicen un loco Barragán [...] ¿No dicen que los chicos y los locos dicen la verdad?¹¹⁰¹

La lucidité de ce « fou » illuminé (« la absoluta ignorancia de todos aumentaba su terror de hora en hora¹¹⁰² ») lui permet d'anticiper les événements tragiques qui vont suivre dans la diégèse, le sang et le feu annoncés se réfèrent aux épisodes de l'histoire argentine¹¹⁰³ incorporés dans *Sobre héroes y tumbas* et

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 431.

¹¹⁰⁰ *SHT*, p. 223.

¹¹⁰¹ *Ibid.*

¹¹⁰² *AEE*, p. 429.

¹¹⁰³ Natalicio Barragán en tant que messager de l'histoire anticipe sur les événements du 1955, sa prophétie s'étant accomplie, la légitimité de sa posture de visionnaire est de fait établie : « Y cuando en una frígida tarde de junio de 1955 la muerte cayó sobre miles de obreros en la Plaza de Mayo, y la propia mujer de Barragán murió destrozada por las bombas, y cuando la noche los incendios iluminaron el cielo gris de Buenos Aires, todos ellos recordaron al Loco Barragán, que a partir de aquella lúgubre jornada no fue ya el mismo ser [...] algo

Abaddón el exterminador, reliant les deux moments de cette histoire par la figure de Juan Domingo Perón.

La répétition intervient ici comme un recours stylistique doté d'une forte connotation idéologique sous-jacente. Le discours prophétique à charge de Barragán se situe à l'interstice de la parole poétique et politique derrière laquelle se dessine la posture éthique de Sábato, celui qui croit dans les vertus salvatrices de la littérature et de l'art en général. La prophétie trouve son origine dans la lecture attentive de l'histoire argentine, qui apparaît sous son aspect répétitif au travers les épisodes marquants esquissés dans les romans de Sábato.

Dans l'épisode de Lavallo, commenté plus haut, le narrateur extradiégétique recourt à la prolepse à travers laquelle il peut anticiper les événements :

Pero el general Juan Galo de Lavallo marcha taciturno y reconcentrado en los pensamientos de un hombre que sabe que la muerte se aproxima¹¹⁰⁴.

La conscience de sa mort prochaine ressentie comme une prémonition par Pedernera se confirme par la suite :

Pedernera [...] en esa noche siniestra ha intentado dormir en vano. Visiones de sangre y muerte lo atormentan [...] Pedernera despierta a sus camaradas, él tiene una sombría intuición [...] así se empieza a ejecutar cuando llegan dos tiradores de la escolta de Lavallo, al galope, gritando: "Han matado al general"¹¹⁰⁵.

La prophétie fait irruption dans cette vision pessimiste pour avertir du danger des déterminismes historiques et laisser s'exprimer l'esprit critique et lucide de celui qui voit plus loin, le poète visionnaire qui apparaît là où les historiens s'arrêtent et devine, pour paraphraser Barbey d'Aurevilly. Sábato s'expose avec sa prédilection pour la prophétie à la risée de la part de son entourage, qui fustige ce type d'attitude chez un scientifique, ce qui est mis en

en lo más profundo de su espíritu le decía que aquello no había sido casi nada, y que muchas y grandes tristezas habrían de desatarse un día no lejano sobre los hombres, sobre todos los hombres. Mientras tanto, había permanecido callado y los nuevos muchachones, que antes heredaban de unos a otros la tradición de reírse de Barragán, ahora se callaban cuando él entraba. Ya no predicaba. Se había vuelto hosco y retraído. Pero cuando el dragón se le apareció, supo que los tiempos llegaban y que él tenía un deber que cumplir". *AEE*, p. 431.

¹¹⁰⁴ *SHT*, p. 524.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 526.

scène dans un dialogue d'*Abaddón*. La prédilection pour la poésie dans l'exploration historique consolide la posture poétique revendiquée par Sábato.

2.2. La prophétie ou le recours à la prochronie dans les romans de Glissant.

Le cas le plus complexe de réécriture intra- et macrotextuelle intervient chez Glissant à travers la prophétie¹¹⁰⁶ qui relie les différentes parties de son macrotexte. Il s'agit de la prophétie proférée par papa Longoué lorsqu'il prédit dans *Le Quatrième siècle* une blessure à Mathieu Béluse, prophétie qui s'accomplira finalement, après une longue pérégrination de ce macropersonnage, dans le roman *Tout-monde* :

Avez-vous pourtant réfléchi, je lui demande, si on ne vous a pas prédit une blessure, c'est parce que peut-être vous n'aurez pas le temps de la voir venir ? Vous serez décédé avant, je ne veux pas porter malheur, mais à quoi bon annoncer une blessure si ce n'est pas que vous allez survivre pour la constater ? [...] ainsi donc vous êtes d'avis que Mathieu Béluse va survivre à sa grafillade ? Moi il me semble que, selon la parole, la fin était en suspens¹¹⁰⁷.

Papa Longoué a prédit à Mathieu un avenir peu commun dans *Le Quatrième siècle* : « c'est un Béluse mais c'est comme un Longoué, il va donner quelque chose [...] il a les yeux. Oui, le pouvoir. Il peut faire des choses¹¹⁰⁸ ». Mathieu, tel un apprenti devant Longoué, se voit conférer la tâche de poursuivre son travail, étant donné que ce dernier se retrouve sans héritier (le seul fils de papa Longoué est mort) à qui transmettre sa connaissance :

C'était qu'il fallait disposer d'un descendant, choisi, élu. Un jeune plant par lequel vous avez des racines dans la terre du futur. C'était cela. Se

¹¹⁰⁶ Le caractère prophétique se perçoit surtout au niveau du traitement de la temporalité en lien avec la réflexion portant sur l'écriture de l'histoire. Glissant attire l'attention sur la nécessité, pour un écrivain antillais, de faire appel à la « vision prophétique du passé » compte tenu du contexte historique des Antilles. Dans *Poétique de la Relation*, Glissant expose le contenu de son concept : « c'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le recours de cette densité collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle une vision prophétique du passé ». *PR*, p. 226-227.

¹¹⁰⁷ *TM*, p. 389.

¹¹⁰⁸ *QS*, p. 11.

raccrocher à demain par les forces de la jeunesse. Mais Ti-René était mort trop vite. Il n'y avait plus que ce Mathieu – un Béluse¹¹⁰⁹.

Ce qui distingue Mathieu de papa Longoué, c'est le fait que sa prescience des choses lui vient de son statut particulier, qui oscille entre personnage/narrateur/macronarrateur, et non du don de la voyance. Le recours au futur de prophétie lui permet, à partir de ses connaissances macrotextuels, d'anticiper les événements qui auront lieu dans la suite du macrotexte.

Depuis *La Lézarde* l'œuvre de Glissant se plaît dans les constructions énigmatiques¹¹¹⁰, ayant souvent recours au ton solennel dans lequel balbutie l'avenir ; la gestion du temps advient à travers le « futur éclairant l'histoire passé¹¹¹¹ ». Les mots prophétiques s'accomplissent au cours de la diégèse, tout comme la mort de Valérie prédite par le vieux Longoué dans *La Lézarde* :

jeune fille (crie enfin papa Longoué, haletant), je vois des chiens !...prends garde aux chiens !... [...] Je ne crois pas à tout cela, pensait Valérie, il n'y a aucun sens là-dedans ! Du danger, quel danger ? Des chiens, quels chiens ? La nuit, la route, papa Longoué est fou. Je ne crois pas à tout cela¹¹¹².

Papa Longoué s'acharne à lutter contre le destin tragique de Valérie, lorsqu'il tente de rattraper le couple Valérie et Raphaël, afin de prévenir l'accomplissement de sa prophétie¹¹¹³ :

Je suis allé du nord à l'ouest, et c'était pour les arrêter. Mais rien ne peut les arrêter.

- Et qui donc ?

- Le jeune homme. J'avais averti la jeune petite fille, il y a du danger au bout !¹¹¹⁴

Et pourtant à la fin du roman, Valérie monte avec Thaël dans sa maison sur les hauteurs, où les chiens affamés de Thaël se jettent sur elle et la tuent :

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹¹⁰ Citons quelques passages de *La Lézarde* qui illustrent notre propos : « J'attends Valérie que je connais pas encore, elle m'est venue tout soudain. Avec elle je quitterai les mots, nous habiterons le long silence où se font les germinations, nous irons dans l'aveugle midi, et enfin nous brûlerons : et nos cendres parleront ».

¹¹¹¹ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 117.

¹¹¹² *LL*, p. 83.

¹¹¹³ Négliger la prophétie revient à s'exposer à un danger imminent ce qui confirme sa relation forte établie avec l'histoire, la posture de visionnaire qui révèle la fréquentation poétique du monde. Celui qui voit plus loin et qui avertit du danger est traité de fou (Longoué, Barragán), l'accomplissement de la prophétie attire le respect à ce personnage dont la légitimité, en matière de son don, est dorénavant incontestable.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

ce fut plus rapide qu'un autre cri, les chiens se jetèrent sur elle (croyant peut-être à une agression contre leur maître), ils roulèrent avec elle au bas de la pente [...] Il la ramena à la maison, et elle était morte ¹¹¹⁵.

Longoué devient plus qu'un simple personnage du macrotexte, il est macropersonnage et macronarrateur à la fois, car non seulement il arrive à formuler les prédictions pour la suite de la diégèse, mais encore possède la connaissance du macrotexte qu'il manie avec aisance du fait de son statut tout particulier. Il régit en quelque sorte le texte, étant le seul capable de relier le passé au présent pour démontrer leur intrication étroite. De ce fait, il apparaît comme un vecteur de l'œuvre, de sa temporalité, et le détenteur des connaissances macrotextuelles auxquelles se subordonnent, stupéfaits, les personnages qui admirent la justesse de ses prophéties.

La quête des origines mène Mathieu vers l'accomplissement de la prophétie qu'il a lui-même décrétée dans *Mahagony* :

Si pour moi j'allais bientôt mourir sous les espèces d'un héros de roman, du moins continuerais-je d'être le chercheur qui bute sur la date, étudie le paysage, décrit l'outil ¹¹¹⁶.

Ce constat étonnant de Mathieu, aux allures de prophétie, révélera sa signification dans le roman suivant, *Tout-monde*. Mathieu, en tant que narrateur autodiégétique dans cette partie du roman, adopte la technique de la « prochronie ¹¹¹⁷ », proche de la « prolepse » dans l'acception de Genette, qui sert à placer les événements avant la date de leur déroulement réel pour trouver la justification de ses actes futurs et retrouver les causes de ses futurs échecs.

Roca, le personnage de *Tout-monde*, avertit Mathieu des dangers de l'accès à la connaissance : « la vision peut vous blesser [...] et même vous tuer

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹¹¹⁶ *Mahagony*, p. 23.

¹¹¹⁷ La prochronie, un néologisme créé par Blaise Cendrars trouve ses racines dans le concept de « prochronisme » qui désigne « l'une des deux voies de l'anachronisme, celle qui conduit à placer un fait avant sa date ». La prochronie « joint la rétrospection à la régénération, la commémoration à l'instauration, elle substitue, à la conception d'un temps linéaire, successif, irréversible, objectif, un temps cyclique, mythique, élastique, signé qui est celui des renaissances, des correspondances, des coïncidences magiques entre soi et soi, soi et les autres, soi et le monde. D'un fantasme ou d'une croyance à la métempsycose elle fait son affaire poétique ». Nous renvoyons à la lecture de ce concept, introduit par Cendrars, à l'étude de Claude Leroy, *La main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 312-315.

[...] ça peut vous conduire vers le Grand mystère [...] Ce que vous souffrez mène à ce que vous connaissez ¹¹¹⁸».

La concurrence du présent et du futur de la prophétie rend perceptible le régime d'historicité que tente d'établir Glissant dans son macrotexte. Ce régime dévoile la vision historique qui se dégage des œuvres de notre corpus, où le passé historique n'est pas une suite linéaire des événements séparés du présent. Pour Glissant, l'Histoire constitue une

présence à la limite du supportable, présence que nous devons relier sans transition au trame complexe de notre passé. Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là ici qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le 'révéler' de manière continue dans le présent et l'actuel ¹¹¹⁹.

Cette vision s'inscrit dans la mouvance postmoderniste de la réflexion sur l'histoire caractérisée par la remise en question du temps linéaire et de l'idée du progrès en faveur de l'histoire polyphonique, fragmentaire. Selon l'historien Gérard Lenclud, « le passé n'est agissant que dit au présent donc littéralement « fait » par le présent ¹¹²⁰ ». Le temps cesse d'être la toile de fond de l'intrigue dans l'œuvre romanesque, il est propulsé au rang d'objet de la réflexion menée conjointement par le narrateur et les personnages.

CONCLUSION

Le parcours à travers les traces du passé révèle deux poétiques différentes de l'Histoire chez Glissant et chez Sábato. Le pessimisme historique qui pèse sur la vision de l'Histoire en Argentine se manifeste chez Sábato par la forte mobilisation de la répétition, qui prend des allures de ce que Jean-François Hamel nomme « la reproduction aveugle d'un passé sans avenir [qui] asservit

¹¹¹⁸ *TM*.

¹¹¹⁹ *DA*, p. 226.

¹¹²⁰ Gérard Lenclud, «Être contemporain. Altérité culturelle et constructions du temps », in *Les récits du temps*, *op. cit.*, p. 67, (43-68).

les vivants à la lettre du legs des morts ¹¹²¹». Cette vision déterministe se voit nettement écartée à la fin du roman *Sobre héroes y tumbas*, où Martín se tourne vers un avenir débarrassé de la charge traumatique qui pesait sur les personnages impliqués dans l'histoire de son pays. La quête de Martín, hormis son aspect personnel et intime qui couronne le versant « bildungsroman » distingué dans *Sobre héroes y tumbas*, constitue une rupture avec l'asservissement mentionné plus haut et démontre qu'il est possible de se « protéger des morts par un travail de mémoire qui les restitue dans la distance du temps ¹¹²²». La cohabitation dans l'espace du récit des morts et des vivants est une manière d'interroger le passé à partir d'une stratégie qui consiste en une « adoption électorale des morts par les vivants ¹¹²³» afin de se prémunir contre les ravages de la répétition asservissante.

Loin de la fétichisation du passé qui a lieu dans l'œuvre de Sábato et qui mène les personnages vers des comportements pathologiques, le rapport à la barrique, chez Glissant, qui tend partiellement à suppléer au manque d'archives dans la société antillaise s'attache à déconstruire ce fétichisme historien en privant la barrique d'une réelle présence physique qui induirait une quelconque relation matérielle. L'ambiguïté de son aspect correspond au traitement de la temporalité et de la conscience historique chez Glissant qui est teintée par la fragmentarité ; le travail de la remémoration n'est pas redevable de la logique linéaire. La répétition permet de matérialiser le retour du refoulé. C'est parce que cette histoire échappe parfois à l'entendement rationnel (il suffit de penser à l'horreur et à l'absurdité du trafic d'esclaves ou aux dictatures sanglantes en Argentine) que la folie et les comportements pathologiques gagnent du terrain chez les sujets fragiles exposés à la subir, la répétition peut à cet égard permettre de compléter les témoignages défailants. La rumination des événements appartenant au passé, qui gardent une proximité avec le présent, est une manière de traduire symboliquement le trauma qui se manifeste par les troubles de la

¹¹²¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 14.

¹¹²² *Ibid.*, p. 15.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 14.

parole, la parole vacillante, hachée, elliptique. La répétition apparaît à ce titre comme un procédé capable d'exprimer cette quête fragmentaire, complexe, qui reconstruit le passé à partir de quelques rares réminiscences, éclairs, visions, intuitions à l'instar de la prophétie.

Chapitre III. Matrice originelle.

Le caractère intertextuel de l'écriture de Glissant et de Sábato se révèle dans la réactivation de différentes traditions littéraires qu'ils mettent à contribution sans qu'il y ait une césure entre leurs usages respectifs. De cette façon le palimpseste biblique, qui sous-tend leurs œuvres, côtoie les références mythologiques en se manifestant au niveau des tournures langagières employées tout comme dans la dimension symbolique qu'ils lui confèrent.

A travers les parcours des protagonistes de Sábato, Fernando Vidal Olmos, Sabato-personnage, et ceux de Glissant, Mathieu Béluse et Raphaël Targin, se profile la thématique de la recherche des origines. L'initiation dont il sera question concerne tout autant les personnages à la recherche de leur identité que l'auteur qui se cherche dans la profusion des rôles qu'il s'attribue au cours de son macrotexte, elle se réfère également à une identité collective à travers les images matricielles censées appréhender son essence.

Le rite est par sa nature même répétitif car il est censé reproduire un schéma préexistant, pourtant le retour à la matrice n'emprunte pas les mêmes voies chez les deux auteurs, d'où l'intérêt d'analyser la fonction attribuée à l'intertexte mythique chez Glissant et Sábato. Si les modalités des parcours initiatiques entrepris par les protagonistes de leurs romans divergent perceptiblement, l'apparition du motif aquatique et du motif de la grotte, conjointement à celui de l'anabase et de la catabase, nous dévoile des correspondances insoupçonnées entre leurs macrotextes, ce qui nous conduit vers l'analyse de la perception de la connaissance et du rôle du poète dont la

figure hante leurs œuvres romanesques. Cette identité littéraire de prédilection, qui fonctionne chez Glissant et chez Sábato indépendamment de leur investissement générique, puise son originalité dans son caractère syncrétique, en ce qu'elle se construit par combinaison de mythèmes empruntés à divers mythes et traditions, en mettant en avant la nouvelle définition du « poète », qui ne désigne pas nécessairement celui qui écrit de la poésie mais celui qui entretient un rapport « poétique ¹¹²⁴ » avec le monde.

1. De la transparence trompeuse vers l'opacité révélatrice. Stratégie oxymoronique chez Glissant et Sábato.

En accord avec le caractère transgressif de leur écriture, Glissant et Sábato tendent à déconstruire certains lieux communs. L'écrivain antillais et son pair argentin militent ainsi « poétiquement » en faveur de l'opacité, de l'indicible, lorsqu'ils privilégient l'art comme moyen d'approcher le « réel ». Pour Glissant, « l'acte poétique est un élément de connaissance du réel ¹¹²⁵ », à quoi répond en écho la déclaration de Sábato: « sólo en el arte se revela la realidad. Quiero decir toda la realidad ¹¹²⁶ ». Le lien qu'instaurent ces déclarations avec le mythe, le mystère et l'obscur, qui cachent des significations profondes, se manifeste dans leurs macrotextes à travers la quête initiatique poursuivie par les protagonistes.

Le motif du « retour à l'origine » reflète chez les deux auteurs un enjeu à la fois collectif et personnel, la quête entreprise dans leurs romans se place logiquement à la lisière de ces deux exigences. Nous allons analyser les étapes de cette quête chez Glissant et chez Sábato pour voir dans quel mesure

¹¹²⁴ Comme le précise Jean-Claude Pinson à qui nous empruntons ce terme : « étudier la 'poétique' d'une œuvre [...] c'est mettre l'accent non sur la dimension intratextuelle de l'œuvre mais sur son sens 'existentiel' [...] c'est aussi être conduit à prendre en considération la réflexion quasi philosophique dont elle est très souvent, plus ou moins explicitement, solidaire ». Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, édition Champ Vallon, 1995, p. 135-136.

¹¹²⁵ *IPD* p. 26.

¹¹²⁶ *AEE*, p. 191.

l'intertexte mythique structure leur réflexion et en quoi il repose sur la répétition inhérente à la démarche initiatique.

1.1. Quête initiatique dans le macrotexte de Glissant. Rupture de logique spatio-temporelle.

Comme l'explique Mircea Eliade, « philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre ¹¹²⁷ ».

Le parcours de Mathieu Béluse qui occupe une large place dans le macrotexte de Glissant peut se lire comme la métaphore d'un itinéraire initiatique au cours duquel le héros, après de nombreuses errances, parvient à s'affranchir de l'ordre du temps. Le retour à l'origine qu'effectue Mathieu après ses errances à travers le monde rapproche davantage ce personnage de l'auteur à partir des circonstances biographiques partagées, évoquées précédemment. Dans *Tout-monde*, Mathieu, de retour au pays, se voit obligé de demander des renseignements aux habitants pour pouvoir retrouver sa maison familiale :

Est-ce que vous pouvez m'indiquer la maison de madame Marie-Euphémie Godard, s'il vous plaît, elle vivait ici il y a quelque soixante ans ? ¹¹²⁸.

Il la retrouve, avec beaucoup des difficultés, d'après les indications des habitants qui représentent une perception particulière de l'espace, respectueuse des particularités du paysage martiniquais : « C'est cette route-ci que voici-là, vous suivez, vous montez jusqu'en l'air ¹¹²⁹ ». Le retour à l'origine, conçu dans le schéma initiatique comme une possibilité de renouveler et de régénérer l'existence de celui qui l'entreprend, s'accompagne pour Mathieu d'un sentiment d'inquiétude et d'un constat du décalage qui existe entre le paysage et

¹¹²⁷ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, [1959], p. 12.

¹¹²⁸ *TM*, p. 594.

¹¹²⁹ *Ibid.*

lui : « Etait-il possible de retrouver, de recomposer, le ramas de végétation qui avait battu en lui depuis toujours ?¹¹³⁰ ». Le « regressus ad uterum ¹¹³¹ », le retour à la matrice, est signifié par son ascension dans les mornes dans le but de retrouver la maison familiale. Le parcours initiatique est ponctué par des mouvements d'ascension et de descente successifs¹¹³², qui font alterner le motif de l'anabase et de la catabase, afin de pouvoir accéder à la maison maternelle difficilement trouvable, « non pas le berceau de ma race, pensait Mathieu Béluse, mais le point tenu fixe, dans le tourbillon de bois de feuillages de bris d'eau sur ce cassis à pic¹¹³³ ». Mathieu Béluse répète ainsi, à rebours, le parcours initiatique de sa mère, « infini départ et initiation¹¹³⁴ » en mimant les mêmes gestes rapportés par Artémise, qui le renseigne sur le parcours de sa mère quand cette dernière a décidé de quitter le morne Bezaudin pour « traverser l'inconnu du pays en diagonale¹¹³⁵ ». La narratrice de ce passage précise la date des événements : « c'était disons-disons en 1928, et un mois auparavant la montagne de la Pelée avait poussé son feu de volcan, du feu du feu, on dit jusqu'au jour de votre naissance¹¹³⁶ ». Dans *La philosophie de la Relation*, l'enchevêtrement des souvenirs personnels avec les aventures de Mathieu Béluse accroît l'identification entre l'auteur et son personnage :

¹¹³⁰ *Ibid.*

¹¹³¹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 116.

¹¹³² Suivons les étapes de son parcours : « Mathieu Béluse remonta les hauteurs de Sainte-Marie, vers les quartiers Pérou, Reculée, Bezaudin », « Mathieu Béluse gravissait » « C'est alors qu'il vit la bâtisse, là en bas », « Il avait descendu le cassis la pente » « Il gravit la légère déclive » pour retrouver « non pas le berceau de ma race [...] mais le point tenu fixe, dans le tourbillon de bois de feuillage de bris d'eau sur ce cassis à pic ». Il ne retrouve personne dans la maison maternelle mais « il avait équilibré en lui, c'était là l'important, les bruits et les vertiges qui bouleversaient doucement à partir de ce cassis ». *TM*, p. 593-597.

¹¹³³ *TM*, p. 596. Cette citation renvoie à l'expression forgée dans la poésie de Césaire, conjointement au fragment cité plus haut où la possibilité de retour à l'origine se voit compromise, en tant que reconstruction personnelle et collective à la fois qui sont invoquées dans cet itinéraire initiatique. La distanciation avec l'intertexte césairien, le motif du retour en Afrique, devient encore plus explicite dans le chapitre « Rêve de ce qui fut » : « Mais ce n'est pas parce que nous avons été fouillés de ces terres comme des ignames écorchées, transportés sur les Eaux Immenses comme des sacs de gros sel noir [...] ce n'est pas une raison [...] ni nécessaire ni suffisante, pour prétendre à revenir là [...] à y revenir comme si c'était un territoire qui nous est dû [...] à croire y trouver à notre tour une force essentielle [...] et nous voudrions nous réclamer d'eux comme des référents paralysés, les tenir pétrifiés dans l'éternité de ces temps où nous joignons nos grands-parents ». *TM*, p. 506.

¹¹³⁴ *TM*, p. 196.

¹¹³⁵ *Ibid.*

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 197-200.

Cette cabane était engloutie à la fin dans un enfoncement de la terre. Comme si toutes les naissances auxquelles elle avait donné lieu, et la mienne par conséquent, étaient retournées à un abîme primordial, aussitôt recouvert de banalités végétales organisées en chaos. Fragilité de la naissance, qui vous emporte. N'essayez pas de rejoindre ces profondeurs, alors même que vous les avez pressenties tout ce temps¹¹³⁷.

Cet avertissement s'avère prophétique car dans la partie qui clôt le roman *Tout-monde*, Mathieu est victime d'une agression. Ainsi s'accomplit le destin tragique que lui a prédit Longoué, le personnage se soumettant aux diktats de la fiction. C'est donc à son retour chez lui, « dans le pays de Martinique », que Mathieu Béluse « avait pu et pourrait vivre et aboutir sa prédiction double [...] et de tomber ensuite sur une grafillade inéluctable, dont il avait si longtemps porté le poids¹¹³⁸ » :

Ils le laissèrent là, pas même suffoqué, tout empli de la nécessité de la mort, de l'idée imparable de sa mort prochaine¹¹³⁹.

Inconscient, Mathieu accède à une connaissance insoupçonnée des choses, en se renfermant

sur cette nuit qui l'avait envahi et, divaguant dans ces ombres sans fond, il fut ébloui de ce qu'il entrevit, les croisées de terres et de mers, les mélanges à l'infini, la source cachée impénétrable oubliée aux profonds d'Afrique, les Eaux Immenses, les détours de la Caraïbe, les enroulures d'Amériques...¹¹⁴⁰

La descente aux origines ne l'empêche pas de garder sa conscience de théoricien et de poursuivre son métadiscours :

et voyons que ce que nous appelons la créolisation, vous n'avez pas honte, au moment de votre agonie vous ne pouvez pas vous empêcher de faire le *théorique*¹¹⁴¹.

Cette mise en abyme authenticatrice, qui advient ici voilée à partir d'une allusion au concept glissantien de « créolisation », renvoie à la personne de l'auteur qui s'identifie dans cette recherche avec son alter-ego Mathieu. Le

¹¹³⁷ *Philosophie de la Relation*, p. 117.

¹¹³⁸ *TM*, p. 551.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 598.

¹¹⁴⁰ *TM.*, 600-601.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 601. C'est nous qui soulignons.

mélange de folie et de lucidité devient la voie d'accès à une vérité enfouie, inaccessible, vers laquelle tendent les recherches de Mathieu Béluse dans le macrotexte. Le retour rêvé à l'origine rompt nécessairement avec les catégories spatio-temporelles établies pour accéder à l'espace du sacré. Mathieu éprouve dans *Tout-monde* la sensation d'être simultanément en plusieurs endroits¹¹⁴², entraîné dans la traversée vertigineuse des espace-temps qui abolissent les hiérarchies temporelles référentielles :

Il tombait dans la ville d'inconscient, la matrice de rêve et de rapine mêlés, il glissait au travers des venelles, il débouchait sur l'éblouissement de front de mer où les immeubles de faux marbre gris avaient remplacé les palais lacés de festons et les vieilles maisons à loquets de bois, il renfonçait dans la pénombre des hôtels précolombiens et des églises fraîches comme des tombes, et pour finir il était là sur ce flanc de morne à Bezaudin¹¹⁴³.

L'irruption de la dimension fantastique dans le récit fonctionne comme une porte d'accès à une vision transversale de la réalité, une vision qui fait fi de la logique spatio-temporelle pour atteindre une perception totale de l'univers où défile en condensé l'histoire de la Martinique et où est résumé à la fois l'itinéraire poétique du personnage-auteur.

Le prix à payer pour avoir accédé à la connaissance est la cécité qui paradoxalement n'altère pas la vision de notre héros durant son parcours. L'angoisse que produit chez Mathieu la perte de la vue est atténuée par la conviction de pouvoir accéder à une autre vision du monde qui ne s'appréhende pas à travers des outils communs :

Mais on eût dit sa vue avait baissé, il ne distinguait plus bien alentour, peut-être ne pourrait-il plus du tout lire ni une lettre ni un livre ni une affiche sur un mur bariolé. Pouvait-on si vite perdre les yeux, se fermer au monde, rentrer en soi, oublier tout, les formes, les chaleurs, les vibrations ? Ce serait pour parcourir un autre monde sans doute¹¹⁴⁴.

¹¹⁴² Carminella Biondi insiste sur l'existence dans l'œuvre de Glissant d'une « zone franche » qui est « extra-temporelle et extra-spatiale ». Une fois la logique temporelle et spatiale abolie, « le lecteur est emporté par le vertige des passages rapides et inattendus, du mouvement sur des vastes espaces, survole des océans qui portent dans leurs fonds les restes des martyrs et des prophètes de la 'Relation', et des terres où grouille la vie d'aujourd'hui mais où sont encore évidentes les traces de celle d'hier ». Carminella Biondi, « Des Antilles au 'Tout-monde'. Voyage vers la Totalité », in *Rêver le monde, écrire le monde*, op. cit., p. 85-86.

¹¹⁴³ *TM*, p. 98.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 600.

Durant l'itinéraire de Mathieu, nous nous apercevons que sa recherche mène au final « du vu à l'invu », dans le but d'atteindre une « dimension autre qui permette la perception de la Totalité, dans toutes ses composantes manifestes et cachées¹¹⁴⁵ ». L'accès à cette dimension, qui passe par le questionnement de la réalité palpable, représente le processus même de la création. Mathieu poursuit dans sa quête les préceptes du vieux Longoué, dont la parole est citée en épigraphe du chapitre « Atala » : « Si vous ne montez pas dans l'obscur, vous n'allez pas pour connaître cette lumière du Tout-monde¹¹⁴⁶ ».

Mathieu rapporte, dans *Tout-monde*, un épisode de sa plongée dans la mer qui s'est avéré une « épreuve de l'épouvante primitive » :

Une fois qu'il nageait dans les rochers au large de l'île et qu'il sinuait ainsi dans l'eau rassurante et gaie, il avait brusquement débouché sur un pan d'abîme, une profondeur absolue absolument inattendue, un vertige de noir-de-nuit tombant à pic, d'où n'importe quoi pouvait surgir en un rien de temps, en un millième de seconde, et vous dissoudre ou pire, vous emporter vers l'abysse, et il avait défailli d'une peur primordiale et il avait nagé frénétiquement – arrière toute- vers cette transparence rassurante où il avait flâné quelque temps auparavant. Ainsi l'obscur pouvait-il être terrible, quand il s'ouvrait tout d'un coup. Et la transparence avait-elle parfois des vertus de consolation, qu'il ne fallait pas négliger¹¹⁴⁷.

L'angoisse qui s'empare soudainement de Mathieu relève de la peur atavique liée à l'imaginaire de la mer aux Antilles. Ce sentiment le hantait déjà dans *Le Quatrième Siècle* :

Il ferma les yeux, il se sentit fondre dans le bleu de mer, descendre et descendre comme un cerf-volant dans une clarté d'algues transparentes et de soleil en buée ; il vit à nouveau les yeux, non plus dans la glace, mais au fond de l'eau bleu qui ballait en lui¹¹⁴⁸.

La grotte, autre élément naturel répertorié parmi les images à forte teneur métaphoriques chez Glissant, fascine dans la même mesure qu'elle repousse

¹¹⁴⁵ Carminella Biondi, « La Quête du sacré », in Carminella Biondi, Elena Pessini (éd.), *Ecrire le monde, rêver le monde*, CLUEB, Bologne, 2004, p. 102.

¹¹⁴⁶ *TM*, p. 287.

¹¹⁴⁷ *TM*, p. 60. C'est nous qui soulignons. « On n'élucide pas l'obscur » avertit le narrateur du *Tout-monde* en proposant une définition de l'« obscur » : « c'est quand vous faites attention autour de vous, que vous estimez les réalités, que vous pesez l'actif et le passif, c'est à ce moment-là seulement, que vous découvrez l'obscur et sa puissance d'éclaircissement souterrain ». *TM*, p. 304.

¹¹⁴⁸ *QS*, p. 257.

celui qui s'y aventure. Figurant l'inconnu et l'insondable, elle constitue un avertissement pour ceux qui souhaitent à tout prix éclairer le mystère qu'il renferme:

Toutes les grottes sont éventrées, on les éventre, savez-vous pourquoi ? Parce que les grottes sont insondables en réalité, nous y égarons notre vie, à tâcher d'en trouver le fond¹¹⁴⁹.

Il fallait serrer au plus près le nœud de roches que faisait Vernazza, courir à tout vent de ce nœud à tant d'autres qui faisaient île dans les espaces, tâcher de dénouer le nœud et d'ouvrir les grottes¹¹⁵⁰.

La portée des métaphores aquatiques et souterraines témoigne d'un renversement des perspectives qui annihile d'emblée ces implications communes par une sorte de stratégie « oxymoronique ».

Comme le rappelle Samia Kassab-Charfi, le concept d'« opacité » chez Glissant trouve sa correspondance dénommée « impénétrabilité », chez Segalen avec qui Glissant mène au cours de sa trajectoire littéraire un fructueux dialogue. L'opacité peut se concevoir comme « un mode de résistance à l'absorption et à la néantisation¹¹⁵¹ », ce concept dépasserait donc le cadre esthétique en proposant une lecture respectueuse des différences et prête à abandonner la pulsion dévastatrice de tout réduire au Même. Le passage par l'opacité semble obligatoire pour le poète dans sa quête durant laquelle il fuit les lieux communs et la transparence trompeuse.

1.2. Le parcours initiatique dans le macrotexte de Sabato.

Le parcours de Mathieu, analysé plus haut, signale nécessairement la rupture de la logique spatiale, ce qui le rapproche de l'aventure initiatique de Fernando et de Sabato-personnage qui accèdent à des endroits inimaginables qui leur permettent de côtoyer les résurgences du passé colonial de l'Argentine, à travers les éléments matériels tels que : « una escalera de grandes ladrillos

¹¹⁴⁹ *TM*, p. 56.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁵¹ « Contre-essentialisme et diversalité... », *op. cit.*

chatos de la época colonial », « paredes de grandes ladrillos coloniales », « un farol de los que se usaban en la época del Virrey Ortiz ¹¹⁵² ».

L'importance de la symbolique de l'eau et de la grotte nous interpelle davantage dans l'œuvre de Sabato que nous qualifierions plutôt de « roman urbain ¹¹⁵³ ». C'est vers une grotte ¹¹⁵⁴ que se dirige Fernando dans son parcours initiatique décrit dans « Informe sobre ciegos »:

El fulgor intenso pero equívoco, como es característico de la luz fosforescente [...] bañaba un largo y estrechísimo túnel de carne, en que me fue preciso trepar reptando sobre mi vientre. Tuve la impresión de que aquel fulgor provenía de lo alto, que adivinaba como una gruta submarina. Fulgor acaso producido por algas, semejante al que en las noches de los trópicos, navegando en el mar de los Sargazos, había entrevisto mirando hacia las profundidades oceánicas ¹¹⁵⁵.

L'étymologie du mot « gruta » fournit en effet un certain nombre d'éléments qui permettent de comprendre la polysémie de ce motif lié à la vue ¹¹⁵⁶. Durant son itinéraire initiatique dans *Sobre héroes y tumbas*, Fernando se retrouve piégé dans un univers aquatique hostile:

No vi más, pero parecí despertar a una realidad que me pareció, o ahora me parece, más intensa que la otra, una realidad que tenía esa fuerza un poco ansiosa de las alucinaciones que se producen durante la fiebre. Estaba yo sobre una barca y la barca se deslizaba sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras e insondables [...] Más no podía pensar, aunque mantenía una especie de vaga conciencia y de pesada memoria de mi infancia ¹¹⁵⁷.

L'oscillation entre l'opacité et la transparence, lesquelles sont dotées successivement d'attributs positifs et négatifs, rend compte de l'enracinement de cette problématique au niveau du processus créateur. Rappelons que dans la

¹¹⁵² AEE, p. 401-402.

¹¹⁵³ Les études portant sur l'œuvre de Sabato confirmerait la pertinence de cette dénomination : Karl Kohut notamment désigne *Sobre héroes y tumbas* comme « roman de la capitale argentine (« novela de la capital argentina »). Voir son étude « *Sobre héroes y tumbas* : la ciudad y la sensibilidad posmoderna », in *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, op. cit., p. 742.

¹¹⁵⁴ Sabato-personnage en répétant l'itinéraire initiatique de Fernando dans AEE se retrouve aussi dans une grotte située dans les entrailles de Buenos Aires : « Caviló con vertiginosa lentitud sobre el horror de aquella caverna, hasta que comprendió o creyó comprender que debía volver a los subsuelos de la calle Arcos ». AEE, p. 410.

¹¹⁵⁵ SHT, p. 430.

¹¹⁵⁶ Comme explique Lojo: « en latin specus : caverna, gruta, sima, cavidad, canal, aunque de origen algo incierto, se vincula a specere (mirar, ver) palabra de la que derivan speculari, speculum (espejo), specularis (vidrio, vidriera). El túnel y la caverna se relacionan, además en la imaginería del texto, con el vidrio que posee capacidad de reflejar, y también – de manera implícita – con la caverna platónica sobre cuya pared tiemblan las sombras (los pálidos reflejos) de los Objetos Ideales », *Sabato: en busca del original perdido*, p. 23.

¹¹⁵⁷ SHT, 373.

conversation de Sabato-personnage avec son double, le mystérieux R., ce dernier tourne en dérision la peur de l'abyme éprouvée par Sabato depuis sa tendre enfance :

-Desde chico tuviste terror a las cuevas [...]

-Entonces huiste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado [...] Luego se volvió a mí, y extendiendo su brazo derecho y señalándome con su índice de modo amenazador me dijo:

- Hay que tener el coraje del retorno [...] Y agarrándome de un brazo (yo me sentía como un niño) me arrastró hacia un lugar en que había una gruta. Entramos hasta que sentí bajo mis pies un barro cada vez más blando. Entonces me forzó a agacharme y me ordenó meter las manos en aquella ciénaga¹¹⁵⁸.

- Así – dijo.

Y luego agregó:

-Esto es sólo el comienzo¹¹⁵⁹.

Pourtant l'écrivain-Sábato déclare ne pas craindre le côté obscur, présenté comme élément inhérent de son travail littéraire dans *Abaddón* :

En el fondo, todos ellos tienen miedo, todos sin excepción rehúyen al universo tenebroso [...] Esto es confuso, lo sé, no tiene porque señalármelo. Y a muchos les pareciera la fantasía de un delirante. Piensen lo que quieran: a mí solo me preocupaba la verdad. Y, aunque de modo fragmentario, con relámpagos que apenas me permiten vislumbrar en décimos de segundo los grandes abismos sin fondo, intento expresarlo en algunos de mis libros¹¹⁶⁰.

L'expérience de l'inconnu, de l'épouvante, du vertige s'apparente à une démarche initiatique, en vue de construire une identité créatrice, qui se réalise à travers la « recherche d'origines, conflit créateur des contraires, itinéraire initiatique (épreuves, libération des contingences et des déterminations, levée des interdits et enfin métamorphose ou autogénération)¹¹⁶¹ ». Le héros, présenté comme un alter-ego de l'auteur, doit accepter toutefois les risques que comporte

¹¹⁵⁸ Tout comme dans « Informe », l'imaginaire poétique de Sábato institue une correspondance entre le monde souterrain (symbolisé par la grotte) et le monde aquatique. A travers l'image du marécage, l'eau apparaît sous son aspect opaque, sombre, faisant référence à la clarté menacée de contamination, figurant l'imaginaire du mal. En ce que le marécage renvoie à l'image de l'eau stagnante, bien éloignée des attributs de la transparence, il préfigure l'accès à l'univers morbide voire moribond. Cette vision rejoint celle de Glissant où l'univers marin est loin d'être un synonyme de la transparence, étant donné que le monde sous-marin constitue un tombeau de la traite négrière, d'où l'expression revenant souvent chez Glissant, « les boulets verdés » renvoyant au corps humains gisant dans les profondeurs de la mer et balisant en quelque sorte l'itinéraire du trafic des esclaves.

¹¹⁵⁹ *AEE*, p. 271-272.

¹¹⁶⁰ *AEE*, p. 298.

¹¹⁶¹ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2001, p. 56.

cette épreuve comme nous allons l'observer dans la suite de ce chapitre. Fernando éprouve la sensation de ne plus appréhender le monde à travers son seul regard :

detalles que aunque no pueda decir que los haya verificado con mis ojos (dada la oscuridad que domina), los he sentido por mil indicios que nunca nos dejan equivocar : un jadeo, una manera de gruñir, una forma de chapotear¹¹⁶².

Pour María Rosa Lojo, « el oído y el tacto confluyen en la ‘visión de la ceguera’ como fuentes legítimas de la experiencia estética ¹¹⁶³ ». Fernando lit le châtiment d'Œdipe comme un présage de son propre destin¹¹⁶⁴ ; pour avoir voulu approcher la vérité dans sa recherche, il se voit condamné de la même sorte que le héros mythologique, non seulement à la cécité¹¹⁶⁵ mais aussi « destinado(s) a la muerte por el fuego ¹¹⁶⁶ ». Il revient de son voyage dans les abîmes de l'inconscient « enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar¹¹⁶⁷ ». Les éléments qui émaillent la description de Fernando, « líquido caliente y gelatinoso¹¹⁶⁸ », « contracciones de aquella carne », se réfèrent clairement à la vie intra-utérine. L'acte de « regressus ad uterum » perpétué par Fernando se révèle ici comme une pénétration explicite dans les entrailles, dans la matrice qui est décrite comme « resbaladizo y sofocante túnel de carne ». La condition de reptile qui lui échoit dans cette pérégrination ne peut qu'annoncer sa future métamorphose en poisson : « a

¹¹⁶² SHT, p. 425.

¹¹⁶³ *Sábato : en busca del original perdido*, op. cit., p. 281.

¹¹⁶⁴ Les spécialistes de son œuvre s'accordent quant à l'explication de la récurrence du motif de l'inceste et de la cécité, en y voyant la réactivation du complexe d'Œdipe. Emir Rodríguez Monegal y Severo Sarduy, *Mundo nuevo*, Paris, 1966, in Julia Constenla, *Medio siglo con Sábato*, op. cit., p. 126.

¹¹⁶⁵ Sabato-personnage, en continuateur de l'enquête de Fernando, se voit condamné à la cécité dans *Abaddón* lors de son étrange métamorphose, en chauve-souris, qui tout comme celle de héros de Kafka passe inaperçue pour son entourage : “Su vista había comenzado a debilitarse y entonces tuvo la repentina convicción de que ese debilitamiento no era un fenómeno pasajero ni producto de su emoción, sino que avanzaría paulatinamente hasta llegar a la ceguera total. Así fue: en pocos segundos más, aunque esos segundos le parecieron siglos de catástrofes y pesadillas, sus ojos llegaron a la absoluta negrura [...] y decido tratar de vivir de cualquier manera, guardando su secreto, aun en condiciones tan horribles”. *AEE*, p. 434.

¹¹⁶⁶ SHT, p. 411.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 435. Rappelons que Fernando accomplit son destin en toute conscience. Il réalise un fantasme, nourri depuis son adolescence. Comme l'indique Blas Matamoros, “Fernando, en su iniciación en la ceguera, cumple con un destino infantil [...] quería ser Tiresias, el ciego que, entregando sus ojos, adquiriría el don profético, o sea el señorío del futuro”. “En la tumba de los héroes”, op. cit., p. 495.

¹¹⁶⁸ SHT, p. 430.

medida que ascendía en aquel resbaladizo y sofocante túnel de carne : mi cuerpo se iba convirtiendo en pez, mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas, mi piel se cubría de escamas¹¹⁶⁹ ».

C'est dans cet aspect que les parcours initiatiques de Fernando et Mathieu divergent. Le personnage-narrateur de « Informe sobre ciegos », ainsi que Sabato-personnage dans *Abaddón el exterminador* subissent une métamorphose qui traduit la symbiose avec les éléments qui les entourent. La perte d'identité qui s'effectue dans l'acte initiatique est donc totale. Fernando, pour intégrer le monde aquatique, se métamorphose en poisson, tandis que Sabato-personnage se transforme en chauve-souris, ce qui revient aussi à se confondre avec l'univers souterrain où il pénètre. L'élément aquatique, associé ici à la symbolique de la femme/mère, signifie le retour aux temps archaïques que soupçonnait Fernando au cours de son pèlerinage : « Me creí solo en el mundo y atravesó mi espíritu, como un relámpago, la idea de que había descendido hasta sus orígenes¹¹⁷⁰ ». Les sentiments contradictoires qui animent Fernando (« me sentí grandioso e insignificante¹¹⁷¹ ») le font finalement réfuter cette prétention de « descubrir el misterio central de la existencia¹¹⁷² ». Le déplacement au sens spatial fait partie de l'itinéraire de Fernando¹¹⁷³ dans le monde souterrain de Buenos Aires, ce qui l'amène à se plonger dans les souvenirs de son lieu de naissance, Capitán Olmos :

Sentí entonces, supongo que en sueños, el rumor del arroyo Las Mojarras al golpear sobre las toscas, en la desembocadura del río Arrecifes, en la estancia de Capitán Olmos. Yo estaba de espaldas sobre el pasto, en un atardecer de verano, mientras oía a los lejos, como si estuviera a una

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 430.

¹¹⁷⁰ *SHT*, p. 421.

¹¹⁷¹ *Ibid.*

¹¹⁷² *Ibid.*

¹¹⁷³ Plus que d'un itinéraire réel, il s'agit d'une sorte de reconstruction mentale d'une vision qui lui permet d'atteindre des lieux inimaginables à partir du monde souterrain de la mégapole portègne. Le recours à l'anabase et à la catabase est visible aussi dans le parcours de Sabato-personnage : « Bajaron por escalones de ladrillos, sintiéndose poco a poco la fresca humedad de los subsuelos de tierra [...] Comenzaron así otro descenso, pero esta vez por una escalera de grandes ladrillos chatos de la época colonial, semiderruidos por más de doscientos años de humedad ». « El ascenso fue infinitamente más dificultoso que el descenso, porque el sendero era resbaladizo y de pronto sentía pavor de deslizarse hacia aquel abismo cenagoso que adivinaba ». *AEE*, p.401-405.

distancia remotísima, la voz de mi madre que, como ésa era su costumbre, canturreaba algo mientras se bañaba en el arroyo¹¹⁷⁴.

Fernando interroge son rapport à la réalité à deux reprises, au début et au retour de son voyage initiatique : il déclare avoir accédé à une réalité qui lui a paru « plus intense » (« una realidad [...] más intensa que la otra ») :

En el momento en que desperté (por decirlo de alguna manera) sentí que abismos infranqueables me separaban para siempre de aquel universo nocturno: abismos de espacio y de tiempo. Enceguecido y sordo, como un hombre que emerge de profundidades del mar, fui surgiendo nuevamente a la realidad de todos los días. Realidad que me pregunto si al fin es la verdadera¹¹⁷⁵.

L'indistinction qui s'opère entre ce qui relèverait, selon le personnage, d'une expérience « réelle » et ce qui appartiendrait au registre onirique, se perçoit dans le discours de Fernando. Le parcours initiatique se dérobe à toute dénomination logique, malgré les efforts de Fernando pour rendre son récit précis et cohérent :

a partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto que de nada estoy ya seguro [...] pero todo lo demás, desde ese accidente, lo recuerdo con lucidez febril¹¹⁷⁶.

Le mot « vertigo » est employé par le personnage-narrateur de *Informe sobre ciegos*, Fernando, lorsqu'il décrit les sensations que lui procure son contact avec le monde inconnu. En plus de désigner l'état second qui met le personnage face à la multiplicité des événements, la figure de « vertige » semble fonctionner comme une métaphore filée métatextuelle. Elle sous-entend le foisonnement des événements affranchis de la logique spatio-temporelle car personne ne peut prétendre à s'imposer face à la puissance du vertige et du tourbillon¹¹⁷⁷. La chronologie se voit de fait abolie, le personnage peut en

¹¹⁷⁴ *SHT*, p. 421-422.

¹¹⁷⁵ *SHT*, p. 435.

¹¹⁷⁶ *SHT*, p. 421.

¹¹⁷⁷ Tomasz Burek insiste sur la vision du roman chez Sabato qui débouche nécessairement sur la volonté totalisante de son écriture, en proie au tourbillon : « Hay pues que ofrecer la totalidad, el mundo con sus entrelazamientos mutuos, ramificado, con su superestructura de muchos altos, la incalculable realidad que se amontona y forma un torbellino en derredor de su propio e invisible eje ». « Sobre héroes y tumbas, torbellino de realidad (Borges, motivo clave de la dialéctica sabatiana) », in Vazquez-Bigi (éd.), *Sabato: la épica dadora de eternidad, op. cit.*, p. 125.

l'espace d'une seconde revoir son itinéraire, comme Fernando qui déclare, (« en aquel último tramo de mi ascenso »), avoir vu défiler devant lui :

rostros que parecían contemplarme, escenas de infancia, ratas en un granero de Capitán Olmos [...] un molino de viento en la estancia de mis padres¹¹⁷⁸.

C'est au travers de ce vertige qui donne la sensation du tourbillon, emportant tout indistinctement sur son passage, que le héros peut accéder à une temporalité sacrée. Relatant son voyage, Fernando succombe à ce fantasme de « illo tempore »¹¹⁷⁹ qui trouve sa source dans la « nostalgie de la perfection des commencements¹¹⁸⁰ » qui caractérise l'accès à la condition sacrée. L'instauration du temps sacré qui est « par sa nature même réversible¹¹⁸¹ », selon Mircea Eliade, permet une condensation vertigineuse des événements qui perdent leur chronologie linéaire. Le narrateur de « Informe » s'aperçoit en effet de la dimension intemporelle de son expérience qui échappe à toute logique :

En aquel antro no había ni día ni noche, todo fue una sola pero infinita jornada. Asistí a catástrofes y torturas, vi mi pasado y mi futuro (mi muerte), tuve edades geológicas, creo recordar un turbulento paisaje con los arcaicos helechos recorrido por pterodáctilos¹¹⁸².

Comme il a été constaté, la mer ne peut que produire des sentiments ambivalents chez les héros de Glissant, ce qui se manifeste, à la fois, par un mouvement de répulsion qui traduit la peur et l'angoisse ataviques liées au souvenir de la traite et par une fascination pour cet élément qui lie les deux côtés, le « pays d'avant » et le pays de « maintenant ». Il ne serait pas insensé d'attribuer cette même symbolique matricielle de la mer et du bateau à l'œuvre de Sabato, ou plus généralement à la construction identitaire argentine, en vertu d'un dicton populaire qui désigne métaphoriquement les origines de sa

¹¹⁷⁸ *SHT*, p. 430.

¹¹⁷⁹ Rappelons que dans *Abaddón el exterminador*, Sabato-personnage décrit son aventure initiatique qui le mène aux passages souterrains de Buenos Aires, où il ressentit le même rapport à la temporalité que décrivait Fernando : « Llevaban ya caminando más de media hora, aunque le era difícil estimar con exactitud el lapso, porque en aquella realidad el tiempo no se le aparecía con los ritmos de la vida normal y de la luz. En cierto sentido, aquella marcha silenciosa y delirante se le ocurría eterna ». *AEE*, p. 401.

¹¹⁸⁰ Mircea Eliade, *Sacré et profane*, Paris, Gallimard, 1963, p. 59.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁸² *SHT*, p. 434.

population : « Les Mexicains descendent des Aztèques, les Péruviens des Incas et les Argentins des bateaux ». Le dicton fait référence au repeuplement de ce pays à travers l'arrivée des premiers esclaves africains au XVII^{ème} siècle, les « migrants nus »¹¹⁸³, et l'immigration massive, les « migrants domestiques », en provenance d'Europe au XIX^{ème} siècle.

Chez Sábato, il est possible d'interpréter l'élément aquatique, la mer, qui fait son irruption inattendue dans le roman urbain par excellence, comme le chaînon manquant de la construction identitaire argentine. Il s'agit du premier voyage à travers l'océan qui fait référence aux Africains, déportés vers Río de la Plata à partir du XVII^{ème} siècle, qui ont participé activement à la construction identitaire du pays ; un fait souvent oublié, dénié ou passé sous silence¹¹⁸⁴ (Sábato mentionne ce déni). Il est tentant de voir dans ce retour inconscient, atavique, de Fernando attiré vers les profondeurs marines une analogie avec ces deux voyages qui ont donné lieu à une identité argentine composite. C'est probablement sa mémoire de « poète », celui qui revient de loin, qui lui permet de découvrir les secrets palpitants dans l'obscurité et dans le déni dont l'identité argentine a voulu se défaire à travers la pratique de l'altérité négative. La métamorphose d'Alejandra en divinité à la peau noire serait peut-être à interpréter comme le retour du refoulé, rappel d'une des racines identitaires du pays.

La dimension à la fois personnelle et collective de ce voyage initiatique à charge du personnage-écrivain dans une œuvre romanesque permet d'envisager le recours à ce schéma comme l'itinéraire de l'élaboration de l'identité littéraire chez Glissant et Sábato. En suivant les parcours initiatiques, présents dans

¹¹⁸³ Glissant opère une distinction entre trois sortes de migrants dans les Amériques : le « migrant armé » qui est aussi nommé « migrant fondateur », le « migrant familial » ou « domestique » et le « migrant nu » qui à la différence de deux précités est « celui qu'on a transporté de force sur le continent » et qui arrive dépouillé de tout, même de sa langue. *IPD*, p. 14.

¹¹⁸⁴ Des travaux récentes dans ce domaine tentent de combler les lacunes de cette construction identitaire formée à partir du principe d'exclusion, les chercheurs tels que Dina C. Piccotti, Daniel Schávelzon, entre autres, ont tracé la voie pour inciter à s'interroger sur l'identité composite de l'Argentine sans négliger toutes ses composantes.

différentes parties de leurs macrotextes, il est possible d'interroger la manière d'investir ces scénarios initiatiques dans le contexte des littératures argentine et antillaise pour en observer les réalisations, adaptations ou subversions.

Tout comme pour Mathieu, dont la quête passe par le retour au lieu d'origine, situé sur la morne Bezaudin à Sainte-Marie, Fernando dans sa pérégrination revient sur les souvenirs de son enfance à Capitán Olmos, tandis que Sabato-personnage après avoir répété à quelques détails près le parcours de Fernando se retrouve dans sa maison de Santos Lugares. Ces références font partager encore une fois entre le personnage et son auteur les circonstances biographiques, Bezaudin étant le lieu de naissance de Glissant, et Capitán Olmos un endroit fictif attribué comme lieu de naissance à Sabato-personnage dans *Abaddón*.

Malgré les efforts conjugués de tous les personnages qui peuplent le macrotexte de Glissant, essayant d'élucider le mystère de leur origine qui se perd dans la nuit des temps, ces tentatives se soldent par un échec¹¹⁸⁵ qui met en relief l'importance de se tourner vers l'avenir. De là vient probablement la valorisation positive de l'utopie comme moteur du changement et de l'optimisme, en dépit des expériences traumatiques auxquelles renvoie le passé.

Le retour à l'origine devient davantage une métaphore de l'écriture en prise avec l'intertexte romantique, dont la fonction reste à déterminer. L'itinéraire initiatique des personnages dans l'œuvre de Glissant et de Sábato est placé sous le signe de multiples déplacements, qui mobilisent une topographie réelle et virtuelle dans laquelle se meuvent les protagonistes en quête des origines. Cette démarche vise à résoudre de manière symbolique la problématique de l'acte de création qui advient par la fréquentation de l'obscur, synonyme d'approche poétique du monde. La référence implicite aux récits

¹¹⁸⁵ Glissant préconise une autre façon de concevoir ce « retour à l'origine ». Pour ce faire, il préconise « le retour au lieu », « non pas retour au rêve d'origine, à l'Un immobile de l'Être, mais retour au point d'intrication, dont on s'était détourné par force ; c'est là qu'il faut mettre en œuvre les composantes de la Relation, ou périr¹¹⁸⁵ ». *Ibid.*, p. 57.

mythiques, tout comme au modèle de « bildungsroman », qui se dévoile par le recours à la thématique de la quête du héros et de son initiation, figure en palimpseste de leur écriture. A l'instar de la parole mythique, l'écriture permet de « s'éprouver et de se construire autre » dans la mesure où « le sujet écrivant se fait dans ce qu'il écrit et ce qu'il écrit le modèle ¹¹⁸⁶ ».

2. Scénographie thanatographique chez les personnages de Glissant et de Sábato.

La mort qui attend le héros à la fin de son parcours initiatique, la mort à la condition profane, se révèle une condition nécessaire pour accéder à la vie spirituelle, à la connaissance. Il convient de préciser, que “la palabra tumba designa un útero al revés”¹¹⁸⁷, “también es una suerte de túnel”¹¹⁸⁸.

La mort¹¹⁸⁹ se révèle une voie alternative de l'accès à l'origine, à la mère, qui s'opère par le retour du corps à la terre, cette terre matrice, utérus:

la experiencia extrema de la continuidad del ser, el ingreso en el centro que linda con la muerte, se obtiene bajo otra forma, y en situaciones metamórficas que corresponde al modo fantástico [...] la entrada de Fernando en la cloaca, en la cueva, y sus metamorfosis ¹¹⁹⁰.

Fernando et Mathieu semblent connaître leur destin à l'avance ; l'assurance qui se lit à travers leurs discours confirme l'inéluctabilité de cet événement accepté par les deux héros comme nécessaire pour accomplir leur

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁸⁷ Nous retrouvons cette équation chez Mircea Eliade lorsqu'il parle d'un cycle humain: “el ciclo humano va desde la tumba de la matriz (nacimiento) hasta la matriz de la tumba (muerte)”. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, 1967, p. 41. Blas Matamoro signale dans son article un lien entre le tombeau et l'utérus, « conforme al mito de la tierra madre a cuyo vientre debemos la vida ». “En la tumba de los héroes”, in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°391-393, Madrid, 1983, p. 494.

¹¹⁸⁸ « Por una novela novelesca y metafísica », in *Medio siglo con Sábato*, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁸⁹ Chez María Rosa Lojo et Blas Matamoro, le voyage initiatique de Fernando est interprété en termes de catabasis. Blas Matamoro précise à ce sujet : “*Sobre héroes y tumbas* puede leerse como una gran catábasis, un viaje al mundo inferior de los muertos (mundo, por lo tanto, fundamental y sagrado), que está señalado en el propio título, donde se alude a la tumba de los héroes, espacio sepulcral donde yacen los héroes muertos de la antigüedad argentina y los héroes de la muerte, del Tánatos, de la necrofilia, de la corrupción y de la disolución. Es un mundo sombrío dominado por la ceguera, un mundo maternal y más extensamente, uterino y femenino, mundo de la indiferenciación en que las formas extremas del escenario mundanal, el cuenco materno y la sepultura se sintetizan. Blas Matamoro, « En la tumba de los héroes », in *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, *op. cit.*, p. 981.

¹¹⁹⁰ *Sábato : en busca del original perdido*, *op. cit.*, p. 232.

destin. Fernando Vidal Olmos, en tant que macronarrateur et narrateur autodiégétique dans « Informe », fait à plusieurs reprises référence à son avenir proche. Ces allusions empreintes de caractère prophétique anticipent son destin : “una pesadilla que sé ha de terminar con mi muerte¹¹⁹¹, porque recuerdo el porvenir de sangre y fuego que me fue dado contemplar en aquella furiosa magia¹¹⁹²”. Le protagoniste choisit d’aller au bout de cette quête, conscient de son destin :

También sé que mi tiempo es limitado y que mi muerte me espera. Y cosa singular y para mí mismo incomprensible, que esa muerte me espera en cierto modo por mi propia voluntad, porque nadie vendrá a buscarme hasta aquí y seré yo mismo quien vaya, quien deba ir, hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio. La astucia, el deseo de vivir, la desesperación me han hecho imaginar mil fugas, mil formas de escapar a la fatalidad. Pero cómo nadie pueda escapar a su propia fatalidad ?¹¹⁹³.

Tandis que chez Sábato cette symbolique est fidèle aux rites initiatiques et accorde une place importante au contenu mythique, chez Glissant le soubassement de la proximité tragique entre celle qui donne la vie et l’image de la mort relève davantage d’une réalité extratextuelle. Dans *Malemort*, il est question d’un « ventre en tombeau¹¹⁹⁴ », cette expression instaure une relation de proximité entre la vie et la mort qui se côtoient dans l’univers claustrophobe du bateau négrier et ensuite dans l’espace clos de la plantation. La réappropriation de la matrice identitaire devient dès lors envisageable à travers la mort qui s’apparente dans cette symbolique commune à un « utérus à l’envers ». La cale est systématiquement désignée comme « ventre », il s’agit presque d’une réécriture synonymique qu’établit le macrotexte afin d’habituer le lecteur à cet imaginaire de la souffrance humaine, à travers la proximité instaurée entre ces deux motifs. La proximité lie symboliquement l’image de la

¹¹⁹¹ L’œuvre revient sur son début mystérieux qui à travers la prolepse décrivait, dans l’« Information liminaire » du roman, le meurtre commis par Alejandra sur son père.

¹¹⁹² *SHT*, p. 435.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 435-436. Ces derniers paragraphes répondent en écho à l’incipit de son rapport : « Cuando empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato. Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria¹¹⁹³. *SHT*, p. 283.

¹¹⁹⁴ *Malemort*, p. 64.

mère/mer, par une référence utérine dont les images abondent: la cale, la grotte. La cale du bateau négrier, cette matrice du futur être antillais transplanté de sa terre d'origine s'avère le lieu de la souffrance et de la mort par excellence, car le passage outre-Atlantique n'est pas une invitation à une vie nouvelle mais s'ouvre vers l'inconnu. Il est intéressant à ce titre d'évoquer un rêve surréaliste dans *La case du commandeur* qui décrit la pénétration des personnages dans les entrailles du poisson¹¹⁹⁵, l'image qui sert à désigner métaphoriquement la cale du bateau négrier. L'un des visages multiples de la mise en abyme textuelle sert ici d'appui pour signaler métatextuellement la folie qui s'empare des êtres et du langage dans le contexte postcolonial :

Ozozzo tout en maladresse avait adapté le conte pour l'enfant disant que : « A ce qui paraît qu'il y avait un gros poisson si gros si gros que la terre entière entraît dedans [...] on n'a rien dit de son ventre¹¹⁹⁶ pour la cause que pas un n'était entré dedans pour ressortir. Mais un jour, j'ai roulé dans la larme de l'océan ; je suis entré dans son boyau, et me voici pour te dessiner le monument. Qui l'eût cru ? Nul n'eût cru. Il était si noir dans son boudin [...] mais j'avais porté les bésicles de l'aurore astrale [...] et comme ça j'ai vu à l'aise dans le poisson [...] Eh bien bon, la trappe que tu vois au fond, elle te jette dans le plus bas [...] on a mis là tous ceux qui sont marqués pour le déportage [...] dans le boyau du poisson, tu ne peux pas lever, asseoir, marcher, tu es roulé dans le caca. Tu comptes la nuit, comme qui dirait sans séparer ni un de deux de deux cents millions [...] j'ai vu dans le dedans du poisson, plus clair que les noirs profonds où il navigue comme l'abîme qui traverse la nuit¹¹⁹⁷ ».

¹¹⁹⁵ Dans ce conte intervient à la fois le palimpseste biblique (référence au prophète Jonas qui a passé trois jours dans le ventre du monstre marin) ; les références mythiques (régression dans l'indistinct primordial dont parle Mircea Eliade) et le contexte historique (la Traite négrière).

¹¹⁹⁶ Remarquons le rapprochement entre cette description et la symbolique de la pénétration dans le ventre d'un monstre signalée par Eliade : « Pénétrer dans le ventre d'un monstre équivaut à une régression dans l'indistinct primordial, dans la Nuit cosmique. La mort initiatique réitère ce retour exemplaire au chaos pour préparer la nouvelle naissance ; on assiste à une crise totale, conduisant parfois à la désintégration de la personnalité. On peut homologuer la folie qui en découle à la dissolution de la vieille personnalité qui fait suite à la descente aux enfers ; chaque aventure initiatique finit par créer quelque chose ; on descend dans le ventre d'un géant pour apprendre la science, la sagesse, cela aussi symbolise la régression dans la nuit cosmique et dans les ténèbres de la folie où toute personnalité est dissoute ; alors on comprend pourquoi les morts sont omniscients et connaissent aussi l'avenir ». Mircea Eliade, *op. cit.*

¹¹⁹⁷ CC, p.59-60. Nous rapportons la suite de ce conte mis en abîme dans *La case du commandeur* : « Donc, il y avait deux frères pour un seul jardin [...] Alors chantant il prend dans sa gueule le frère endormeur aussi bien que la femme enlacée, chantant il porte dans son boyau le frère endormi et la cause trahie. Eh bien bon, quel était ce pays d'où les deux frères sont partis [...] C'est à partir de ce trou débandé que déferla sur nous la foule des mémoires et des oublis tressés, sous quoi nous peignons à recomposer nous ne savons quelle histoire débitée en morceaux [...] Pendant ce temps le poisson-chambre est reparti dans les profonds. Il navigue dans le noir des mers, où les noyés sont alignés. Les noyés portent le poids de boulets attachés à leurs cous. Le poisson-chambre a pris la couleur du noir des précipices. Tu ne le vois pas dans la mer qui est sa peau vivante. Donc un jour je suis tombé dans la mer, je fascinai la lune pour déchiffrer son ramage, et mon pied a dérapé. J'ai roulé dans la

Les emprunts aux scénarios initiatiques de la mort et de la nouvelle naissance, subvertis par Glissant, lui permettent d'élaborer son propre mythe des commencements à l'usage de la société antillaise née de la transplantation, dont la gestation commence avec ce voyage initiatique à travers l'océan dans « la barque ventrue » ou comme dans l'exemple précité dans « les boyaux du poisson-chambre », une image censée représenter de manière métaphorique les étapes de la traite négrière. L'horreur de ce scénario initiatique réadapté au contexte antillais dépasse les scénarios initiatiques répertoriés par Mircea Eliade chez les différents peuples. Les éléments qui s'apparentent au rite initiatique de « descente aux enfers » servent chez Glissant à décrire une réalité historiquement attestée, car lorsque les déportés pénètrent dans le « ventre du bateau négrier », ils descendent littéralement aux enfers.

Dans cette perspective, quoi de plus étonnant que cette référence à Thanatos pour décrire la scénographie des romans de Glissant et de Sábato, hantés à l'instar des revenants, par les horreurs de l'histoire et l'omniprésence de la mort et de la torture dont l'écriture se fait le témoin. Papa Longoué met en évidence la symbolique de la mort comprise comme un passage vers la connaissance¹¹⁹⁸ :

la mort est le passage, il n'y a pas d'ordre dans le passage, le passage est bouleversé, il déroule, même s'il mène à la connaissance, - c'est un désordre un maelström un capharnaüm¹¹⁹⁹.

Leurs récits s'inscrivent dans la scénographie « thanatographique » (« expression écrite de [l]a mort prochaine¹²⁰⁰ »), terme que nous empruntons à

deuxième larme de l'Océan où *le poisson-chambre m'aspire* ». La même sensation s'empare de Fernando lorsqu'il décrit sa pénétration dans les entrailles du poisson : « Mi cuerpo-pezu apenas podía ya deslizarse [...] eran las contracciones de aquella carne que me apretaban las que me succionaban hacia lo alto ». SHT, p. 430. Il est intéressant d'observer ces ressemblances formelles entre les deux descriptions, tributaires de l'intertexte biblique et mythique, dont la fonction diverge perceptiblement chez Glissant et chez Sábato.

¹¹⁹⁸ Nestor'o qui meurt éveillé dans *Ormerod*, accède comme Mathieu à cette vision sans limites : « de cayé en cayé » : « Nestor'o éprouve des bouleversements qui lui permettent d'apprécier le changement profond autour de lui, le caravane sempiternel de toutes les présences, de toutes les durées, sous les apparences de la réalité stagnante et de la misère de l'esprit. Il ne tombe pas dans la chose passée, il estime le change et l'échange, d'hier à demain. Il s'accorde aux histoires les plus folles du pays, soit cachées ou détournées ». *Ormerod*, p. 359.

¹¹⁹⁹ *TM*, p. 133.

Daniel Castillo Durante. Chez Glissant et Sábato, les parcours initiatiques correspondent, comme nous l'avons observé, aux mythes fondamentaux qui décrivent les « rites de passage ». Cette expérience débouche sur la construction de la posture littéraire qui se place sous l'égide de la poésie. María Rosa Lojo désigne, à juste titre, l'aventure de Fernando comme la représentation d'une aventure poétique :

mimetización simbólica de la experiencia creadora; acceso agónico por el/los dobles, a lo Uno invisible. La pérdida del sentido de lo cotidiano, de la conciencia de las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir, implica el acceso a una dimensión que las supera porque las ignora¹²⁰¹.

L'itinéraire de Fernando, confronté aux forces de la nature, condamné à côtoyer l'univers originel aquatique et souterrain, serait à rapprocher du parcours initiatique nécessaire pour pouvoir accéder à une vision autre de l'univers et, par conséquent, à l'écriture. Ces expériences concourent à la réactivation du mythe de poète-maudit dont nous allons analyser la portée dans la suite de ce chapitre.

3. Naissance du poète.

La mort du héros constitue une condition sine qua non du passage à une condition sacrée. Pour que le parcours initiatique soit porteur de valeurs positives, il faut que le héros renaisse. Peut-on considérer que l'accomplissement du parcours initiatique a permis au personnage, alter-ego de l'auteur, d'accéder à la connaissance qu'il donne en offrande au lecteur, et que c'est en ce sens qu'il renaît ? Dans quelle mesure ces représentations du processus de l'écriture s'inscrivent dans un scénario auctorial de la malédiction littéraire et en quoi la posture de l'auteur réactive le mythe du poète maudit ?

¹²⁰⁰ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ Editeurs, coll. « Documents », 2004, p. 44.

¹²⁰¹ Sábato : *en busca del original perdido*, op. cit., p. 275-276.

Est-ce que ces scénarios seront utilisés de la même manière chez les deux auteurs ou bien la malédiction littéraire, qui accroît le sentiment de manque de légitimité, servira-t-elle à mettre en exergue des problématiques différentes chez Glissant et chez Sábato ?

Comme l'indique José-Luis Diaz, l'adoption d'une posture est accompagnée d'une scénographie auctoriale qui donne à voir l'ensemble des scénographies aCTORIALES collectives ou personnalisées, changeantes en fonction des époques, qui s'offrent à l'écrivain en lui permettant de les adopter/adapter ou réajuster en fonction de son contexte. Tout d'abord, l'adoption de la scénographie auctoriale de la malédiction littéraire, empruntée au répertoire romantique, n'est pas étonnante au vu des généalogies littéraires respectives de Glissant et de Sábato, étudiées précédemment. Le mythe du poète-maudit a donné maints avatars au cours de différentes époques de l'histoire littéraire. Comme le rappelle Claude Abastado¹²⁰², ce mythe s'est constitué à l'époque du romantisme, donnant lieu à différentes variantes et représentations du poète.

Il est en effet intéressant d'observer les réadaptations qu'il subit chez Glissant et Sábato en accord avec le contexte de leurs littératures. Que reflète cette malédiction littéraire en rapport avec leur position dans le champ littéraire ou avec la position des dominés qu'ils occupent ?

3.1. La réactivation du mythe du poète-maudit chez Sábato.

La prégnance du mythe du poète-maudit qui se révèle à travers les rites initiatiques et la scénographie thanatographique nous renseigne sur sa relative malléabilité. Il est possible en effet d'envisager le sacrifice du héros comme un acte qui conditionne la naissance du poète. Nous partageons l'opinion de María Rosa Lojo lorsqu'elle déclare à propos de la signification de ce sacrifice extrême qu'est la mort du héros :

¹²⁰² *Mythes et rituels de l'écriture, op. cit.*, p. 58-84.

morir como hombre es tal vez, en este sentido, transmigrar a otra forma que permita el contacto directo con lo tenebroso, y de algún modo, resucitar como escritor, como ciego-vidente¹²⁰³.

Le mythe orphique¹²⁰⁴ sous-tend la posture de Fernando, en ce qu'il « lie le 'poétique' à une exigence de disparaître qui dépasse la mesure, il est un appel à mourir plus profondément, à se tourner vers un mourir plus extrême¹²⁰⁵ ». Fernando se positionne dans « Informe sobre ciegos » dans la lignée des poètes maudits¹²⁰⁶, dotés d'une éthique du sacrifice et d'accents messianiques. Fernando recourt en effet à l'archive posturale des poètes maudits, proposant une généalogie littéraire et une tradition dans laquelle lui-même s'inscrit en poursuivant la tâche sacrificielle de ses prédécesseurs. Le sceau d'exceptionnalité dont s'entoure le personnage ainsi auto-représenté se confirme par le fait qu'il partage le destin de quelques rares mortels qui ont pu aller aussi loin dans leur dépassement de la condition profane. La posture de Fernando converge ici avec la posture de Sabato-personnage dans *Abaddón*. Nous pouvons d'ailleurs étendre la portée de ce mythe à la posture littéraire de Sabato, qui fait référence à la figure d'Orphée¹²⁰⁷. Sa prégnance est visible dans les éléments constitutifs de ce mythe empruntés par Sabato, à travers la réécriture

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁰⁴ L'analyse pertinente de la figure d'Orphée faite par Blanchot, nous révèle la signification profonde de sa posture : « par Orphée, il nous est rappelé que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d'un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et, à la fin, périr, car il ne parle que lorsque l'approche anticipée de la mort, la séparation devancée, l'adieu donné par avance effacent en lui la fausse certitude de l'être, dissipent les sécurités protectrices, le livrent à une insécurité illimitée [...] Orphée est le signe mystérieux pointé vers l'origine, là où ne manquent pas seulement la sûre existence, l'espoir de la vérité, les dieux, mais où manque aussi le poème, où le pouvoir de dire et le pouvoir d'entendre, s'éprouvant dans leur manque, sont à l'épreuve de leur impossibilité. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1955, p. 205.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ Fernando s'auto-représente en continuateur de ces poètes-maudits : « y, sobre todo, aviso para los que después de mi y leyendo este Informe decidan emrender la búsqueda y llegar un poco mas lejos que yo. Tan desdichado precursor como Maupassant (que lo pago con locura), como Rimbaud [...] y como tantos otros anónimos héroes ». SHT, p. 411; « así pues, en aquella vasta caverna, entreveía por fin los suburbios del mundo prohibido, mundo al que, fuera de los ciegos, pocos mortales deben de haber tenido acceso, y cuyo descubrimiento se paga con terribles castigos [...] y leyendo como simple pasatiempo los relatos truncados de algunos de los que acaso llegaron a penetrar en el mundo prohibido, escritores que terminaron también como locos o como suicidas (como Artaud, como Lautréamont, como Rimbaud), y que por lo tanto solo merecieron la condescendiente mezcla de admiración y desdén que las personas grandes sienten por los niños ». *Ibid.*, p. 425.

¹²⁰⁷ Voir à ce sujet l'étude de Daniel-Henri Pageaux dans *Ernesto Sabato: la littérature comme absolu*, Paris, Editions Caribéennes, 1988.

intertextuelle : tout comme Orphée, Fernando et Sabato-personnage descendent aux enfers pour ensuite en revenir et donner leur témoignage. Cette posture a été reconnue en dehors de son œuvre : « también socialmente es reconocido como el que descendió a los infiernos y vuelve para contar, como poeta-profeta¹²⁰⁸ ». L'exemple cité démontre l'effet rétroactif de la posture littéraire. C'est sa composante discursive, l'ethos auctorial, qui exerce l'influence sur la perception extratextuelle de l'auteur.

La descente aux enfers de Fernando, dans *Sobre héroes y tumbas*, présente deux mouvements dialectiques : l'appel à l'inconscient et à la folie qui s'empare du personnage est tempéré par l'esprit critique, lucide qui lui permet de décrire de manière objective son parcours, afin d'attester la véracité de sa démarche et de son expérience. Le discours de Fernando qui sombre dans l'inconscient n'est pas exempt de lucidité théorique, qui l'incite à garder la distance avec les expériences relatées. C'est à travers ce mélange que l'œuvre convoque un autre élément du répertoire mythique. Il s'agit de la dialectique folie/lucidité, qui n'est pas posée en termes contradictoires, et qui emprunte au schéma de l'initiation poétique, de manière implicite, le droit de s'abreuver aux deux sources : Léthé et Mnemosyné¹²⁰⁹. C'est cette deuxième source (de la mémoire) qui lui permettra de conserver le souvenir de sa descente dans l'inconscient durant son parcours pour en porter témoignage. C'est en ce sens que Daniel-Henri Pageaux voit l'expérience de Fernando et plus généralement la conception de l'art chez Sábato comme « une véritable figuration du mythe d'Orphée, qui fut le premier homme à descendre aux enfers pour 'racheter' et pour 'témoigner'¹²¹⁰ », deux notions que nous retrouvons fréquemment dans le métadiscours de Sábato.

La coexistence de deux langages (le langage délirant, visionnaire côtoie un langage lucide, analytique) réaffirme la posture du poète visionnaire et par là

¹²⁰⁸ *Sábato o la moral de los Argentinos*, op. cit., p. 126.

¹²⁰⁹ La réactivation de ce topique chez Sábato est signalée par María Rosa Lojo dans *Sábato : en busca del original perdido*, op. cit., p. 274-275.

¹²¹⁰ « Roman-confession », in Daniel-Henri Pageaux (collectif dirigé par), *Ernesto Sábato*, Paris, Harmattan, coll. « Classiques pour demain », 1992, p. 29.

même la place de l'intuition poétique comme outil pour regarder le monde. Le fait de mettre en relation ces deux approches, a priori incompatibles, traduit la posture de l'auteur déchiré entre la « tentation de la science » vers laquelle il est porté de par sa formation, et les pulsions créatrices liées à son inconscient.

Chez Sábato, la coexistence d'éléments appartenant au registre du fantastique, empruntés à l'imaginaire onirique et surréaliste, et d'un esprit logique, scientifique ne semble pas gênante. Cette approche apparaît comme un moyen d'accéder à une connaissance plus profonde des choses. C'est aussi une posture de rupture complète avec le monde scientifique face à la désillusion de Sábato¹²¹¹. Il parle d'ailleurs de la littérature et de la science dans leur rapport à la connaissance, dans *Hombres y engranajes*: "El arte y la literatura, pues, deben ser puestos al lado de la ciencia como otras formas del conocimiento"¹²¹². Il semble que l'intertexte surréaliste y est pour beaucoup dans cette esthétique qui met en scène la folie et la vision prophétique. Cette posture, qui appartient à l'archive posturale du romantisme, subit dans son œuvre des réévaluations et des modifications en vue de l'adapter au contexte contemporain. La malédiction littéraire s'accompagne chez Sábato des motifs de la persécution qu'il a subie à cause de son œuvre et de ses activités extralittéraires ; elle n'est pas non plus exempte de références à son itinéraire artistique semé d'embûches et à son sentiment d'illégitimité éprouvé à ses débuts en littérature. Il faut noter également l'extension de cette posture qui s'opère chez Sábato. Le mythe du poète est dissocié de l'investissement générique, et signale par extension la manière d'appréhender le monde dans une œuvre littéraire, indépendamment de son appartenance générique.

¹²¹¹ Dans un chapitre de *AEE*, « Seguía su mala suerte, era evidente » apparaît une sorte de bataille entre deux postures contradictoires assumées par Sábato. Un plaidoyer pour les forces irrationnelles provoque la risée de l'interlocuteur de Sábato-personnage, qui trouve sa théorie sur la voyance et la prophétie incompatible avec son parcours de scientifique: « -Una teoría ? Qué interesante. Aceptando las premoniciones supongo. -Eso es. - Muy raro, tratándose de un físico. - Ex físico. - Para el caso es lo mismo. Se ha pasado años estudiando relatividad, epistemología ». *AEE*, p. 136-150. Sábato y expose sa théorie du rêve et de la vision accessibles notamment aux fous et aux artistes, ce en quoi il renie sa formation scientifique et se place dans la lignée des poètes visionnaires héritée du romantisme.

¹²¹² *Hombres y engranajes*, p. 258.

La confrontation des scénarios initiatiques empruntés à la mythologie avec les apports de la philosophie occidentale fait naître une perception intéressante et innovante au niveau de la vision du monde chez Sábato qui ne recule pas devant une synthèse des apports hétérogènes dans le but d’appréhender le monde. Dans ce sens, nous pouvons dire que les scénarios initiatiques miment la gestation d’un créateur, qui se représente à travers sa posture de prédilection pour décrire son rapport au monde. Cette perception de l’artiste réactive à son tour « toute une série de topoï et des figures figées dont le but pourrait être de légitimer le rôle supérieur de l’art au sein d’une société en voie de dégradation de ses valeurs fondamentales¹²¹³ ».

3.2. Glissant-poète avant tout.

Interviewé par Lise Gauvin qui l’interroge sur le rôle de l’écrivain, Glissant répond en substituant le mot « poète » à celui d’ « écrivain »¹²¹⁴. Le glissement qui s’opère au détriment de la désignation « écrivain », loin d’être anodin ou relever d’un lapsus, en dit long sur le rapport qu’il entretient avec l’écriture, démontrant clairement la posture privilégiée dans son approche de la littérature et du monde. Cette conception correspond d’ailleurs à sa généalogie littéraire où Glissant, reprenant l’expression de Faulkner, s’inscrit dans la lignée des « poètes ratés », ceux qui essaient de réaliser dans le roman ce qui n’a pas pu être réalisé par la poésie, aux côtés d’écrivains tels que Kafka, Joyce et Faulkner. Au cours de l’entretien accordé à Philippe Artières, Glissant développe sa conception du poète qui « possède une clairvoyance car il est le seul à relier en profondeur poésie et politique [...] Quand je dis le poète, je ne

¹²¹³ Castillo Durante, *op. cit.*

¹²¹⁴ « L.G. – « D’où le rôle de l’écrivain... »

E.G. – « Et d’où le rôle du poète qui va en quête non pas de résultantes prévisibles mais d’imaginaires ouverts pour toutes sortes d’avenirs de la créolisation ». *IPD*, p. 126. A plusieurs reprises cette dénomination est mentionné par les personnages du macrotexte qui font référence au « poète de Martinique ». *TM*, p. 293.

veux pas parler de celui qui écrit des poèmes mais de celui qui a une conscience du vrai rapport entre poésie et politique¹²¹⁵ ».

Dans le dialogue mené à bord de la « Colombie », le poète rétorque à Thaël dubitatif quant au pouvoir de la poésie :

D'abord, elle ne nous sauvera pas, dit le poète, ce n'est pas son rôle.
Et qu'est-ce que c'est ?
Ensuite, c'est dévoiler c'est qu'on ne voit pas, prévoir cela que la plupart ne cherchent pas, fouiller le paysage qui est autour, accorder ensemble des rythmes qui ne se sont jamais connus¹²¹⁶.

Glissant se révolte ainsi contre « la rupture entre fonction poétique et quête de la connaissance¹²¹⁷ » en s'attachant à revaloriser la poésie dans l'exploration et l'appréhension du monde au même titre que d'autres formes de connaissance. Pour lui « la poétique ouvre sur toutes relations possibles : sur l'approche de plus en plus réalisée de la condition de l'homme dans le monde (par exemple sur la totalité)¹²¹⁸ ». En s'inscrivant dans la lignée de poètes-maudits, Glissant salue en Rimbaud un « éclaireur terrassé de l'avancée poétique¹²¹⁹ ».

La figure du poète est rattachée chez Glissant à la folie, car celui qui « essaie dramatiquement de réapproprier par le verbe » et de « renouer avec une histoire qui accomplirait la virtualité non réalisable » est perçu par la communauté comme un fou. Un fou, certes, mais « un fou spectaculaire et important », un visionnaire au même titre car il oblige la société à « se regarder vraiment [...] car elle a besoin de ce regard¹²²⁰ ». L'impératif interne à l'œuvre de Glissant qui conduit à « maintenir les deux pôles en dialogue, séparés et solidaires comme le « jour et la nuit » fait penser à la distinction de Sábato entre « lo diurno » y « lo nocturno ». Le mythe du poète-maudit est à mettre en

¹²¹⁵ Philippe Artières, « Solitaire et solidaire » entretien avec Edouard Glissant, *Terrains*, n°41, Poésie et politique (septembre 2003), [En ligne], mis en ligne le 05 mars 2007, URL : <http://terrain.revue.org/1599>.

¹²¹⁶ *TM*, p. 180.

¹²¹⁷ *IP*, p. 59.

¹²¹⁸ *IP.*, p. 62.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹²²⁰ *DA*, p. 378.

relation avec l'expression « l'auteur en souffrance », forgée par Dominique Chancé et qui désigne l'auteur antillais en manque de légitimité et en manque de lecteurs dans son propre pays. La forme particulière de malédiction se situerait au niveau de la réception souvent erronée de son œuvre et découlerait du statut particulier de la littérature antillaise en construction.

A travers le caractère initiatique de l'itinéraire de Mathieu et de Fernando, se profile une posture littéraire dont se revendiquent, plus ou moins explicitement, Sábato et Glissant et qui paradoxalement s'avère moins incompatible avec la tradition héritée de la littérature française (du romantisme et du surréalisme) qu'elle ne le prétend. Certains traits dans la construction de leurs personnages évoquent avec davantage d'acuité la réécriture du mythe du poète maudit, en insistant sur sa solitude, sa mission qui le sépare des autres, le sentiment d'être un martyr : « Mathieu se retirait, fuyant ainsi le choc et la tourmente [...] bien à l'ombre cependant et propice aux éclats comme aux recueils¹²²¹. L'artiste est celui qui révèle (« revelador » chez Sábato) ce qui est souvent caché derrière les apparences mensongères :

El poeta inspirado por los demonios, repite palabras que nunca habría dicho en su sano juicio, describe visiones de sitios sobrenaturales, lo mismo que el místico. En ese estado, ya te lo dije, el alma posee una percepción distinta de la normal, se borran las fronteras entre el objeto y el sujeto, entre lo real y lo imaginario, entre el pasado y el futuro¹²²².

L'acte de révéler se comprend comme vocation et mission qu'il doit accomplir en dépit des difficultés et des obstacles sur lesquels il bute dans son exploration du monde. Le caractère sacrificiel inhérent à la posture de Sábato, aux accents messianiques sous-jacents, prend sa source dans l'archive posturale romantique (la source de cette posture est théorisée ainsi par l'auteur) qu'il adapte au contexte actuel, non sans raisons d'ailleurs. Nous observons l'adéquation de cette posture avec le contexte politique argentin et avec la situation dans le monde en général en proie à des crises identitaires, à la

¹²²¹ *LL*, p. 52.

¹²²² *AEE*, p. 148.

globalisation, à la technologie avancée qui laissent peu de place à l'humain. Cette posture dépasse le cadre argentin et rend compte d'une crise planétaire des valeurs qui pousse l'homme à se réfugier dans l'art, fuyant la science et le rationalisme galopant. Ce qui explique aussi les multiples contradictions et incohérences observées dans l'œuvre et certaines prises de position de Glissant et de Sábato qui traduisent au fond la sincérité d'un être humain qui erre en se cherche. La réactivation d'une posture qui renvoie à l'époque du Romantisme prouve sa vivacité en dehors de son appartenance à une époque particulière de l'histoire littéraire. Curieusement, les deux « hérétiques », Glissant et Sábato, qui rejettent l'héritage plus contemporain qui leur incombe, ne craignent pas de faire appel, dans leur production littéraire et dans leur mise en scène, à une posture si éloignée de leurs contextes respectifs. Elle y trouve d'ailleurs un nouvel éclairage qui légitime sa place dans leurs œuvres. Les accents messianiques, prophétiques se combinent avec des éléments modernes de communication, opérant une désacralisation et une « résacralisation » successives du mythe du poète maudit. La folie comme élément constitutif d'une posture romantique apparaît, dans cette perspective, comme une réaction à une situation identitaire aliénante ou à une violence exercée par l'État.

Il est en effet curieux de voir Glissant, et encore plus Sábato, s'auto-qualifier de poètes, alors qu'ils pratiquent abondamment d'autres genres que la poésie. Cette auto-perception déteint sur le métatexte de la critique, ainsi on a tendance à désigner Glissant comme poète dans toute l'acception du mot. En vertu de cette perception, en devenant romancier, il reste plus que jamais poète.

En parlant de la tentation totalisante de l'œuvre de Sábato, Graciela Maturo établit un pont entre la posture poétique et philosophique qui se rejoignent chez Sábato :

el novelista es un filósofo pero a la vez un poeta que obedece a oscuras pulsiones y deseos [...] no escapa a la certera visión del escritor el acercamiento producido a partir de la revolución fenomenológica, entre

filosofía y literatura; más precisamente, el acercamiento de la filosofía moderna a la génesis y modalidades expresivas de lo literario¹²²³.

Chez Sábato, la dimension poétique n'est pas tributaire d'un cadre générique précis, elle fait partie intégrante de son univers romanesque en ce qu'elle permet

de lograr mediante el lenguaje poético lo que jamás se logra mediante documentos de partidarios y enemigos [...] sólo se logra mediante lo que debe llamarse poesía, no en el estrecho y equivocado sentido que se le da en nuestro tiempo a esa palabra, sino en su más profundo y primigenio sentido¹²²⁴

La littérature périphérique s'avère un cadre propice à une réélaboration, réécriture et réévaluation de mythes littéraires formant partie du répertoire postural de la littérature du Centre. Si Glissant et Sábato réactivent à travers leurs œuvres la figure de poète, l'écrivain argentin puise davantage dans l'imaginaire européen du Romantisme, en empruntant les éléments constitutifs du mythe du poète rebelle, maudit, visionnaire aux accents messianiques qui se manifestent chez ses personnages et se confondent avec la figure du visionnaire aux relents prophétiques. Chez Glissant l'accent est mis plutôt sur l'enracinement du poète dans l'oralité, ce dont témoigne la place de prédilection qu'occupent dans sa généalogie les deux poètes de la diversité : Ségalen et Saint-John Perse.

CONCLUSION

Si les parcours initiatiques des personnages échouent symboliquement, ils s'avèrent en revanche formateurs du point de vue de l'élaboration posturale car ils débouchent sur une construction de la posture de poète, privilégiée par Glissant et Sábato, laquelle rompt ses attaches avec les recoupements génériques. Comme le remarque Claude Abastado « l'écrivain est un homme en

¹²²³ “La aventura filosófica de Sábato”, *op. cit.*, p. 24.

¹²²⁴ *Romance de general Lavalle*, Prólogo.

procès, contraint de justifier pour les autres et pour lui-même [...] son existence et sa pratique¹²²⁵ ». Son identité repose nécessairement sur les multiples images qui se mélangent dans son œuvre, de cette combinatoire naît une posture littéraire qui se construit au carrefour de différents mythes littéraires, figures de prédilection qui désignent son travail ou bien l'exploitent une zone « perçue comme potentiellement paratopique¹²²⁶ ». Les accents prophétiques relevés dans les macrotextes des deux auteurs tout comme l'éthique du sacrifice, représentée à travers la mort fictionnelle du personnage-auteur, entrent dans l'élaboration de leur posture littéraire. La scénographie thanatographique analysée plus haut est liée au caractère testamentaire décelé dans certaines œuvres de Glissant et de Sábato sur lequel nous nous pencherons dans le chapitre suivant.

Chapitre IV. Caractère testamentaire des œuvres de Glissant et de Sábato.

Les parcours initiatiques qui miment l'expérience du retour à l'origine s'avèrent receler un potentiel esthétique polyvalent au sein des macrotextes de Glissant et de Sábato. La présence de la veine thanatographique que nous avons décelée chez les deux auteurs découle de leurs univers littéraires, marqués par la mort, où la mémoire collective déterre les morts pour témoigner de l'horreur de l'histoire, qu'il s'agisse du passé esclavagiste chez Glissant ou des dictatures sanglantes que décrit l'œuvre de Sábato. Cette veine thanatographique se prolonge dans leurs écrits plus personnels où le fait de côtoyer la mort instaure une relation de proximité avec cette dernière, afin de l'appivoiser et de se placer sous l'égide du topos de « non omnis moriar » pour pouvoir décider soi-même du contenu de cette parole récapitulative. La prétention de contrôler jusqu'à sa postériorité et son héritage littéraire serait-elle à l'origine de cette anticipation de

¹²²⁵ Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, coll. « Creusets », Bruxelles, Edition Complexe, 1979, p.11.

¹²²⁶ *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 77.

sa propre mort ou bien à l'instar de ses personnages, l'auteur veut-il ainsi inscrire au sein de l'œuvre son désir d'immortalité ?

Cette surprenante mise en scène de la mort de l'auteur qui advient dans *Abaddón el exterminador* de Sábato et dans *Tout-monde* de Glissant doit donc être envisagée à la lumière de leur posture littéraire, qui mobilise l'intertexte mythique à travers le motif de la mort initiatique, et en prenant en considération le caractère testamentaire de leur écriture aux accents visionnaires et prophétiques.

Tout-monde met en scène l'agonie de Mathieu Béluse, à la suite de son agression. Comme en écho à *Mahagony* où ce personnage se révoltait contre son auteur en prenant ses distances avec lui, *Tout-monde* avec ce retour sur son lieu d'origine, apparaît à la lumière de toute la production antérieure de Glissant comme un récapitulatif, une sorte de retour sur l'œuvre qui permet de commenter le matériau macrotextuel. Tout comme chez Sábato, la scénographie thanatographique paraît être mobilisée à travers la mise en scène de la mort du personnage-écrivain. Nous pouvons remarquer qu'*Abaddón* et *Tout-monde* anticipent de manière perceptible le caractère testamentaire décelable dans les écrits de Glissant et de Sábato qui s'accroît davantage dans les trois derniers textes de Sábato : *Antes del fin* (1998), *La Resistencia* (2000), *España en los diarios de mi vejez* (2004), et dans *La cohée du Lamentin* (2005), *La philosophie de la relation* (2009) de Glissant. Les œuvres ultimes de nos deux auteurs méritent d'être examinées dans la mesure où elles illustrent bien les difficultés qu'on rencontre en pratiquant la réécriture. Premièrement, cette ultime création sera par définition traversée par de multiples répétitions indissociables, selon nous, de l'écriture récapitulative à travers laquelle les deux auteurs reviennent sur leur vie et leur œuvre et retracent leurs itinéraires littéraires respectifs. Au moyen de ces redites se cristallise de façon immuable et à tout jamais la posture littéraire de l'auteur en ce que les œuvres à valeur testamentaire sont guidées souvent par une démarche intertextuelle et/ou macrotextuelle qui condense

l'œuvre de toute une vie. Nimbés par une mélancolie et une nostalgie inévitables, ces textes écrits au crépuscule de la vie, nous permettent d'atteindre souvent une dimension plus intime d'un écrivain qui se dévoilerait davantage à travers cet exercice qui porte la marque testamentaire. Dans le cas de nos deux auteurs, cette question s'avère davantage complexe du fait que les écrits qui précèdent de beaucoup d'années leur mort sont déjà traversés par cette veine testamentaire. Nous nous proposons de suivre le discours à caractère testamentaire mobilisé dans différentes parties de leurs macrotextes respectifs afin de déterminer le moment de l'apparition de cette parole qui se veut conclusive sous leur plume. Quels genres d'écriture sont susceptibles d'accueillir le testament spirituel des deux écrivains, et quelles sont les modalités d'inscription de cette parole : tel sera le fil de notre interrogation dans ce chapitre ?

1. Parole récapitulative de Glissant.

Dans son dernier essai, *Philosophie de la Relation*, Glissant, se trouvant sur le lieu de sa naissance, « dans le morne de Bezaudin, en Martinique [...] et en cette année 2008 ¹²²⁷ », où il « réapprend(s) tout d'un coup la langue d'en haut », se demande « où est cette maison primordiale, notre caye ». Il remémore son geste du passé, « j'y avais accompagné, il y a douze ans passés, un de mes fils encore enfant », pour constater la difficulté de revenir à son lieu d'origine : « aujourd'hui je ne retrouve pas le chemin [...] c'est pourtant là que je suis né ».

Une parole prophétique, une sorte de voix intérieure, retentit de manière étrangement impersonnelle en réaction à la démarche qui se solde par un échec, en écho à l'aventure de Mathieu dans *Tout-monde* : « tu ne trouveras pas la case, à cette fois, parmi les pousses et souques de ciment neuf, déjà cassé [...] A

¹²²⁷ *La Philosophie de la Relation*, p. 117.

jamais tu ne trouveras¹²²⁸ ». Le recours au futur de la prophétie rend cet étrange avertissement lourd de sens, ce qui se confirme dans la suite du macrotexte. Si le double de l'auteur, l'auteur-personnage du macrotexte de Glissant est donné pour mort, en revanche l'auteur réel, lui, nous réserve d'autres surprises en dépit de cette mort fictionnelle qui s'apparente au scénario du retrait de l'auteur de la vie littéraire.

Ce rebondissement s'observe chez Glissant à partir des œuvres postérieures à *Tout-monde* et à son double essayistique *Traité du Tout-monde*, qui comportent toutes les deux une forte charge personnelle et récapitulative. Néanmoins, *Tout-monde* a été suivi de deux autres romans, *Sartorius* et *Ormerod*, qui lui ôtent en partie cette position de pivot. *La philosophie de la relation*, le dernier essai de Glissant, paru en 2009 concurrence, pour sa part, le *Traité du tout-monde*, où ressuscite en quelque sorte Mathieu Béluse, en empruntant par endroits le ton réflexif beaucoup plus explicitement tourné vers l'intime et l'autobiographique. Cela est surtout visible dans une réflexion sur la vieillesse où, loin de se complaire dans des notes nostalgiques et ternes, le texte aménage une petite halte dans l'exubérance à laquelle nous a habituée l'auteur :

A cet endroit où la case de la naissance s'est enfoncée, peut-être le temps ne roule-t-il plus, immobile parmi les temps qui vantent alentour [...] Encore ai-je la grâce, comme beaucoup d'humains, de pousser avant dans ces journées en la compagnie de ceux que j'aime et que j'estime. Mais pour ce qui est de mes amis d'enfance et d'adolescence, j'éprouve ce sentiment d'avoir peu à peu constitué et honoré, à moi tout seul, un cercle des poètes disparus¹²²⁹.

Le fait de figurer parmi les personnages du roman lui confère, du coup, jeunesse et immortalité :

il me semble que je passe librement et que je rajeunis sans savoir pourquoi. Comme celui-ci qui déclara : « Véritablement, je m'appelle Mathieu Béluse. Selon la loi du conte, qui est dans l'ordre des arbres secrets, je vivrai encore longtemps¹²³⁰.

¹²²⁸ *Ibid.*

¹²²⁹ *Philosophie de la Relation*, p. 117-118.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 119.

La réécriture formelle macrotextuelle revient sur les déclarations placées en fin de *Mahagony* par celui qui proclame y « sceller » ce « déboulé de temps ¹²³¹ » : Mathieu, qui appose ainsi sa signature dans le texte.

Le délire de Mathieu « n'empêchait pas qu'il comprît la situation. Il était arrivé au bout du halètement de cette parole sans fin, à bout de ce long souffle monotone qui avait assemblé tant d'histoires et en avait pressenti tant d'autres ¹²³² ». La déclaration solennelle qui clôt l'aventure de Mathieu dans *Tout-monde* s'entend comme un récapitulatif de l'itinéraire artistique. Le regard en arrière lui permet de se consacrer à un autre type de création, il passe le relais aux autres. La question du relais se trouve d'ailleurs au cœur du macrotexte chez Glissant. Au brouillage des instances narratives s'ajoute la mise en scène d'un réseau des relayeurs qui labourent de manière collective le texte :

Le dieu avait conté l'histoire [...] le poète quant à lui avait repris ce conte [...] et Mathieu Béluse avait fait de même, et aussi ce chroniqueur [...] (remarquez ainsi la multiplication à partir de Mathieu Béluse : Mathieu, le chroniqueur, le poète, le romancier, sans compter celui ou cela-ci qui écrit en ce moment et qui ne se confond ni avec Mathieu, ce chroniqueur, ce romancier, ni ce poète, ils prolifèrent, peut-on dire qu'ils sont un seul divisé en lui-même, ou plusieurs qui se rencontrent en un ?) ¹²³³.

Glissant fonde une nouvelle perception du geste de l'écriture, en ayant recours à la paratopie créatrice qui se situe à l'interstice du personnel et du collectif. Dans cette perspective, l'auteur n'est pas un porte-parole de la collectivité qui s'exprime à travers lui, c'est chez tous ces « relayeurs » qu'il puise sa force et les ressources de sa création littéraire.

En commentant sa « mort » fictionnelle, Mathieu revient sur les événements survenus dans *Tout-monde*, et élucide implicitement la fin de ce roman laissée en suspens. Semé d'embûches, le retour au lieu d'origine peut être lu comme l'impossibilité de revenir sur son œuvre, qui, à partir de sa réception par le public, mène une vie autonome sur laquelle l'auteur n'a plus de

¹²³¹ *Mahagony*, p. 252.

¹²³² *TM*, p. 601

¹²³³ *Ibid.*, p. 321.

prise, quand même il s'acharnerait à changer le cours des événements. La non-reconnaissance dont pâtit Mathieu dans la diégèse sera d'autant plus poignante dans la scène qui clôt le roman *Tout-monde*, où Mathieu souffre, en effet, de ce manque de considération affiché envers sa personne (« C'était ça –pensait-il, « pas même un petit tourbillon ni le plus petit hac de gens [...] et pas même un petit bonheur de mourir pour votre pays, pas même un voyez je suis un fleuron saccagé de mon peuple¹²³⁴ ») par les trois gendarmes qui avancent des hypothèses à l'égard de la victime de l'agression:

L'Entité-gendarme fit les constatations. « Un cas typique. Manifeste. Habite seul, maison isolée. Méfiance. Probablement bien pourvu. En tout cas, réputé dans les environs [...] Bon, voyons. Tous ces livres. La bibliothèque municipale. Méfiance méfiance. Ces nègres-là, ça paraît toujours plus jeune qu'ils ne le sont¹²³⁵.

A travers cette parole testamentaire, Glissant revient sur le manque de reconnaissance dans son propre pays. Tout comme Sábato, il recourt au topique de « non omnis moriar », en partageant l'immortalité de ses personnages qui survivront à la mort de l'auteur.

2. La posture de guide spirituel dans l'écriture à caractère testamentaire chez Ernesto Sábato. Discours pré-posthume.

Sábato fait référence à la mort dans l'épigraphe d'*Abaddón* où la citation de Lermontov initie la problématique de la perception de l'auteur par les autres:

Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que soy una buena persona; otros, que era un canalla; pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas¹²³⁶.

De manière oblique, l'épigraphe introduit la problématique de la réception qui dépend des lecteurs potentiels du texte. Le choix de cette citation semble confirmer la posture de Sábato face à son lecteur, la posture d'un homme

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 603.

¹²³⁵ *TM*, p. 601.

¹²³⁶ *AEE*, p.3

conscient de cette délicate et aléatoire aventure du texte littéraire, lu souvent à travers l'ethos préalable de son auteur. Bruno, personnage et narrateur de *Sobre héroes y tumbas*, rêve dans le dernier chapitre d'*Abaddón el exterminador* de sa visite au cimetière de Capitán Olmos. Durant sa promenade, il découvre l'épithaphe où est gravé le nom d'Ernesto Sabato :

Ernesto Sabato
Quiso ser enterrado en esta tierra
Con una sola palabra en su tumba
PAZ¹²³⁷.

Cet épisode s'inscrit dans la logique thanatographique que Sabato-personnage partage avec les autres protagonistes de ses romans. En analysant plus tard ce rêve étrange, Bruno s'interroge sur l'origine de l'erreur concernant les circonstances biographiques de « Sabato¹²³⁸ » :

¿Por qué lo había visto enterrado en Capitán Olmos, en lugar de Rojas, su pueblo verdadero? ¿Y qué significaba esta visión? Un deseo, una premonición, un amistoso recuerdo hacia su amigo? Pero, ¿Cómo podía considerarse como amistoso imaginarlo muerto y enterrado?¹²³⁹.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 458. Sabato ne recule pas devant la mise en scène de sa propre mort. Serait-ce une manière de la conjurer par le pouvoir de la fable ? En tout cas, le caractère « pré-posthume » de certaines de ces œuvres récentes fait voir son souci de laisser une sorte de testament spirituel. Cette mise en scène ferait partie de sa posture littéraire. Il est intéressant de citer ici, comme preuve d'une certaine facilité de Sabato à évoquer la mort, un fragment de l'entretien du 1989 dans le programme télévisé *Los siete locos* (Cristina Mucci y Carlos Ulanovsky) : « Todavía quiere que lo entierren en el paredón posterior del cementerio de Rojas ? – Si, yo tenía esa decisión tomada, pero todos están en desacuerdo porque Rojas queda muy lejos. A mí me gustaría que un amigo, un hijo o un nieto vengan al lado de la tumba para recordar y hasta para hacer bromas [...] preferiría entonces que me entierren acá, en Santos Lugares. Pero hay una disposición que yo no conozco que prohíbe a la gente tener su propia tumba cerca. Debe ser alguna cosa ancestral ». *Medio siglo con Sabato, op. cit.*, p. 350. L'écrivain argentin, comme en réponse à son souhait contenu dans l'épithaphe précité, a été enterré au cimetière Jardín de Paz à Pilar, dans la province de Buenos Aires, le 1 mai 2011.

¹²³⁸ Remarquons le manque d'accent. Le rêve renvoie donc en premier lieu au personnage du roman, Sabato. La confusion advient au moment d'annoncer le lieu de sa naissance qui s'avère être celui de l'écrivain, Rojas, et que Bruno dans son rêve place dans un lieu où se déroule l'action du roman, Capitán Olmos. Cet épithaphe peut donc tout aussi bien renvoyer à l'écrivain qu'au personnage Sabato. L'ambiguïté, intentionnellement introduite à travers le rêve, fait partie de stratégies de la mise en scène de l'auteur, précédemment développées.

¹²³⁹ *AEE*, p. 459. C'est nous qui soulignons. La confusion de Bruno traduit l'appartenance de Sabato-personnage à la diégèse, c'est en quoi la fictionnalisation s'applique non seulement à son nom mais aussi à ses données biographiques qui l'ancrent davantage dans le monde représenté par le roman. Inconsciemment, ce transfert peut représenter la volonté de se rattacher à une « appartenance toponymique prestigieuse » instaurée dans le récit, (Castillo Durante, p. 57), celle réclamée par Fernando lorsqu'il déclare comme lieu de sa naissance Capitán Olmos, bourg de la province de Buenos Aires portant le nom de son trisaïeul, ce qui le rapprocherait davantage de ce personnage-narrateur de « Informe sobre ciegos ». L'immersion de Sabato dans la diégèse est d'autant plus extrême que lorsqu'il s'exprime à la première personne, il évoque son village natal Rojas tandis que dans les endroits du récit à la charge du narrateur extradiégétique, il s'identifie davantage avec le monde de la fiction en se voyant attaché à un endroit fictif, partageant avec ses personnages le même lieu de naissance.

En déplaçant le lieu de l'enterrement vers Capitán Olmos, où se déroule en partie l'action de *Sobre héroes y tumbas*, Bruno fait participer l'auteur à ce processus de « fictionnalisation » que subissent les personnages et l'implique parmi les êtres de fiction. Il fait toutefois référence à la réalité extratextuelle en voulant rectifier son erreur, et introduit dans le texte les circonstances biographiques de Sábato-écrivain, né à Rojas. Pour signifier le double statut de Sábato au sein de ses romans, il est condamné en quelque sorte à subir le même sort que ses créatures. De fait, mettant en scène sa propre mort, dans un endroit où est située l'action du roman, l'auteur démontre la cohérence de son questionnement ontologique.

Albert Bensoussan voit dans ce retrait volontaire un indice postural, « face à un Rousseau bâtissant sa propre statue et accablant son lecteur de sa morgue [...] Sábato choisit, plus modestement, le silence hautain du cimetière de 'sa maison natale' ¹²⁴⁰ ». En s'inscrivant dans la diégèse comme un personnage parmi d'autres, Sábato acquiert un statut fictif, il obtient a priori une immortalité inhérente à sa non-appartenance à la logique spatio-temporelle qui concerne les êtres vivants. Ce geste implique le recours au topique du « non omnis moriar ». Nous pouvons considérer le recours à ce topique comme un élément de sa posture littéraire.

Si Sábato ne déroge en rien à sa déclaration positionnant *Abaddón el exterminador* comme son dernier roman, en revanche du côté de l'essai il en est autrement. La volonté d'écrire, et cela en dépit de la maladie et de l'âge avancé, ne tarit point avec *Antes del fin*, publié en 1999 où l'écrivain se propose de parcourir à nouveau les paysages de son enfance:

¹²⁴⁰ Préface de *L'Ange des ténèbres*, Albert Bensoussan, *op. cit.*, p. 2. Cette interprétation se confirme également chez Daniel Henri Pageaux qui voit dans la mise en scène de sa propre mort « la métaphore du silence d'Ernesto Sábato, un acte de foi par lequel le romancier signale qu'il « n'écrira plus d'autres romans ». Si effectivement Sábato n'a pas renoué avec le roman après cette mort anticipée du romancier, sa retraite figurée dans *AEE* a été rompue tout de même par l'écriture des essais et articles critiques. Daniel-Henri Pageaux, « Le roman-confession », *op. cit.*, p. 24.

A medida que nos acercamos a la muerte, también nos inclinamos hacia la tierra. Pero no a la tierra en general sino a aquel pedazo, a aquel íntimo pedazo de tierra¹²⁴¹ en que transcurrió nuestra infancia¹²⁴².

Par le biais du titre évocateur, ce texte s'installe d'emblée dans la veine testamentaire, selon les déclarations explicites de l'auteur :

Vengo acumulando muchas dudas, tristes dudas sobre el contenido de esta especie de testamento que tantas veces me han inducido a publicar¹²⁴³.
Y entonces continúo este testimonio, o epílogo, o testamento espiritual, de la manera que quieran nombrarlo¹²⁴⁴.

L'ouvrage *Antes del fin* est suivi de deux autres *La Resistencia*, publié en 2000, et *España en los diarios de mi vejez*, paru en 2004. De fait, la perspective testamentaire explicitée dans *Antes del fin* se trouve amoindrie.

Un élément intéressant attire notre attention dans *España en los diarios de mi vejez* : l'écrivain y inclut les discours de ses pairs qui lui rendent hommage à l'occasion de différentes conférences ou remises de prix. Ainsi, il laisse aux autres le soin de résumer son itinéraire littéraire et permet aux lecteurs de prendre connaissance de la réception critique de son œuvre. Les accents fort élogieux de ces hommages contrastent avec l'auto-perception de Sábato qui se dépeint toujours à travers ses hésitations en souscrivant au mythe de la malédiction littéraire qui pèse sur sa création. Sábato insiste sur les sentiments d'incomplétude et d'inachèvement qui l'ont accompagné durant tout son itinéraire artistique, en déclarant dans le prologue à *España en los diarios de mi vejez* : « creo haber expresado algo de lo que siente un hombre al inminente borde de la muerte ». Il scelle le discours testamentaire à travers certaines

¹²⁴¹ Cette référence à la terre nous fait penser à la terre de ses ancêtres connue tardivement. En accord avec son attachement à la mère et à sa terre d'origine, Sábato revient avec beaucoup d'émotion sur son voyage en Albanie, en 1995, durant lequel on lui a confié une urne contenant la terre du village natal de sa mère, en signe du rattachement spirituel de Sábato à la terre de ses ancêtres : « un poeta me entregó una urna con tierra que había traído del pueblo natal de mi madre [...] y un gran escritor me mostró un cuaderno que había guardado oculto en la cárcel : con letra minúscula tenía copiado un texto de Camus y mi « Querido y remoto muchacho » de *Abaddón el exterminador* [...] Me quedé temblando por haber servido con mis palabras a ese héroe de los tantos que pueblan aquel país hoy nuevamente en guerra ». *Antes del fin*, p. 149. A l'occasion de cette visite, Sábato a reçu le prix littéraire Kadaré.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 33.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁴⁴ *España en los diarios de mi vejez*, p. 170.

formules: « no quiero morir sin decirles estas palabras »; « con la gravedad de las palabras finales de la vida¹²⁴⁵ ». Cette parole récapitulative, qui puise sa gravité dans la référence à la mort imminente de l'écrivain¹²⁴⁶ (« ya estará cerca. Miro el cuarto a mi alrededor para ver por cuál puerta entrará »), est toutefois dépourvue de pathos. Les mêmes éléments biographiques, déjà présents dans les romans, réapparaissent dans cette écriture récapitulative où Sábato revient sur son itinéraire de manière à consolider sa posture littéraire où les notions de sacrifice et de malédiction se combinent avec sa grande préoccupation pour la jeune génération. Les derniers mots de *La Resistencia*, ont une résonance particulièrement nostalgique :

He olvidado grandes trechos de la vida y, en cambio palpitan todavía en mi mano los encuentros, los momentos de peligro, y el nombre de quienes me han rescatado de las depresiones y amarguras. También el de ustedes que creen en mí, que han leído mis libros y que me ayudarán a morir¹²⁴⁷.

La fictionnalisation de sa propre mort sert à surmonter l'angoisse qu'elle provoque. Loin d'un pessimisme pesant, ce versant testamentaire de l'écriture de Sábato constitue une réflexion philosophique teintée de stoïcisme face à la mort. Pour cette raison, ses écrits à fort caractère testamentaire sont conçus davantage comme un guide spirituel, voire un guide littéraire, car les réflexions sur sa mort prochaine accompagnées de multiples références littéraires laissent percevoir ses préoccupations littéraires toujours au premier plan. Il faut souligner également sa maîtrise de la parole dans ces derniers textes qui n'est aucunement sapée par la précipitation ou des déficiences intellectuelles. Il se dégage de ces textes une sérénité et une lucidité étonnante eu égard à son âge avancé et une préoccupation pour la jeunesse qu'il désigne comme destinataire privilégié de son message. Les répétitions signalées par la critique sont explicitement soulignées par Sábato qui a conçu ses derniers textes comme un retour sur sa

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁴⁷ Ernesto Sábato, *La Resistencia*, p. 86.

propre biographie et sur son œuvre étant conscient des redites nécessaires qui n'affectent pas pour autant leur qualité littéraire.

3. La notion de relais à travers les anthologies de Sábato et de Glissant.

Comme nous avons pu l'observer, Sábato et Glissant nous ont réservé des surprises à travers les rebondissements qu'a connus leur production littéraire placée depuis bien des années sous le signe quelque peu testamentaire, plus ou moins explicite selon l'auteur. Malgré leurs nombreuses activités, Glissant et Sábato n'ont pas délaissé au cours de ces dernières années leur vocation première en gardant le contact avec l'écriture d'une manière toute particulière : à travers la parole des autres. L'anthologie de Sábato, *Cuentos que me apasionaron*, mentionnée dans la première partie, comporte une forte charge testamentaire qui se perçoit dans la volonté de léguer à ses lecteurs l'héritage littéraire qui l'a construit, selon ce qu'il déclare dans le prologue de cette anthologie : « Quiero ser para ustedes como aquel bibliotecario, o como un viejo baqueano que, con emoción, nos fuera entregando el misterio de la vida ¹²⁴⁸ ».

Glissant a publié récemment, aux éditions Galaad, une anthologie de la poésie du Tout-monde intitulée *La terre le feu l'eau et les vents*. Le péri-texte auctorial qui précise ses choix introduit intentionnellement une dénomination commune pour tous ces textes (poésie), indépendamment de leur genre. Ainsi se côtoient des fragments de romans et des discours célèbres avec les poèmes et chansons. Ils partageraient, selon Glissant, le vertu de ne pas s'accorder à un ordre, mais au contraire de « brusquer » la logique, « pour que le lecteur puisse imaginer là d'autres voies qu'il créera lui-même bientôt¹²⁴⁹ ».

Le rôle de guide qu'assument nos deux écrivains à travers ce type d'ouvrage confirme leur posture d'écrivain-lecteur. En rendant visible

¹²⁴⁸ Prologue de Ernesto Sábato à *Cuentos que me apasionaron*, tome I.

¹²⁴⁹ Edouard Glissant, *La terre le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Paris, Galaade Editions, 2010.

l'intertexte, inhérent à leur écriture, ils permettent l'élargissement de leur lectorat. La constance de la thématique de relais qui s'élabore dans les romans des deux auteurs se confirme dans la posture d'écrivain-guide qu'ils adoptent. De la même manière que papa Longoué trouvait dans la jeune génération (Mathieu, Thaël, Mycéa) des héritiers de sa parole, que Pancho tentait de sauver son récit de l'oubli en le transmettant à Alejandra et Martín, Glissant et Sábato confèrent à leurs derniers écrits un ton fortement personnel et testamentaire à travers lequel ils tracent, sans l'imposer, un legs à transmettre et à être retransmis.

Le retour de l'écrivain et la continuation de son travail ôtent à chacun de ces textes le caractère testamentaire voulu par l'auteur, car Glissant et Sábato ont eu pour habitude de surprendre incessamment leurs lecteurs par la vivacité de leur plume et la volonté très marquée de poursuivre leur travail créateur. Il est frappant de voir que l'élaboration d'un testament littéraire, sous forme de legs à transmettre aux lecteurs a précédé de beaucoup leur mort, survenue la même année 2011. Dans cette posture, nous devinons une contradiction entre le fait de vouloir continuer à écrire et d'abdiquer très tôt leurs prétentions en préparant des œuvres où ils passent le relais aux autres. De même que dans leurs narrations où la question du relais était importante du point de vue de la structure narrative, signalant la narration comme un fait collectif, synonyme de multiples relais entre auteur, personnage, narrateur, macronarrateur, les anthologies préparées à l'usage de leurs lecteurs accomplissent, semble-t-il, la même vocation : celle de signifier l'intertextualité comme fondement de toute écriture et la répétition comme moyen d'appréhender le monde. Selon la déclaration de Glissant :

La Fin est relais. Ce n'est pas l'être de l'Autre qui m'impose, mais ma modalité de ma relation à lui : et inversement¹²⁵⁰.

Selon le dire de Mathieu Béluse : « si nous entendons consigner nos dérives ou nos futurs, il nous faudra bien à la ronde accepter de partager la

¹²⁵⁰ *IP*, p. 23.

tâche : car nos paroles valent d'autant qu'elles se relaient¹²⁵¹ ». Cette perception résume en quelque sorte une particularité de la production littéraire des deux auteurs qui consiste à préparer, de manière anticipée, un testament spirituel.

CONCLUSION

En accord avec l'intertexte mythique mobilisé par nos deux auteurs et les multiples traditions littéraires dont ils se réclament, il est possible de voir dans ces mises en scène de la mort de l'auteur un passage symbolique nécessaire à la renaissance de soi. Au vu de la longévité de nos auteurs, cette méditation sur la mort comme élément inhérent à la vie signe peut-être leur désir de survivre bien au-delà de leur mort réelle à travers leur œuvre. Nous éviterons de ce fait d'apposer une étiquette générique précise à ces œuvres où la réflexion plus personnelle côtoie les thèmes très généraux, récurrents dans leur écriture. Le revers de ce caractère testamentaire peut être constaté dans la mobilisation très forte du procédé de la répétition qui acquiert dans la perspective testamentaire plutôt une valeur de la redite, ce qui peut être intéressant pour les lecteurs qui commencent à appréhender l'univers de Glissant et de Sábato par ces dernières œuvres. La propension à la redite et à la réflexion conclusive remet en perspective l'œuvre et l'itinéraire artistique de manière à condenser les points essentiels de leurs trajectoires. Chez Sábato cela consiste à reprendre les passages de ses écrits et à les insérer avec un commentaire dans ces deux derniers essais. Ainsi commente-t-il l'accomplissement de certaines de ses réflexions accueillies avec scepticisme par la critique myope au moment de leur parution¹²⁵². Glissant, pour sa part, propose de parcourir ces lieux-communs en les désignant comme l'excipit, attribuant à ce néologisme une valeur

¹²⁵¹ *Mahagony*, p. 251.

¹²⁵² C'est le cas de son essai *Hombres y engranajes* dont Sábato commente l'accueil défavorable par la critique: "desgraciadamente se ha cumplido aquella intuición por la que recibí tal cantidad de críticas [...] muchos de ellos que entonces me atacaron y me ridiculizaron, acusándome de oscurantista, recién están comprendiendo el mundo atroz que hemos engendrado".

récapitulative de l'œuvre. La scénographie thanatographique évoquée à propos des personnages de Glissant et de Sábato hantés par la mort, accorde, dans la perspective des derniers écrits, au caractère testamentaire une sorte de liberté vis-à-vis de leur intertexte personnel. La volonté de se reposer sur leurs propres macrotextes qui aurait pu être perçue comme un signe d'abdication de la part des deux auteurs ne confine pas pour autant leurs dernières œuvres dans un ressassement improductif et stérile. Bien au contraire, ces textes sont conçus et reçus par les lecteurs comme une porte d'entrée à leurs univers dans la mesure où la chronologie de la parution s'efface au profit de la vue d'ensemble, ce qui correspond à l'idéal de l'œuvre totale prôné par Glissant et Sábato. Tous les deux assument le caractère conclusif, récapitulatif de leurs derniers écrits où ils semblent écrire entre les lignes que cette démarche est dictée encore une fois par une volonté de communion avec le lecteur avant que le rideau ne tombe. Sans avoir à prouver quoi que ce soit, ils s'adonnent à leur passion d'écrire et de communiquer avec autrui, en retardant le moment de leurs adieux au public.

Chapitre V. Onomastique signifiante.

L'onomastique, tout comme la question de la langue, outre qu'elle participe de la vision du monde des deux auteurs, s'inscrit dans le cadre théorique de l'œuvre, en ce qu'elle s'attache à compléter la théorie du personnage romanesque et convoque le rapport entre le nom et la problématique d'identité. L'étude d'onomastique chez Glissant et Sábato révèle un enjeu à la fois identitaire et linguistique, ce qui nous incite à approfondir cette problématique pour déterminer les critères qui guident leurs choix en matière d'onomastique romanesque.

De manière générale, le nom du personnage dans une œuvre de fiction fonctionne comme garant de la vraisemblance. Participant de l'illusion référentielle, le nom propre contribue à l'identification du personnage et, par là,

à la cohésion du récit. Le Nouveau Roman, en instaurant une rupture radicale avec ladite illusion référentielle, a remis en cause ce contrat onomastique pour mettre en exergue l'instabilité identitaire des personnages, exprimée notamment à travers divers procédés onomastiques qui dénie, intentionnellement, toute valeur référentielle du nom propre dans l'univers fictionnel.

La lecture attentive du macrotexte de Glissant et celui de Sábato nous a permis de déceler une approche onomastique que nous situerions à la lisière des exemples précités. Alors que les théories portant sur l'onomastique littéraire tendent à séparer la tradition cratylienne, prônant une motivation onomastique, d'une approche postmoderniste, déconstructiviste, les deux auteurs recourent simultanément à ces deux pôles : tantôt ils renouent avec le principe de la motivation onomastique tantôt ils s'en écartent. Il est certain que la magie du nom, de par sa dimension poétique, opère dans leurs univers romanesques. Ils ne sont pas insensibles à la force incantatoire qui émane des noms des personnages, ce qui est visible notamment à travers le recours à l'oralité. Présent davantage chez Glissant, ce recours impliqué dans les stratégies de la dénomination s'inscrit dans la continuité de la réflexion sur la langue, étudiée dans le chapitre précédent.

Qui plus est, il se dégage de leurs œuvres une véritable fonction matricielle du nom, qui va bien au-delà du simple étiquetage¹²⁵³. De façon innovante, se conjuguent, à partir de la question du nom, plusieurs problématiques essentielles de leur travail littéraire. Les noms des personnages assurent la continuité thématique du macrotexte, instaurée à travers la réécriture macrotextuelle anecdotique et formelle. En dehors de cet aspect structurel, la

¹²⁵³ Le thème du nom chez Glissant a mérité l'attention de Jacques André dans *Caraïbales* et de Suzanne Crosta dans *Marronnage créateur. Dynamique textuelle chez Edouard Glissant*. Daniel Castillo Durante dans *Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité* propose une approche très novatrice de son œuvre en l'abordant par le biais de l'anthroponymie. Ces études très importantes au cours de notre réflexion ont réveillé chez nous l'intérêt pour ce thème en nous incitant à analyser d'autres implications privilégiant davantage la perspective linguistique et narratologique du fonctionnement du nom propre.

question du nom implique une problématique importante, à savoir celle de la légitimité, de la filiation et de la prise en charge de la diversité.

Dans la première partie, nous avons abordé la question du nom de l'auteur dans le paratexte et dans la diégèse, en rapport avec une quête identitaire personnelle et avec la mise en scène de l'auteur, en envisageant ses implications au niveau de la réception. Le présent chapitre se concentrera en revanche sur la théorie anthroponymique déployée dans le roman, et ses liens avec l'expression identitaire et le stéréotype, (nous y inclurons une brève étude sur la toponymie) afin d'explorer les différentes facettes de la réflexion sur l'identité et sur la langue.

Nous nous demanderons dans quelle mesure l'onomastique devient significative chez les deux auteurs et comment ils se réapproprient ou inventent les différentes stratégies de la nomination romanesque. Quelles sont les motivations de ces pratiques dans le contexte de la littérature argentine et de la littérature antillaise ?

Parmi les procédés onomastiques, nous signalerons particulièrement ceux qui contribuent activement à élaborer une véritable théorie des noms, à l'instar de celle prônée par Quique dans *Sobre héroes y tumbas*. Face à l'arbitraire du nom propre dans la réalité extratextuelle, nous allons sonder la motivation onomastique chez Glissant et chez Sábato pour déterminer quels types de relations onomastiques sont privilégiés, tout comme nous allons réfléchir sur l'impact de ces stratégies sur la réception. Certains de ces procédés appartenant au Nouveau Roman n'ont pas la même valeur ni la même fonction chez les deux auteurs, malgré les ressemblances formelles qu'il serait facile d'établir et qui attestent, selon nous, tout au plus la part d'intertextualité qui entre en ligne de mire. Les choix onomastiques sont loin d'être hasardeux eu égard à la sensibilité dont témoignent Glissant et Sábato envers l'étymologie des mots et à l'importance qu'ils accordent à la portée métaphorique de leur langage. Ainsi, l'anonymat des personnages, tout comme l'onomastique parcellaire (troncature)

qui renvoient à des procédés déréalisants se voient conférer de nouvelles fonctions, ce qui prouve la part innovante et créatrice inhérente à la réappropriation desdites stratégies dans leurs macrotextes. Notre approche de cette thématique privilégiera, par conséquent, une perspective narratologique en prise avec la théorie littéraire de Glissant et de Sábato et avec le contexte socio-historique en indiquant, là où c'est nécessaire, les implications qui relèvent de l'approche psychanalytique.

1. La stratégie onomastique “caméléonienne” et son rapport avec la conception d'identité.

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur la problématique du changement de nom en rapport avec le contexte socio-historique chez les deux auteurs. L'acte de changement de nom peut être envisagé comme une nécessité dans certaines circonstances historiques ou bien un mécanisme relevant d'un traumatisme à la fois personnel et collectif. S'agissant du personnage romanesque, ce geste engage un débat sur la conception d'identité et sur la théorie du personnage.

1.1. L'identité-rhizome dans son rapport à l'onomastique romanesque chez Glissant.

Chez Glissant, le foisonnement onomastique est à mettre en relation avec sa conception de la langue soumise au phénomène de « délire verbal coutumier » et avec l'instabilité des références identitaires dans la société post-esclavagiste. Les différentes manipulations au niveau de l'onomastique ne se cantonnent pas cependant à ces explications, car elles illustrent aussi sa conception d'identité-rhizome et la Poétique de la Relation.

Dans *Sartorius*, Johannes Franz rêve de rendre son nom, Sartor, « plus explicitement noble et ancien¹²⁵⁴», ce qui le pousse à se choisir le patronyme «Sartorius¹²⁵⁵» qui se référerait, selon les précisions du narrateur suggérant une motivation d'ordre historique de cet acte, au général Sertorius «qui tint l'Espagne et qui s'opposa au gouvernement de Rome¹²⁵⁶». En s'attribuant un patronyme prestigieux, le personnage satisfait le fantasme du «roman familial», qui permet de «compenser par un travail onirique le malaise de la condition sociale¹²⁵⁷». A la connotation métatextuelle du nom qui renvoie à son métier, (« tailleur » selon l'étymologie latine) se substitue, à travers le changement de nom, une connotation intertextuelle qui le rattache à un personnage historique référentiel.

Glissant, très sensible au phénomène de l'immigration, qu'elle soit forcée ou volontaire, fait « voyager » ce patronyme pour le soumettre à l'épreuve de la logique implacable de l'immigration. L'un des descendants de Johannes Franz, immigré aux Etats-Unis, se voit simplifier son patronyme. Le changement qui n'advient pas cette fois-ci à l'instigation du personnage, car engendré « par la rhétorique sommaire de l'Immigration¹²⁵⁸ » (il relève d'un curieux hasard), enrichit ce patronyme d'une nouvelle connotation intertextuelle, qui renvoie cette fois-ci au roman *Sartoris* de Faulkner. Le narrateur relie son personnage à l'écrivain américain dans sa fable sur les noms, où le « u » perdu de « Sartorius » se retrouverait rajouté au patronyme « Falkner¹²⁵⁹ ». L'étymon du nom « sartor » sort pour autant indemne de ces opérations onomastiques pour perpétuer au final la mémoire ancestrale, codée dans le patronyme.

¹²⁵⁴ *Sartorius*, p. 210.

¹²⁵⁵ Il s'agit aussi d'un clin d'œil intertextuel, intervenant à travers l'onomastique, qui met à contribution les ressources intertextuelles. Eu égard à la fascination qu'exerce sur Glissant l'œuvre de son pair américain, Faulkner, le titre de son roman faisant référence à *Sartoris* de Faulkner fait partie de l'onomastique intertextuelle. Cette connotation est d'ailleurs élucidée dans le texte.

¹²⁵⁶ *Sartorius*, p. 210.

¹²⁵⁷ Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, op. cit., p.85.

¹²⁵⁸ Rappelons le déroulement de cette scène : « Name ? – Wilhelm Sartorius. – Wilhelm Sartoris. O.K., Bill. Next ». *Sartorius*, p. 269.

¹²⁵⁹ Cette théorie autour du nom de Faulkner décrit de manière poétique un fait attesté par les biographes de l'écrivain américain, qui aurait effectivement rajouté une lettre à son patronyme, Falkner, pour se démarquer de son père.

Le même phénomène est décelable dans *Tout-monde*. Le périple de Georges de Rochebrune¹²⁶⁰, dont Mathieu reconstruit les étapes à partir d'un cahier offert par ce dernier et constituant «une sorte d'archives», fait mention du changement de nom, par le biais de la traduction, qu'a subi ce personnage. Ainsi, en arrivant au Vénézuéla Georges de Rochebrune devient Jorge de Rocamarron¹²⁶¹. Autour de cette racine, «roche», se construit l'identité onomastique du personnage Roca, du béké Laroche (le nom est transcrit par endroits La Roche) et de son « rejeton mulâtre » qui se donne pour nom Georges de Rochebrune (une manière d'annoblir son origine métissée s'observe dans ce geste libérateur et quelque peu provocateur de sa part). « Pourquoi pas Rochenoire ou Rochenégrée¹²⁶² », s'indigne à ce propos Laroche dans une conversation avec Senglis, propriétaire de la plantation lui aussi. Par cet acte, le personnage s'affranchit partiellement de sa filiation, sans la renier complètement pour autant, car le nom choisi garde l'essence onomastique d'origine, tout comme sa connotation métatextuelle, présente à travers la référence à la « roche », ce qui le rattache à son père de manière oblique. En revanche la traduction du nom, « Rocamarron », insiste davantage sur le caractère subversif, et met en exergue l'enjeu libérateur du changement de nom. Cette traduction inscrit le personnage dans la généalogie des Nègres Marrons, à travers l'étymologie du mot « marron », qui vient du mot espagnol « cimarrón » lequel désignait des esclaves fugitifs.

En accord avec le principe de la relation, le personnage, tel un caméléon¹²⁶³, s'adapte au lieu en changeant de nom par le biais de la traduction,

¹²⁶⁰ Ces jeux onomastiques relient l'histoire du rejeton de Laroche, «né de notre caste et d'une esclave négresse», précise Laroche, (*TM*, p.81-101), qui se donne pour nom Georges de Rochebrune et l'histoire de la famille Rocamarron, ses descendants, dont Mathieu retrouve la trace dans *Tout-monde* (p. 515-520).

¹²⁶¹ *TM*, p. 517. Cette traduction relie le personnage à l'étymologie du mot « marron » qui viendrait du mot espagnol « cimarrón » qui désignait des esclaves fugitifs.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 101. « Qui croirait cela d'un métis, dont on oserait à peine prononcer qu'il est une personne morale ». *Ibid.*, p. 95.

¹²⁶³ L'image du caméléon pour décrire cette stratégie correspond à sa valeur métaphorique, synonyme de mouvance et polysémie virtuelle tant sur le plan identitaire que littéraire. Voir à ce sujet Valérie-Angélique Deshoulières (études rassemblées et présentées par), *Poétique de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Presses Université Blaise Pascal, coll. « Littératures », 1998.

ce qui peut conduire à récuser, à partir de l'impossibilité d'une généalogie conçue de façon atavique, la stabilité du nom et l'attachement au territoire. Nous pouvons évoquer au sujet de cette stratégie caméléonienne, la réalisation du personnage-rhizome dans *Tout-monde*. C'est le cas d'Anestor, doté de trois nationalités différentes, qui « avait conservé, en les trois circonstances, son prénom, n'ayant daigné changer que les noms de famille : « Anestor Masson Klokoto Salah traçait ainsi dans le tourbillon [...] en ses trois exemplaires ¹²⁶⁴ ».

Il ne s'agit pas tant de renier le nom d'origine ou de le trahir mais plutôt de souligner la « valeur très relative de ce porte-identité qu'est le nom ¹²⁶⁵ » dans un contexte marqué par la rupture de la filiation et le manque de repères identitaires qui en découle. A travers la traduction du patronyme est remise en cause la fonction du nom propre en tant que « désignateur de l'unique [...] une sorte de hyponyme maximal pour l'individu ¹²⁶⁶ ». Cette labilité du nom reflète la conception de l'identité-rhizome appliquée aux personnages romanesques qui peuplent l'univers de Glissant, désignés comme « une terre rapportée », et qui témoignent de manière dramatique leur désancrage identitaire, fruit de l'histoire antillaise. Le changement et/ou la traduction du nom confirme l'affranchissement des personnages d'une identité unique, stable, conçue comme la rupture avec la dictature onomastique ou l'anonymat pratiqués dans l'univers de la Plantation.

1.2. L'acte de changement de nom comme signe d'intégration chez Sábato.

Sábato partage avec Glissant, bien que dans une dimension nettement plus restreinte, la pratique d'une « onomastique signifiante ». Le patronyme, en dehors de sa signification, équivaut à une appartenance plus ou moins légitime à

¹²⁶⁴ *TM*, p. 467.

¹²⁶⁵ Nicole Lapierre, *op. cit.*, p. 284.

¹²⁶⁶ Michel Ballard, « La traduction du nom propre comme négociation », in *Palimpsestes*, n°11, « Traduire la culture », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 219, (199-224).

un lieu. C'est la raison pour laquelle les ancêtres d'Alejandra se sont résignés à sacrifier leur nom¹²⁶⁷, Elmtrees, en le troquant contre un nom d'emprunt (par le biais de la traduction), pour ne plus être perçus comme des étrangers, malgré leur participation aux événements marquants de l'histoire argentine. Par une espèce de stratégie, que nous avons qualifiée plus haut de caméléonienne, le personnage est contraint de sacrifier son nom pour se fondre dans le paysage et pouvoir s'intégrer à sa terre d'accueil. Pour se défaire du stigmate nominal, « irrémédiable comme tare¹²⁶⁸ » du fait de son caractère héréditaire, le personnage décide de se libérer de cette emprise du nom perçue comme ce qui « ligature(nt) l'identité¹²⁶⁹ ».

La traduction du nom de famille¹²⁷⁰, qui tend à gommer son origine étrangère, apparaît comme une des stratégies possibles en vue de l'intégration et de l'ancrage dans la terre d'accueil. L'origine de cette pratique dans l'univers romanesque se confond avec des usages sociaux réels, attestés en Argentine, qui témoignent du drame identitaire des immigrants déchirés entre leur double appartenance, et désireux néanmoins de s'intégrer à leur pays adoptif. La traduction du patronyme Elmtrees possède cependant dans ce cas précis, à la différence du changement radical de nom, l'avantage indéniable de garder son essence onomastique. La traduction du patronyme de Patrick Elmtrees n'altère

¹²⁶⁷ Rappelons que parmi les critères définitionnelles qui servent à distinguer le nom propre du nom commun figure le caractère intraduisible du nom propre hormis des exemples de toponymes connus qui possèdent leurs équivalents dans différentes langues. En ce qui concerne les patronymes, les noms des personnages historiques ou des personnages de fiction, ils n'échappent que très rarement à cette règle. Voir à ce sujet Sarah Leroy, *Le nom propre en français*, Paris, Editions Ophrys, coll. « L'essentiel français », 2004. La traduction que subit le nom, chez Glissant et Sábato, accentue une identité problématique, mouvante, s'expliquant par le contexte historique précis.

¹²⁶⁸ Nicole Lapierre, « Changement de nom : le signe, la haine, le soi », in Esther Benbassa, Jean-Christophe Attias (sous la direction de), *La haine de soi : difficiles identités*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000, p. 274. Cette étude intéressante soulève la problématique du changement de patronyme par les familles juives dans une Allemagne nazie et en France après la libération. La stigmatisation de l'individu advient à partir de son nom de famille qui comporte des renseignements sur l'origine de la personne. Nicole Lapierre étudie ailleurs, dans un ouvrage *Changement de nom*, le problème de la nomination comme un prolongement d'une politique raciale.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 273.

¹²⁷⁰ Le phénomène de la traduction advient aussi entre Juan Pablo Castel, narrateur-personnage de *El Túnel*, et le protagoniste de *Sobre héroes y tumbas*, Martín del Castillo. Ce rapprochement, où il est possible de voir le résultat d'une analogie entre deux personnages renfermés dans leur monde intérieur, permet la circulation du même nom dans l'espace du macrotexte, eu égard au fait que le « référent demeure inchangé [...] le sujet habite le nom qu'il porte ». *Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité*, *op. cit.*, p. 53.

pas sa signification. Entre « Elmtrees » et « Olmos », la référence à l'arbre, l'orme¹²⁷¹ plus précisément, demeure intacte (même le pluriel du nom d'origine est préservé dans la traduction), mais l'acte symbolique de changement de nom semble être lourd de conséquences. Cette assimilation pourrait signaler un mécanisme positif, car elle traduit l'intégration de la famille d'origine irlandaise au nouveau territoire. Patricio est d'ailleurs désigné par l'épithète « acriollado » qui désigne cette nouvelle identité composite. L'ancêtre d'Alejandra, raisonnant en termes d'attachement atavique au nom, semble tout de même marqué par cette stigmatisation à travers le nom qui renvoie à la distinction entre les vieilles familles créoles et la masse d'immigrés. Les déformations que subit le nom de famille participent davantage au processus de stigmatisation de l'origine étrangère¹²⁷² de Patricio et expliquent sa décision de changer de nom:

Olmos es la traducción de Elmtrees. Porque abuelo estaba harto de que lo llamaran Elemetri, Elemetrio, Lemetrio y hasta capitán Demetrio [...] Harto estaba. Y porque se había acriollado tanto que lo fastidiaba cuando le decían el inglés. Y se puso Olmos, nomás [...] Y además porque ésta era su verdadera patria. Aquí se había casado y aquí nacieron sus hijos. Y nadie, viéndolo sobre el gateado, con el apero de plata, habría podido maliciar que era gringo¹²⁷³.

Eu égard à son identité nouvelle, recomposée, d'où la traduction à travers laquelle son nom se met à « l'unisson de la langue¹²⁷⁴ » de sa patrie adoptive, le changement de nom ne peut pas être considéré comme une volonté d'effacer son

¹²⁷¹ Dans la Grèce antique, on associait l'orme à Hermès et à Oneiros (dieu des songes et de la nuit) ce qui peut se lire comme un choix déterminant le destin des personnages portant ce nom de famille dans l'univers romanesque de Sábato.

¹²⁷² María Rosa Lojo confirme la prégnance des mécanismes de l'altérité négative dans la construction identitaire argentine, en accord avec les études menées à ce sujet: "Tanto Borello como Castillo Durante asignan gran importancia a la indagación y problematización de los nombres, sobre la que las novelas vuelven una y otra vez: los gentilicios que señalan un linaje tradicional, y la inmensa masa humana fuera del origen de la historia patria que corresponde mayormente al torrente inmigratorio¹²⁷²". María Rosa Lojo, *op. cit.*, p. 294.

¹²⁷³ Alejandra précise les étapes de cette transformation progressive du patronyme de Patrick Elmtrees, son aïeul, faisant partie des occupants anglais à l'époque de l'invasion anglaise de Río de la Plata, et son intégration progressive au pays à travers l'hispanisation du nom: « pero lo peor empezó con la reconquista [...] Patrick volvió a incorporarse y hubo de combatir contra nosotros. Y cuando los ingleses tuvieron que rendirse [...] Patrick quiso quedarse [...] Eso fue en 1807. Un año después se casaron [...] y Patricio empezó su tarea de convertirse en Elemetri, Elemetrio, don Demetrio, teniente Demetrio y de repente Olmos". *SHT*, p. 90.

¹²⁷⁴ Nicole Lapiere, *op. cit.*, p. 284.

origine mais constitue plutôt une « stratégie de reclassement visant à mettre en correspondance sentiment et signe d'identité¹²⁷⁵ ».

Ce qui attire notre attention dans la théorie anthroponymique de Quique, sur laquelle nous reviendrons, c'est le fait de soumettre le nom du président Juan Domingo Perón au même examen critique, en dénichant le voilement des origines italiennes du dictateur par le biais de l'effacement de la consonance italienne de son nom¹²⁷⁶ :

La clienta venía parloteando sin interrupción con Wanda sobre la necesidad *impostergable* de matar a Perón [...] ¿ Sabés, Marita – le dijo Quique a la clienta-, que se ha comprobado que el tipo no se llama Perón sino Perone ?¹²⁷⁷.

En dehors de la problématique onomastique d'assimilation des patronymes étrangers, ici italiens, aux noms espagnols, le fait de prononcer à deux reprises le nom de Perón doit interpeller compte tenu du contexte particulier qui sert de temps référentiel à l'action de *Sobre héroes y tumbas*. Il convient de rappeler, d'après les précisions apportées par Horacio Salas, que dans les années qui ont suivi la chute du régime de Juan Domingo Perón, en juin 1955, la mention de son nom, interdite par le gouvernement, était passible d'emprisonnement:

A comienzos de 1956, el gobierno militar del general Pedro Eugenio Aramburu había dictado un decreto (número 4161) por el cual había prohibido, bajo severas penas de prisión, pronunciar o escribir las palabras Perón, Eva Perón, Peronismo, Justicialismo y otras similares derivadas. Y pese a que en 1958, ya gobernaba un régimen constitucional, todavía los medios de comunicación seguían obedeciendo aquella totalitaria disposición. Para mencionar a Perón o a su gobierno el periodismo recurría a los eufemismos¹²⁷⁸.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 284.

¹²⁷⁶ Castillo Durante qualifie cette technique sous le nom d' « onomatophagie » qui a lieu « lorsque le sujet dévore son propre signifiant en l'hispanisant. Par ce biais « le banni peut [...] accéder à une pratique discursive en travestissant le nom honni qui le réduit au silence », *Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité, op. cit.*, p. 54.

¹²⁷⁷ *SHT*, p. 250.

¹²⁷⁸ Horacio Salas, « Veinte años después », *op. cit.*, p. 791. L'auteur rapporte dans son article un événement dont il fut témoin. En 1958, Ernesto Sábato se trouvait parmi les invités d'une table ronde sur le sujet des coups d'état en Argentine au XX^{ème} siècle, organisée à la Faculté du Droit de Buenos Aires. Dans le contexte évoqué plus haut, Sábato ne s'est pas plié dans son intervention à l'interdiction en cours dans ces années. Selon rapporte Salas: « Sábato esa tarde fue directo. En la segunda frase pronunció el nombre prohibido [...] continuó la dirección de su discurso sin subterfugios ». *Ibid.*

Dans cette optique, la référence directe à Perón dans le roman, sans recours aux « subterfuges », relève d'une prise de position de Sábato en vue de s'opposer à certains intellectuels qui prônaient le silence et l'oubli au sujet de son gouvernement¹²⁷⁹.

La thématique de l'identité argentine empiète ici sur le thème du nom reliant inéluctablement le plan personnel au plan collectif. Le même Sábato, comme nous l'avons vu dans la première partie, est concerné par cette discussion sur les patronymes, en tant que descendant d'immigrés italiens en Argentine. Son nom a subi une modification destinée à lui ôter son caractère italien. Ainsi « Sabato¹²⁸⁰ » (samedi en italien) est devenu « Sábato », la famille s'étant établie en Argentine, a ajouté l'accent pour favoriser l'assimilation du nom aux patronymes espagnols. Cette déchirure originelle se trouve peut-être à l'origine de l'obsession pour les patronymes qui hante toute son œuvre et l'inscrit dans cet espace d'entre-deux, nuançant davantage ses propos sur l'identité argentine composite. Selon Castillo Durante, le nom de Sábato n'échappe pas aux « mécanismes de marginalisation onomastique ». Son origine italienne « détermine [...] son inclusion dans la longue liste des hétéronymes. Le nom « Sábato » fait partie pour ainsi dire de la roture anthroponymique¹²⁸¹ ».

Nous serions tentée d'attribuer partiellement le distanciellement dont témoignent Glissant et Sábato envers les patronymes, dans l'univers romanesque, à leurs expériences personnelles. La question du changement de nom renvoie inéluctablement vers les circonstances biographiques des deux

¹²⁷⁹ L'histoire argentine se complaît dans des analogies et possède cette fâcheuse tendance à vouloir se répéter ; ce que certains considéraient comme une époque révolue, s'est avérée d'actualité lorsque Perón revint au pouvoir en 1973.

¹²⁸⁰ A ce propos, plusieurs hypothèses ont été établies, laissons plutôt s'exprimer l'écrivain lui-même à ce sujet. Silvia Sauter rapporte une explication de Sábato dans le prologue à *Sábato : símbolo de un siglo. Visiones y revisiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, coll. "La vida en las pampas"/ dirigida por María Rosa Lojo, 2005, p. 8: "Sábato explica que acentuaba su nombre para que no lo llamaran Sabáto, pero actualmente, conocida la pronunciación de su apellido, no tiene que añadirle el acento ortográfico, como se acostumbra en las palabras esdrújulas en español". Silvia Sauter précise la préférence de Sábato pour l'écriture de son nom sans l'accent pour revenir à sa forme "originelle et ancestrale".

¹²⁸¹ Daniel Castillo Durante, *Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité*, op. cit., p. 41.

auteurs, Glissant ayant changé de nom de famille à l'âge de neuf ans lorsqu'il a été reconnu par son père ; les parents de Sábato ont changé la graphie de leur nom ainsi que leurs prénoms pour les adapter à la langue espagnole. Sábato, activiste du parti communiste dans les années trente, étant poursuivi par une organisation gouvernementale anti-communiste, était amené à changer de nom, durant une période, pour éviter des persécutions, ce qui peut expliquer partiellement ses différentes dénominations dans *Abaddón*.

Ces éléments laissent une empreinte indélébile sur leurs œuvres qui ne dissocient pas, dans le traitement romanesque du nom, les implications personnelles des implications au niveau de la collectivité. Cette identité double qui relève du changement de nom peut en partie justifier le dédoublement des personnages dans leurs univers romanesques. Cette question nous amène à nous pencher davantage sur la thématique de la filiation inhérente à l'anthroponymie.

2. Thématique de la filiation.

La référence à l'arbre pour introduire le thème de la généalogie, que nous retrouvons chez Glissant et Sábato, renoue bien évidemment avec une tradition littéraire établie. C'est justement dans le traitement qui lui est réservé que leurs perceptions de l'identité et de la filiation divergent perceptiblement. Bien que l'incipit du roman *Mahagony*, où se lit une référence au mahogani, propose une réflexion sur la thématique de l'arbre (« Les arbres qui vivent longtemps secrètent mystère et magie ¹²⁸²»), ce motif très polyvalent s'avérera au cours du roman, ainsi que dans la suite du macrotexte, réfuter la possibilité de représenter une généalogie en poursuivant le modèle des sociétés ataviques¹²⁸³.

¹²⁸² *Mahagony*, p. 13.

¹²⁸³ Dans *Sartorius*, Glissant revient sur cette conception identitaire qui récuse le principe du « jus soli » : « Ce n'est point par le leurre atavique ni par le lien du sang que tu hérites du bienheureux stigmaté de la diversité. Tu nais batouto, mais je le deviens aussi. C'est-à-dire au fur et à mesure que cette diversité se réalise. L'héritage ne fonde ni sur le droit du sol ni sur le droit d'aïnesse ni sur quelque exclusive de cette sorte ». *Sartorius*, p. 65.

Le choix du patronyme Olmos qui fait référence à un arbre¹²⁸⁴, semble loin d'être hasardeux, compte tenu de l'obsession anthroponymique de Sábato et de la thématique généalogique du roman. Fonctionnant comme une métaphore filée métatextuelle, l'image de l'arbre permet d'ourdir la généalogie des personnages. La question du nom rejoint celle de l'identité problématique, composite, en Argentine, étant donné que « le nom assigne [donc] une origine au sujet parlant et lui trace en filigrane sa place dans la société. De ce fait, il occupe un point clef dans la stratégie identitaire par rapport au sujet et par rapport à la collectivité¹²⁸⁵».

Lors de notre première lecture de *Sartorius. Le roman de Batoutos*, où Glissant s'interroge sur le sort des peuples invisibles ou disparus, nous avons été déconcertée d'y trouver un chapitre « Buenos » où il est question de l'identité argentine dans son rapport à l'altérité. Dans ce chapitre, analysée précédemment, qui est consacré à la disparition de la population noire en Argentine, le narrateur, en décrivant à partir de quelques traits son héroïne Marina, met en exergue l'attachement au patronyme perçu comme vecteur d'une identité légitime :

Sa mère, Paula Midway, était la fille d'un marin irlandais [...] et de Sesa Palo Rosas, bien argentine, dont le patronyme remontait au premier président du pays [...] Irlande, Chili, Allemagne, Nicaragua, Danemark et bien entendu Argentine, et aussi d'autres sources moins notables, avaient contribué à l'établissement de ces lignées¹²⁸⁶.

Ce thème, qualifié d'« obsession anthroponymique¹²⁸⁷ » par Castillo Durante, affecte l'intégralité du macrotexte de Sábato. Comme le remarque María Rosa Lojo,

¹²⁸⁴ Luis Wainermann propose une interprétation du nom Vidal Olmos en se référant à L'Arbre de vie biblique. Voir son ouvrage *Sábato o el misterio de los ciegos*, *op. cit.*

¹²⁸⁵ *América*, Cahiers de CRICCAL n°19, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁸⁶ *Sartorius*, p. 326-328.

¹²⁸⁷ « La loi anthroponymique veut que dans l'Argentine du roman de Sábato un enfant d'immigré italien soit sa vie durant un renégat; quelqu'un, en somme, qu'on astreint à renier son nom. L'œuvre de Sábato se fait l'écho, me semble-t-il, d'un carrefour de courants discursifs qui confèrent l'exclusivité d'un droit, celui de nommer le sujet et, ce faisant, d'intégrer sa parole, ou la dés-intégrer. Il en est ainsi notamment dans le roman *Sobre héroes y tumbas*. L'anthroponymie y opère non seulement en tant qu'instance de marginalisation, mais également en tant que dispositif d'accréditation du sujet comme ayant droit à la parole ». Castillo Durante, *op. cit.*, p. 47.

la Argentina sabatiana realiza una constante constitución/restitución de una identité que se perçibe como falsedad y como copia, o como contaminación y mezcla por el ingreso de lo 'otro' (el extranjero, el inmigrante) en el immaculado panteón de lo 'Mismo', ya irremediabilmente erosionado por el tiempo ¹²⁸⁸.

L'immigration massive étant un facteur de poids dans la construction identitaire argentine, la question de la légitimité ne relève plus de l'opposition créole/immigré, rendue caduque, mais se fonde sur les hiérarchies, établies arbitrairement, d'ordre économique et/ou culturel. Cela est visible clairement dans la scène où Quique développe sa « théorie des noms ¹²⁸⁹» en Argentine :

Si en este país vos te llamas Vignaux, aunque tu abuelo haya sido carnicero en Bayona o en Biarritz, sos bien. Pero si sobrellevas la desgracia de llamarte De Ruggiero, aunque tu viejo haya sido un profesor de filosofía en Napolés, estás refundido, viejito, nunca dejarás de ser una especie de verdulero ¹²⁹⁰.

L'opinion de Quique met en évidence le prestige des noms français en Argentine, ce qui confirme la prégnance de l'imaginaire eurocentriste et plus particulièrement la francophilie de certains secteurs de la société argentine. L'examen attentif de l'anthroponymie est lié à une série de connotations négatives qui témoignent du refus de la diversité chez Quique ¹²⁹¹ lorsqu'il stigmatise les immigrants : « este asunto de los apellidos hay que estudiarlo con mucho cuidado [...] Porque con la cosa de las cruças y la emigración el país está expuesto a Grandes Peligros ¹²⁹²». Contrairement à son personnage qui

¹²⁸⁸ *Sábato: en busca del original perdido*, op. cit., p. 176.

¹²⁸⁹ Dans la traduction française, ce chapitre est amputé de la partie consacrée à la théorie anthroponymique de Quique, fondée sur des préjugés raciaux et sociaux. Pour comprendre le contenu de ce chapitre dans l'original et dans la traduction française, nous renvoyons au XVII chapitre de la partie « Los rostros invisibles » (« Les visages invisibles ») dans *Héros et tombes*, op. cit., p. 228-234. Dans la version originale, il s'agit du chapitre XX de la partie « Los rostros invisibles », *SHT*, p. 246-252.

¹²⁹⁰ *SHT*, p.251.

¹²⁹¹ Il faut souligner que Sábato fustige ce type de comportements, incarnés dans le personnage de Quique. Son œuvre s'attache à problématiser le poids de stéréotypes et la difficile gestation de l'identité argentine qui doit accepter sa diversité. Selon Graciela Maturo, «El universalismo de Sábato se nutre de irrenunciable fidelidad a sus raíces y a su entorno, en rechazo del localismo y de la concepción cultural xenófoba. Todo en el va hacia el diálogo de las comunidades, de las razas, de las culturas». Graciela Maturo, «La aventura filosófica de Sábato», op. cit.

¹²⁹² *Ibid.* Quique se fait porte-parole d'une idéologie en vogue parmi la haute bourgeoisie portègne, anti-péroniste qui fait un amalgame entre la politique de Perón, l'immigration, et la décadence du pays menacé par la diversité. L'attitude de Quique est fustigée par Sábato dans *Abaddón* lorsqu'il avoue avoir honte de fréquenter

stigmatise la diversité, Sábato aurait pu souscrire à l'opinion de Witold Gombrowicz qui dépeint l'Argentine comme « un mélange de races, et d'héritages, à l'histoire courte, au caractère inachevé [...] un pays magnifique [...] riche d'avenir mais sans forme encore ¹²⁹³ ». Si les stratégies onomastiques nous renseignent sur la perception de l'identité chez les deux auteurs, il nous paraît intéressant de poursuivre cette enquête généalogique à travers les macrotextes de Glissant et de Sábato pour observer les modèles de la filiation adoptés par les deux auteurs en vue de représenter la problématique identitaire.

2.1. Les failles du modèle atavique de la reconstruction généalogique dans l'œuvre romanesque de Sábato.

Dans *Sobre héroes y tumbas*, il existe un chapitre contenant les réflexions de Bruno sur Fernando et sa famille, qui met l'accent sur les généalogies complexes en Argentine, considérées, comme toujours chez Sábato, par le biais de stéréotypes. Ce traitement est visible notamment dans l'appréciation que porte Bruno sur la généalogie de Fernando, dans laquelle il cherche des explications plausibles à la décadence de la famille Olmos et à la folie qui atteint plusieurs de ses membres :

cierto es que esas variantes que lo apartaban de la norma podían deberse por un lado a la herencia paterna y por otro al hecho de ser la familia Olmos algo excéntrica y desvaída (aunque también esto es genuinamente nacional en muchas viejas familias). Esta familia en decadencia daba la impresión de estar integrada por fantasmas o por distraídos sonámbulos [...] esta inyección de la sangre Vidal en la vieja familia produjo en la persona de Fernando, y más tarde en la de Alejandra, una violenta reacción, como sucede, creo, en ciertas plantas enfermizas¹²⁹⁴.

Il convient de nous attarder sur la généalogie d'Alejandra qui réunit des origines créoles et celles provenant de l'immigration. Ce métissage est

les personnes proférant ce type de réflexions. Voir le chapitre « Se despreciaba por estar en esa quinta », *AEE*, p. 348-350.

¹²⁹³ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome II, op. cit., p. 30.

¹²⁹⁴ Ibid., p. 452-453.

stigmatisé comme néfaste à partir de l'expression « plantas enfermizas » et « contaminación de la sangre ». La référence à l'arbre dans le nom de famille d'Alejandra constitue à ce titre un support efficace pour introduire cette problématique. Il peut s'agir ici d'un cas particulier de métatextuel connotatif où le nom renvoie de manière implicite à la fonction qui est assignée à cette famille, ou plutôt à la thématique de la filiation dont l'histoire de los Olmos fournit le prétexte, dans l'économie fictionnelle. Cette connotation métatextuelle attire notre attention sur la motivation fonctionnelle de ce patronyme qui sert d'image appropriée pour ourdir une généalogie où se mêlent le destin familial et le destin du pays. La référence à un arbre généalogique s'avère tout de même fallacieuse dans la mesure où les deux familles Olmos et Acevedo, réunies par les liens matrimoniaux, sont marquées au sceau de la malédiction qui se présente sous forme de dégénérescence et de folie chez ses différents membres. La traduction du nom Elmtrees, dictée par la volonté ou plutôt la nécessité de rompre l'altérité négative en s'attachant à l'arbre du Même, pervertit la portée de cette genèse par l'obstination d'un rattachement à la manière atavique à une terre qui n'est pas la leur. A la différence d'une culture composite, une culture atavique, comme le rappelle Glissant, « part du principe d'une Genèse et du principe d'une filiation, dans le but de rechercher une légitimité sur une terre qui à partir de ce moment devient territoire ¹²⁹⁵ ». Le modèle atavique est dépravé, rendu inefficace au profit d'une valorisation du modèle composite difficilement acceptable par des vieilles familles créoles. Bebe, Escolástica, Pancho, Fernando et enfin Alejandra sont chacun à sa manière atteints d'un syndrome de folie qui semble trouver son origine dans le passé réfoulé (unions consanguines) et dans la non-acceptation de la diversité qui régnait au sein de leurs familles. Le fait de vouloir rattacher les contemporains aux héros du passé s'avère une entreprise vaine, eu égard à la proximité décevante entre les héros et les tombes signalant le non-retour vers le passé glorieux. Du côté de sa mère, Acevedo, elle

¹²⁹⁵ *IPD*, p. 59-60.

appartient à une lignée prestigieuse (« una antigua familia » précise le narrateur), la famille Acevedo étant une famille qui a participé activement à l'histoire argentine. La décadence actuelle de la famille est compensée par le récit sur les ancêtres qui présente des caractéristiques du « roman familial ». Il s'agit curieusement des ancêtres de Borges¹²⁹⁶ (sa mère était une Acevedo), ce qui explique partiellement le lien qui unit Alejandra à Borges dans le roman, à travers le recours à la métalepse, commenté précédemment. Alejandra est une digne héritière de cette lignée. Médiatrice de l'histoire argentine, elle initie Martín à ses méandres. En remontant dans la généalogie de sa famille, elle met l'accent sur les liens qui l'unissent à l'histoire nationale :

El veintisiete de junio de 1806 los ingleses avanzaban por las calles de Buenos Aires [...] Y ahí lo hirieron (¿a quién?). Al teniente Patrick, hombre, en esa esquina estaba la casa de Bonifacio Acevedo, abuelo del viejo, el hermano del que después fue general Cosme Acevedo (¿el de la calle?), sí, el de la calle: es lo único que nos va quedando, nombres de calles¹²⁹⁷.

Cette même affirmation revient au cours d'une promenade dans les rues portègues: « Papeles, nombres de calles. Es lo único que nos va quedando¹²⁹⁸ » à quoi répondent comme en écho, à travers une réécriture intertextuelle, les vers de Borges¹²⁹⁹ récités par Alejandra:

esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre:
Láprida, Cabrera, Soler, Suárez. Nombres en que retumban ya secretas las
dianas, las repúblicas, los caballos y las mañanas¹³⁰⁰.

Le ton ironique d'Alejandra trahit le décalage constaté entre le passé, associé dans le titre du roman aux héros de la nation, et le présent décevant, qui conserve de ce passé un pâle reflet à travers les noms de rues. Le titre, en opérant ce partage, introduit au seuil de la lecture la dialectique développée au cours du roman. Malgré la ligne de démarcation que vise à établir le roman, les

¹²⁹⁶ Norma Carricaburo souligne également cette coïncidence au niveau de l'anthroponymie. Voir *SHT*, Edición crítica, p. 105.

¹²⁹⁷ *SHT*, p. 88.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁹⁹ Norma Carricaburo signale l'utilisation intertextuelle du poème de Borges, *La noche cíclica* (1940) dans *SHT*. *SHT*, Edición crítica, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁰⁰ *Ibid.*

liens et les correspondances entre le passé et le présent peinent à démentir la prégnance de l'Histoire qui n'est pas en réalité reléguée dans le domaine virtuel. Martín s'étonne d'ailleurs de la perpétuation d'une séparation historiquement fondée en Argentine : « Me parecía gracioso que en país había siempre los unitarios y los federales », dont les origines sont élucidées par Pancho :

Muchas peleas supo haber en nuestra familia por causa de Rosas, y de ese tiempo viene la separación de las dos ramas, sobre todo en la familia de Juan Bautista Acevedo¹³⁰¹.

Le refus de perpétuer une lignée, souillée par le sang fratricide et l'inceste, se perçoit dans le meurtre commis par Alejandra et son suicide¹³⁰² qui anéantit toute possibilité de continuation de sa lignée. En tant qu'incarnation de l'histoire argentine, Alejandra, en assumant ce geste meurtrier s'oppose, sur le plan personnel et collectif, au principe de la filiation lorsqu'elle représente la décadence et la dégénération qui renvoient au traumatisme de l'origine de la nation, baignée dans le sang fratricide. Alejandra, ne voulant pas assumer l'héritage qui lui échoit, préfère rompre la chaîne généalogique. Le thème de la folie qui intervient dans cet acte meurtrier et suicidaire figure un échec de la filiation souillée par l'inceste dans le passé de la famille (Georgina, sa mère et Fernando, le père, étaient cousins proches) et de la nation. Elle met en scène la décadence de la famille créole par rapport à l'apport du sang neuf provenant de l'immigration et l'enfermement dans les schémas historiques voués à l'échec du fait de leur caractère claustrophobe que décrit Sábato. L'obstination de la famille Olmos à continuer de vivre dans son ancienne demeure du quartier Barracas, à présent dévastée et tombée en désuétude, signale la permanence symbolique dans le passé, ce que Jean-François Hamel qualifie de « fétichisme historique ». Cette attitude, qualifiée de risible, voire pathologique, fustigée par le narrateur, se trouve à l'origine de la non-acceptation du présent :

¹³⁰¹ *SHT*, p. 94.

¹³⁰² Selon l'hypothèse de Castillo Durante, le « suicide par le feu du couple incestueux » constituerait « une sorte de fonction de rééquilibrage dans l'économie du nom ». *Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité, op. cit.*, p. 45.

Los Olmos daban la impresión de constituir el final de una antigua familia en medio del furioso caos de una ciudad cosmopolita y mercantilizada, dura e implacable. Y mantenían, y desde luego sin advertirlo, las viejas virtudes criollas que las otras familias habían arrojado como un lastre para no hundirse [...] así los pobres Olmos, candorosa y hasta cómicamente aislados en la antigua quinta de Barracas, eran el destinatario del resentimiento de sus parientes: por seguir viviendo en un barrio ahora plebeyo en lugar de haber emigrado al Barrio Norte o a San Isidro¹³⁰³.

La contemplation du passé à laquelle s'adonnent les personnages ne leur permet pas d'avancer mais les condamne à rester claustrés dans l'univers pathologique de la répétition, ici stérile, comme c'est le cas de Pancho et de Escolástica. Si le refus d'accepter la diversité équivaut à un refus de l'avenir, une seule note positive dans ce tableau sera apportée vers la fin du roman à travers le voyage initiatique de Martín vers le sud argentin où la grandeur du paysage porte l'espoir d'un avenir différent du passé sclérosé. L'échec de la généalogie construite sur le mode atavique qui tente de rapprocher son patronyme du passé glorieux du pays, outre qu'il constitue une variante du roman familial, mentionnée plus haut, signale la rupture de la distinction entre les vieilles familles créoles en Argentine, les habitants « oubliés » de cette histoire à savoir la population noire et indienne, et les nouveaux habitants du pays provenant de l'immigration européenne massive du XIX^{ème} siècle.

L'appauvrissement symbolique provient d'une perception sclérosée de l'identité atavique vouée à l'échec. Le macrotexte de Sábato s'attèle à la tâche de reconstruire une généalogie traditionnelle à partir des symboles du passé argentin. Si Sábato traite la question identitaire de manière ambivalente, comme l'ont démontré certains chercheurs, au fond des contradictions rencontrées dans son œuvre, nous pouvons déceler la présence d'un doute qui traverse ses interrogations, doute qui concerne la prétention argentine à posséder et à se prévaloir d'une identité atavique, liée au territoire. Il évoque de manière explicite la fragilité des référents identitaires en Argentine en comparaison avec

¹³⁰³ *SHT*, p. 469-470.

ceux des véritables sociétés ataviques - qualifiées comme appartenant à la Més-Amérique par Glissant -, à savoir le Mexique et le Pérou :

acá no teníamos ni siquiera ese simulacro de la eternidad que en Europa son las piedras milenarias, o en México o en Cuzco. Porque acá [...] no somos ni Europa ni América sino una región fracturada, un inestable, trágico, turbio lugar de fractura y desgarramiento.

Glissant se plaît à souligner l'appartenance de l'Argentine (aire culturelle) à l'Euro-Amérique¹³⁰⁴, non sans fondement d'ailleurs. Si nous nous rapportons à la stratégie identitaire en Argentine, il a bien raison quant à la façon d'envisager le passé argentin. Néanmoins, cette classification paraît restrictive et incomplète dans le cas de l'Argentine qui est tout aussi en quête d'identité, ce que prouvent d'ailleurs les enjeux de sa littérature. Cette tendance confirmerait la réflexion menée par Glissant dans *Traité du Tout-monde* selon laquelle « les cultures ataviques tendent à se décomposer, à se créoliser, c'est-à-dire à remettre en question (ou à défendre de manière dramatique) leur légitimité¹³⁰⁵ ».

2.2. La filiation en rupture dans le macrotexte de Glissant.

A travers la réflexion de Glissant autour de la notion d'identité à racine unique, ce motif se voit perverti car l'attachement aux racines, à la terre, qu'il implique, sera contesté comme une impasse de la construction identitaire de la société issue de la Traite négrière. Chez Glissant, « la plupart des énoncés de « fous » [...] tournent autour des questions de filiation et de l'origine¹³⁰⁶ », ce qui prouve que « l'absence d'une claire connaissance du passé par ces individus

¹³⁰⁴ Dans cette répartition en trois sortes d'Amériques, Glissant utilise des apports des chercheurs : Darcy Ribeiro, Emmanuel Batalla et Rex Nettleford :

- « - La Meso-América – « l'Amérique des peuples témoins, de ceux qui ont toujours été là »,
- L'Euro-América – « L'Amérique de ceux qui sont arrivés en provenance d'Europe et qui ont préservé sur le nouveau continent les us et coutumes ainsi que les traditions de leurs pays d'origine ». Il inclut dans cette catégorie : Le Québec, le Canada, les Etats-Unis et une partie (culturelle) du Chili et de l'Argentine
- La Neo-América – « elle est constituée de la Caraïbe, du nord-est du Brésil, des Guyanes et de Curaçao, du sud des Etats-Unis, de la côte caraïbe de Venezuela et de la Colombie, et d'une grande partie de l'Amérique Centrale et du Mexique ». Voir à ce sujet *IPD*, p.13.

¹³⁰⁵ *TTM*, p. 195.

¹³⁰⁶ Romuald Fonkoua, *op. cit.*, p. 218.

entraîne des phénomènes repères de déviance ¹³⁰⁷». Dans *Mahagony*, l'instabilité identitaire des personnages, faisant pourtant partie de la famille macrotextuelle de Glissant, est soulignée par le traitement onomastique tout particulier du titre qui a été mis en exergue par Dominique Chancé. Ce « néologisme fécond dans lequel l'œuvre résume toute sa matière narrative » révèle plusieurs significations : « il déconstruit le mot 'mahogany', en inverse les voyelles, pour faire apparaître autre chose, un ensemble de signifiants qui vont évoquer de multiples personnages du livre : Mani, Maho, Gani, Marny ¹³⁰⁸». Ce procédé connu sous le nom de paronymie ¹³⁰⁹ introduit de la complexité dans le roman où les personnages semblent être tous des avatars les uns des autres. Par « l'annulation de l'unicité ou l'atténuation de la spécificité de l'étiquette du personnage ¹³¹⁰ », leur indifférenciation remet volontairement en cause l'individualisation du personnage en faveur de la notion de collectivité pour faire advenir une identité rhizomique, mouvante, fluide. Plutôt que d'y voir la contestation de l'illusion référentielle ¹³¹¹, la proximité onomastique entre les personnages appartenant à des époques différentes favorise l'intrication de leurs destins, souterrainement liés par la thématique du marronnage, lequel adopte différentes formes au cours de ces époques, réévaluées en fonction du contexte historique respectif. De cette façon, la quintessence de l'esprit du marronnage, empruntée au répertoire postural de l'imaginaire antillais, qui se perçoit dans la posture de Marny présenté comme un avatar moderne des nègres marrons, sera soumise à une relecture qui correspond à son époque.

Là où Sábato s'attèle à la tâche de reconstruire une généalogie traditionnelle à partir des symboles du passé argentin, Glissant préfère s'avouer vaincu devant une telle tentative et vise plutôt à démontrer l'impossibilité de

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 220.

¹³⁰⁸ *Edouard Glissant. Traité du « déparler », op. cit.*, p. 192.

¹³⁰⁹ Ce terme renvoie à la "proximité onomastique" entre les personnages romanesques. Frank Wagner, « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la *mimèsis* », in Yves Baudel (sous la direction de), *Onomastique romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2008, *op. cit.*, p. 37.

¹³¹⁰ *Ibid.*

¹³¹¹ Telle est l'interprétation de la paronymie chez Frank Wagner, *ibid.*

reconstituer une véritable généalogie dans une société post-esclavagiste en proposant une nouvelle vision de la recherche des origines à partir de la perspective relationnelle et de son concept de « digenèse ». Cette vision prend appui sur la pensée contre-essentialiste¹³¹², décelée par Samia Kassab Charfi chez les écrivains antillais, qui est la conséquence d'une histoire issue de la Traite négrière. L'œuvre présente sa propre généalogie qui arbore des contours indécis, en proie à la recherche :

les lignées désordonnées des Longoué ou de Béluse, des Targin ou de Celat ne m'émouvaient pas encore [...] je n'établissais pas les équivalences, les distances de temps et de générations¹³¹³.

Dans *Mahagony*, il est évoqué une coutume ancestrale africaine consistant à enterrer le placenta sous un arbre, ce en quoi le personnage renoue partiellement avec des gestes ataviques, en signalant un attachement à la terre et à la perpétuation d'une lignée. Dans le même mouvement, tout comme « l'être même du vieil arbre se dérobe », une identité qui tente de s'établir autour d'un élément stable appartenant au paysage n'arrive pas à se concrétiser à partir de ce mythe propre aux cultures ataviques. Cette opposition est illustrée également dans le chapitre de *Sartorius* portant le même titre, une sorte de mise en abyme de la thématique principale que développe ce roman, à travers l'exemple d'Areko et de Jacob Sartorius qui envisagent différemment la problématique de la filiation. Jacob « s'est constitué en souche unique, renforcé au même moment que d'autres souches » tandis que Areko, « est un isolé, migrant dépossédé¹³¹⁴ ». Le « paradigme végétal¹³¹⁵ » qui structure la pensée de Glissant explique sa perception d'identité de manière imagée.

¹³¹² La chercheuse explique ainsi les soubassements de cette philosophie contre-essentialiste aux Antilles : « Le contre-essentialisme antillais n'est pas seulement une résultante de l'histoire nationale ; il est une nécessité prophétique, dans le sens où il condense les paysages nouvellement produits par l'expérimentation de la créolisation ». Samia Kassab Charfi, « Contre-essentialisme et diversité dans la littérature antillaise », *Les Caraïbes : convergences et affinités*, 4, 2009, http://publiforum.farum.it/ezine_printarticle.php?id=100. Consulté le 4 février 2010.

¹³¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ *IPD*, p. 79.

L'impossibilité du retour aux origines, figurée par l'échec de la tentative césairienne du « retour en Afrique », hante les écrits de Glissant, tout comme elle nourrit sa réflexion philosophique, où il postule une mise à distance de cette référence à l'Afrique. La difficulté de rassembler les traces du passé, qu'expérimente Mathieu Béluse en revenant sur le lieu de sa naissance, fait écho à l'échec collectif à renouer avec la mémoire originelle dont les esclaves et leurs descendants ont été dépossédés. Ce constat conduit à admettre la « défaite des identités généalogiques et archéologiques¹³¹⁶ » et incite à trouver une autre manière de se ressourcer.

Il n'est pas étonnant que Mathieu attache moins d'importance à sa généalogie personnelle qu'à celle qui concerne la collectivité. En tant que descendant des esclaves de la plantation, les Béluse, il a conscience de « la labilité qui définit la filiation sur la plantation ¹³¹⁷», contrairement à la filiation chez les marrons, imprégnée d'une volonté de transmission de l'héritage, qu'il soit matériel ou spirituel. Nous pourrions nous demander pourquoi Glissant attribue à son alter ego, Mathieu, un nom de famille Béluse qui désigne, de manière dérisoire, la fonction de ses ancêtres dans l'univers de l'habitation. Il est difficile en effet de passer outre la connotation métatextuelle inscrite dans ce patronyme, qui renvoie explicitement à la dimension fonctionnelle de la famille Béluse sur la Plantation. La dérision marque le choix de ce nom propre par opposition à la lignée des Marrons, Longoué, dont le nom ne connote aucune utilité, hormis de se référer à un cri, une onomatopée (long « oué »)¹³¹⁸ qui peut être perçu comme un cri de liberté.

Pourquoi l'auteur ne préfère-t-il pas se dépeindre en descendant de rebelles, de nègres marrons ? C'est pourtant une posture que crée l'auteur à

¹³¹⁶ *Ibid.*

¹³¹⁷ Samia Kassab Charfi, « Contre-essentialisme et diversalité dans la littérature antillaise », *op. cit.*

¹³¹⁸ Jacques André propose dans *Caraïbales* d'autres explications plausibles selon nous de ce nom chez Glissant. Dans tous les cas de figure, il s'agit ici d'un phénomène désigné par Frank Wagner comme « télescopage des registres de langue », plus particulièrement dans le cas de Glissant de « télescopage » entre le créole et le français. Frank Wagner, *op. cit.*, p. 30.

partir de sa généalogie littéraire dont il se réclame. Serait-ce une réminiscence autobiographique¹³¹⁹, une dette envers son propre passé ou bien une allusion au rôle qui est dévolu à Mathieu à travers le macrotexte ? En assumant ce patronyme, Mathieu en assume l'origine, connotée métatextuellement, et il redonne des titres de noblesse à son caractère utilitaire. Sans changer de nom, Mathieu Béluse revalorise positivement le contenu sémantique qui y est inscrit en filigrane pour marquer le refus de subir son nom en tant que « la marque de l'origine et du pouvoir subi [...] étant placé, par lui, dans un système d'héritage où il est voué à reproduire l'identique¹³²⁰ ».

Mathieu Béluse, de par son nom, dépourvu de la charge négative que valait le nom Béluse à ses ancêtres, doit accomplir une mission, être utile à la société. L'onomastique dans l'univers romanesque de Glissant véhicule une vision du monde en signalant la charge idéologique du nom, qui diverge nécessairement de la logique onomastique chez Sábato en raison des contextes sociohistoriques divergents. La problématique du nom constitue à elle seule un réservoir de réflexions sur le passé historique aux Antilles, le poids de l'esclavage et de la domination, et enfin sur l'identité personnelle et collective qui peine à se soustraire à un certain déterminisme historique ; seule la fiction grâce à ses vertus poétiques peut opérer une subversion de cet état des choses.

Cette subversion peut advenir notamment à travers un renversement de la logique patronymique comprise comme légation du nom de père en fils. Dans Ormerod, l'un des personnages « se changeait de désignation chaque fois qu'il avait procréé¹³²¹ », en se nommant en place de chacun de ses descendants, « il était le fils chaque fois neuf de son fils ou de sa fille nouveau-née » à travers ces « appellations patronymiques tournoyantes¹³²² » dont il était l'instigateur et

¹³¹⁹ Daniel Radford rapporte les détails concernant le père d'Edouard Glissant, gérant sur une plantation, « se pliant totalement à la situation coloniale. Il n'y avait chez lui aucune prise de conscience politique ». *Edouard Glissant*, op. cit., p. 14.

¹³²⁰ Catherine Kern-Oudot, « L'onomastique chez J.M.G. Le Clézio : entre refus et attachement », in *Onomastique romanesque*, op. cit., p. 116.

¹³²¹ Ormerod, p. 66.

¹³²² *Ibid*, p. 66.

propriétaire. Glissant s'amuse même à montrer la labilité de la transmission du nom qui ne doit pas relever nécessairement du système patriarcal:

'Mathieu Celat', c'était Mathieu Béluse. Bon. Nous le nommons ainsi pour le plaisanter sur ce que nous estimions être sa faiblesse envers Mycéa¹³²³.

Le système patriarcal est contourné de façon assez astucieuse par Hernancia, l'esclave qui porte dans son ventre le rejeton de son maître et à qui ce dernier concède la faveur de choisir le nom de son enfant :

elle décida que le nouveau-né s'appellerait Ceci. La femme du colon s'écria que ces créatures étaient imprévisibles [...] elle n'aurait pu concevoir qu'Hernancia marquait ainsi et proclamait son privilège caché [...] on peut pourtant dire qu'il fut le premier homme à être baptisé par son descendant et à tenir son nom de celui qui en hériterait¹³²⁴.

La filiation impossible à reconstituer se manifeste également de manière dramatique à travers la pratique de l'anonymat qui constitue chez Glissant bien plus qu'une convention romanesque.

3. L'onomastique parcellaire et la pratique de l'anonymat.

Nous analyserons maintenant le recours à l'anonymat qui figure parmi les stratégies anthroponymiques dans les romans de Glissant et de Sábato. Frank Wagner¹³²⁵ suggère que l'anonymat, tout comme les phénomènes de troncature du nom, constitue une pratique visant à saper le principe d'identité dans le but de rompre avec une esthétique mimétique, laquelle instaure l'obligation de la vraisemblance dans le roman. Certes, la visée anti-mimétique sous-tend certaines de ces pratiques chez Glissant ; il faut néanmoins préciser que l'anonymat dans lequel sont plongés ses personnages n'est pas une pure invention romanesque mais relève d'une problématique identitaire historiquement attestée dans la société esclavagiste. La remise en question du nom attribué ou le fait d'assumer une absence de nom constitue un geste

¹³²³ CC, p. 159.

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹³²⁵ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 19.

évocateur du refus de porter un nom imposé ou de s'inscrire dans une logique généalogique dénuée de fondement pour les esclaves et pour leurs descendants.

L'impossibilité de se prévaloir d'un nom attestant l'appartenance à une lignée, traduit un traumatisme lié à la perte du nom initial, une fois que l'esclave franchit l'habitation de son maître et devient chosifié, comme c'est le cas de premier Longoué:

Cet homme qui n'avait plus de souche, ayant roulé dans l'unique vague déferlante du voyage (gardant cependant assez de pouvoir et de force pour s'opposer à l'autre et pour s'imposer, dans la pourriture de l'entrepont, sa force et son pouvoir [...] mais ayant tout perdu, et jusqu'à son nom, sous la couche uniforme de crasse à relent d'eau pourrie) et qui n'était pas encore Longoué¹³²⁶.

Il peut s'agir soit d'un oubli soit d'un déni du nom, cet acte signale le refus de perpétuer le lignage dans les conditions qui lui échoient. Le refus consiste à signaler le positionnement de Glissant par rapport à la « prétendue science de la filiation ¹³²⁷» qui semble un leurre en ce qu'elle propose de « reconnaître, au miroir de l'Afrique meurtrie, des aïeux, des cousins, des apparentés, avec l'état civil qu'il faut, là où s'ouvre tout simplement un abîme inconnaissable ¹³²⁸». Il semblerait que la captivité prive le nom de sa dimension sacrée, dès lors il cesse d'être porteur des valeurs positives qu'assurerait sa transmission. Dans *La case du commandeur*, le personnage Aa « qui s'était choisi le premier nom par rang d'ordre dans la langue des déportés¹³²⁹ » meurt de manière cruelle, sa mort est porteuse de la symbolique du vol et de l'appropriation de la langue du colonisateur¹³³⁰. Sa désignation par la répétition de la lettre A constitue une sorte de troncature visant à signaler l'oscillation entre l'anonymat significatif et l'anonymat assumé de manière subversive, ce

¹³²⁶ QS, p. 83.

¹³²⁷ Sartorius, p. 61-62.

¹³²⁸ Ibid.

¹³²⁹ CC, p. 142.

¹³³⁰ Cette lettre initiale de l'alphabet est désignée par Homi Bhabha, dans son analyse du poème d'Adil Jussawalla, comme un « a impérial imposé comme la condition culturelle du mouvement même de l'empire », signe d'ascendance de la culture dominante. Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 113.

qui a été souligné par Suzanne Crosta¹³³¹. Difficilement classifiable, ce nom échappe à une catégorisation précise relevant à la fois de l'anonymat et de l'onomastique parcellaire. Le geste de révolte que convoque ce nom-prénom s'accompagne d'une surmotivation d'ordre symbolique ; à la sobriété et l'indétermination de cette dénomination s'oppose la charge symbolique très forte, signe manifeste du viol et de la privation, exercés sur les migrant nus, les déportés amenés d'Afrique et confrontés à la langue du colonisateur.

Pour Castillo Durante, qui revient dans *Les dépouilles de l'altérité* sur l'étymologie du mot « anonyme », le « 'a' privatif pourrait donc renvoyer autant à l'absence de patronyme qu'à un statut de hors-jeu. L'anonyme échapperait ainsi au dédale des filiations tout en se mettant à l'abri de la loi ¹³³²». Selon cette perspective fort intéressante du point de vue de la stratégie d'anonymat chez Glissant,

l'anonyme serait cet aspect de l'altérité capable de déjouer les pièges d'une dialectique de reconnaissance qui exige une conformité tacite avec les intérêts du système de représentations en place¹³³³.

La mère qui tue son nouveau-né¹³³⁴, dans *La case du commandeur*, signale par cet acte tragique et désespéré la rupture d'une chaîne généalogique qui a déjà été minée, voire brisée complètement par la logique issue de pratiques esclavagistes qui consistaient à mélanger des ethnies et à séparer les familles afin d'étouffer toute possibilité de révolte et d'union des esclaves pour défendre une cause commune.

Selon Suzanne Crosta, l'acte meurtrier d'une esclave sans nom, qui étouffe son nouveau-né

¹³³¹ Suzanne Crosta voit dans ce nom « une violence à la nomenclature française du fait que le marron n'est pas nommé ni approprié par le maître ; son nom échappe définitivement au code du colonisateur » ce qui expliquerait selon Crosta sa mort violente, qui constitue une punition pour sa révolte qui mine « la base même de l'idéologie véhiculée par les colonisateurs, à savoir le langage ». *Le marronnage créateur, op. cit.*, p. 146.

¹³³² Daniel Castillo Durante Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ Editeurs, coll. « Documents », 2004, p.58.

¹³³³ *Ibid.*, p. 59.

¹³³⁴ Cette pratique est décrite dans un roman de Toni Morrison intitulé *Beloved*, traduit de l'anglais par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Bourgeois, 1989.

la coupe définitivement des traditions philosophiques de l’Afrique [...] ne voulant léguer à son enfant le sort qu’on lui avait imposé, l’esclave sans nom redéfinit, compte tenu de son expérience et de sa situation historique, la maternité et les liens affectifs qui l’attachent à l’enfant¹³³⁵.

L’absence du nom traduit le désaccord avec le système colonial. Dépossédés de leur nom originel, les esclaves sont voués à l’anonymat puisque ils sont considérés comme une masse indistincte de laquelle se distinguent symboliquement les futurs Béluse et Longoué qui rompent cette dictature de l’anonymat. Glissant évoque ce double traumatisme de l’arrachement et de la « libération » : « les états civils procurés (ou consentis) ne remplacent jamais *le Nom qu’on s’est choisi*. A l’esclave déraciné succède le citoyen dépersonnalisé¹³³⁶ ». Pour faire face à l’anonymat, fruit du contexte historique des Antilles, Glissant s’attache dans la fiction à rendre hommage à toutes ces voix inaudibles, « corps emboulés », dont « les chroniques officielles ou privées ne retiennent pas le[ur]s noms¹³³⁷ ». L’écrivain circonscrit dans son macrotexte ce « tombeau » des anonymes, des « emboulettés », c’est l’Océan Atlantique qui est instauré comme un seul lieu mémoriel possible : « un énorme mausolée [...] de ces milliers d’Africains qui jalonnèrent ces pistes sous-marines, garrottés de chaînes et de boulets¹³³⁸ ».

Sábato recourt davantage dans son œuvre à l’onomastique parcellaire. L’excès du discours sur le passé et sa contemplation pathologique répétitive sont les raisons de cette déviance chez les personnages de Sábato, tout aussi impliqués dans le questionnement sur la filiation et l’origine, ce qui ne peut pas étonner compte tenu d’une identité multiple freinée par une stratégie d’altérité négative¹³³⁹ établie comme principe de la construction identitaire argentine.

¹³³⁵ *Le marronnage créateur*, op. cit., p. 119.

¹³³⁶ *IP*, p. 190. En italique dans le texte.

¹³³⁷ *Sartorius*, p. 180.

¹³³⁸ *Philosophie de la Relation*, p. 51.

¹³³⁹ Nous empruntons ce terme à Edgardo Manero qui décrit dans son ouvrage *L’autre, le même et le bestiaire*, la construction identitaire argentine, en focalisant particulièrement son attention sur le phénomène de ladite

Certains cas d'onomastique parcellaire l'attestent. Chez Sábato, il existe des personnages qui apparaissent tantôt sous le jour de leur intégrité onomastique qui renvoie à leur état civil et tantôt sont désignés par des diminutifs. Ainsi défilent dans les romans : Nacho (Augustín), Carlucho (Carlos), dotés pourtant d'un nom et d'un prénom intégral dans l'univers romanesque: le diminutif Palito qui renvoie à l'intégrité onomastique préalable, Luis Nepomuceno, renvoie à la question de l'altérité négative signalée dans ce que Castillo Durante désigne comme « identité d'embarras ¹³⁴⁰ ». Palito ne mériterait pas d'être appelé par son vrai nom, selon les explications du narrateur qui insiste sur la vision stéréotypée de l'identité argentine qui s'attache à stigmatiser celui qui est considéré « autre » : « pero tampoco lo llamaban así, lo llamaban Palito, tal vez porque era tucumano y aindiado como el otro ¹³⁴¹ ».

La question de l'anonymat, beaucoup moins exploitée, intervient à travers le récit sur les soldats de Lavalle. L'écrivain exprime son indignation face à l'oubli dans lequel sa nation a plongé tous les soldats anonymes noirs qui ont participé aux guerres d'indépendance. Le fait de mettre en avant le personnage référentiel Aparicio Sosa, fidèle soldat du général Lavalle, indique la volonté de réparation historique de la part de Sábato qui s'attache à « offrir des tombeaux » à ces « innombrables morts demeurés sans sépulture livresque¹³⁴² ». Et puisqu'une telle entreprise s'avère impossible, il tente au moins d'attirer l'attention sur ces oubliés de la Grande Histoire. Les expressions comme « cabecitas negras », « toda esa negrada » qui sont des expressions manifestes de l'altérité négative indiquent le traitement de l'altérité qui tire un trait sur l'individualisation des êtres humains.

« altérité négative » qui renvoie à la ligne idéologique du discours identitaire argentin à partir de l'époque de Sarmiento et d'Alberdi, *op. cit.*

¹³⁴⁰ Ernesto Sábato ou les abattoirs de la modernité, *op. cit.*, p. 127.

¹³⁴¹ AEE.

¹³⁴² *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 226.

4. Motivation onomastique. Noms à connotation métatextuelle et symbolique.

Contrairement à la stratégie d'anonymat sous-tendue par les implications idéologiques évoquées plus haut, l'auteur peut opter pour une motivation onomastique qui rompt avec l'arbitraire du nom propre dans la réalité extratextuelle. Si les fonctions de cette motivation onomastique qui se manifeste à travers les noms à connotation métatextuelle et symbolique peuvent varier selon l'auteur, elles auront en partage la volonté d'accompagner l'itinéraire diégétique des personnages en instaurant une équivalence entre le nom et la fonction du personnage dans l'économie fictionnelle.

4.1. La pratique de la surenchère compensatoire chez Glissant.

Chez Glissant, la constitution d'un sujet marginalisé passe par un travestissement du « nom honni qui le réduit au silence ¹³⁴³ ». Ce travestissement peut revêtir plusieurs formes : les noms imposés aux esclaves de la Plantation peuvent être « redoublés et resignifiés par les noms de voisinage ¹³⁴⁴ » qui restituent partiellement au sujet sa dignité personnelle.

L'impossibilité de s'affranchir de la logique imposée par le système esclavagiste, dont la scène de donation du nom à la plantation (*Le Quatrième siècle*) constitue une illustration manifeste, intervient paradoxalement malgré l'obtention de la liberté par les esclaves. La scène du *Quatrième siècle* montre que plutôt que d'une véritable donation du nom, il s'agit d'une

réattribution, l'affublement d'un nom arbitraire – celui-là qui est octroyé par le Maître [...] Son don est pourvu de tous les aléas du hasard ; il ne témoigne de rien, sinon de l'absurde, ou d'une anti-mémoire, résultat d'un étiquetage nécessité par la bonne marche de l'économie de plantation [...]

¹³⁴³ Daniel Castillo Durante, *op. cit.*

¹³⁴⁴ Jean-Paul Madou, *Edouard Glissant : de mémoire d'arbres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, Collection Monographique Rodopi en Littérature française et contemporaine, 1996, p. 62.

Sans racines et sans essence, le nom est un masque sans substrat, l'indice d'une exploitation et le contraire même d'une résistance¹³⁴⁵.

Il n'y a que trois familles : Béluse, Longoué et Targin qui semblent défier l'ordre imposé par l'administration coloniale. Dans la tradition du marronnage¹³⁴⁶, ils imposent leur propre nom, qui est un nom choisi et non plus subi. La détermination des Marrons, qui s'octroient eux-mêmes leurs noms, signifie une prise de parole et l'accès à une pratique discursive capable de subvertir l'ordre établi. Il faut voir dans ce geste, la réponse de Glissant à l'« entreprise taxinomique coloniale¹³⁴⁷ » qui permet de restituer, dans l'espace de la fiction, aux esclaves sans nom « une épaisseur temporelle et une profondeur symbolique¹³⁴⁸ ».

La situation tragique fait naître une créativité¹³⁴⁹ autour des pratiques anthroponymiques visible dans l'exubérance et l'extravagance des noms choisis et dans l'attachement aux surnoms qui s'aménagent un espace de liberté à la marge de l'acte officiel de la nomination. Dans *Le Quatrième siècle*, Longoué

¹³⁴⁵ « Contre-essentialisme et diversalité dans la littérature antillaise », *op. cit.*

¹³⁴⁶ Dans la scène de délivrance de titres d'identité aux esclaves fraîchement affranchis, les commis s'évertuent à trouver des noms, « son collègue en était à épuiser la liste des prénoms usuels qu'il attribuait, en tant que noms patronymiques, à une série de ces sauvages ». Les seuls qui se rebellent contre l'octroi du nom arbitraire par les commis de l'Etat civil sont les marrons : « Leur particularité (en plus du coutelas) était qu'une fois arrivés près de la table, ils annonçaient d'eux-mêmes leur nom et celui de leurs proches, au contraire de la masse qui eût généralement bien en peine de proclamer des noms ou d'exciper d'une vie de famille ; les deux commis ne pouvaient s'y tromper ; cette marque d'indépendance leur semblait une injure : leur indignation s'y renforçait ». De même, suivant la voie tracée par des esclaves marrons, affirment fermement leur identité les familles Béluse et Targin : « Ils durent pourtant de convenir entre autres d'une famille Béluse et d'une famille -Targin », *QS*, p. 177-178. Le caractère comique de la scène ne masque pas une réalité dramatique de ce processus d'accès à la liberté, qui passe par l'acceptation d'un nom octroyé arbitrairement.

¹³⁴⁷ Suzanne Crosta, *Marronnage créateur : Dynamique textuelle chez Edouard Glissant*, GRELCA, Université Laval, coll. « Essais », n°9, 1991, p. 117.

¹³⁴⁸ *Ibid.* Jacques André signalait déjà le rapport entre le Nom et la question de la propriété chez les Marrons, en insistant sur le fait que cette propriété n'est ni « recyclée », ni « acceptée » ou « marchandée » mais « conquise » à travers l'acte libérateur de dénomination allant à l'encontre de la logique coloniale. *Caribales. Etudes sur la littérature antillaise*, Paris, Editions Caribéennes, coll. « Arc et littérature », 1981, p. 144.

¹³⁴⁹ Richard Burton dans son étude sur la famille coloniale évoque la « créativité anthroponymique » comme résultat du contexte historique aux Antilles, après l'abolition de l'esclavage : « Pourtant les nouveaux libres ont vite réussi à habiter et à investir ces noms imposés en les combinant et en les élaborant avec une adresse et une imagination remarquables pour aboutir à ces trouvailles onomastiques [...] privés de leurs noms africains et attifés sous l'esclavage de prénoms-étiquettes qui les classaient plutôt qu'ils ne les nommaient, les affranchis se soucient dès 1848 de se créer une identité onomastique propre : à côté du système patronymique des Békés-pays et des Békés-France commence à s'esquisser un système matronymique propre à la population affranchie ». Il faut voir dans cette stratégie de subversion la libération des normes onomastiques françaises ainsi que la vitalité et l'esprit créatif des affranchis. Richard D.E. Burton, *La famille coloniale : la Martinique et la mère-patrie 1789-1992*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 66.

renoue avec le geste symbolique de la donation du nom en s'employant, par un usage désinvolte, à détourner la devise de la nation française:

Longoué criant : « Puisqu'ils ont proclamé Liberté-Egalité-Fraternité, moi je proclame Liberté-Egalité-Paternité ! vous entendez tout le monde ici, son nom c'est Liberté¹³⁵⁰.

Ce nom à valeur connotative sera explicité dans *La case du commandeur* où on insiste sur son rôle idéologique. Le commentaire métatextuel dénotatif à charge du narrateur précise la motivation onomastique de ce prénom donné par Pythagore à sa fille en souvenir de son frère, tué par Anne Béluse, dont le nom était « un programme : 'Liberté', dans la langue de ceux-là mêmes qui asservissaient en proclamant qu'ils libéraient¹³⁵¹ ».

En instaurant une filiation choisie, non imposée, contrairement au sort que subissent les esclaves dans *Le Quatrième siècle*, l'auteur se déclare ouvertement partisan de la liberté. Le couronnement de cette pratique du nom choisi est *Sartorius. Le roman de Batoutos* qui pourrait être qualifié de roman de la réappropriation du nom tant ce texte aux allures de fable se structure par rapport à la recherche des noms perdus, effacés, car appartenant aux peuples invisibles partout dans le monde. Glissant nous y convie à épier les noms cachés, les traces du passé conservées dans le nom, au contenu mémoriel souvent inconnu de ses détenteurs actuels, qui conserve sa force incantatoire. Il ne peut pas en être autrement dans ce texte qui se propose d'« inventer un peuple », comme l'illustre la citation de Deleuze placée en épigraphe. Cela mène Glissant à explorer de manière parfois ludique les différents endroits du monde reliés par la présence de ces invisibles. *Sartorius* s'inscrit dans la continuité de *La case du commandeur* dont les personnages étaient concentrés « dans le balbutiement obstiné du mot [...] Odon Odon¹³⁵² ». Il s'agit peut-être de retrouver un nom caché, secret qui palpite sous les apparences trompeuses de noms sans signification. Telle serait la démarche de Marie Celat :

¹³⁵⁰ *QS*, p. 122.

¹³⁵¹ *CC*, p. 103.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 40.

quand elle restait ainsi prostrée, demandant à chacun : As-tu vu Odonno ? – nous étions quelques-uns à deviner qu'elle ne cherchait pas là son dernier-né, mais le premier d'une lignée sans déroulement, venu tout adulte depuis combien de temps dans le pays, et dont la trace s'était perdue hormis pour quelques tourmentés, dont elle était¹³⁵³.

Comme il a été constaté précédemment, le nom Odonno tient une place particulière dans l'univers romanesque de Glissant, la répétition qui l'accompagne renvoie aux deux frères qui ont choisi le même prénom et rappelle la trahison fraternelle qui serait à l'origine de la Traite. En traversant les siècles, la redondance du prénom perd sa valeur historique référentielle que le macrotexte de Glissant lui a attribuée. Eu égard à son apparence incantatoire, le refrain « Odonno Odonno » semble conserver sa puissance atavique et son pouvoir, inexplicables même à ceux qui sont amenés à le prononcer, et constitue une trace du passé dans la même mesure que la valeur mnémonique de l'odeur et de la barrique, étudiées dans la partie précédente :

et si l'homme une fois de plus crie Odonno Odonno, ce n'est pas qu'à ce moment il revient à l'entrée du village, dans le pays d'Afrique, où le traître conduisit les convoyeurs de chair ; non. L'homme n'est pas descendu si loin dans l'abîme d'océan. Il réentend seulement la lourde portée de sons qui convoyait naguère sur les cannes et les cases l'annonce de la mort¹³⁵⁴.

En instaurant le principe de donation du nom basé sur le son « o », Glissant revient dans *Sartorius* sur cet « éclair répété de sons¹³⁵⁵ » pour prendre à contrepied la tradition anthroponymique, car selon qu'il expose dans le roman :

ce son terminal des noms propres ne supposait aucune prééminence des personnes sur les choses et la terre et les bêtes, mais comme une béance à la fois claire et profonde, par quoi chacun s'établit sans régir et se nomme sans prétendre à dominer¹³⁵⁶.

Le roman *Sartorius* « redécouvre ce signifiant nodal, véritable magma et matière première de la fiction. Le « o » d'Odonno, n'est plus seulement un

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 189.

¹³⁵⁴ *CC*, p. 20.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁵⁶ *Sartorius*, p. 40.

phonème, mais centre, cercle, forme circulaire rappelant la mare, rond ¹³⁵⁷». Dans *Ormerod*, le macronarrateur attribue au « meneur insoupçonné de ce conte » les circonstances de l'écriture du roman précédent, *Sartorius*. Il explique les raisons de la persévérance avec laquelle ce dernier s'entête à rechercher, et à établir des relations entre différentes parties du monde liées par la même histoire. Le motif de l'invisibilité rejoint alors celui de l'histoire occultée à laquelle se heurtent les chercheurs essayant d'éclaircir le passé antillais, faute de registres suffisants pour mener à bien leur travail :

Vous prétendez que fébriles nous consultons les Conseils en généalogie, la mode en est répandue, les békés qui ont leurs registres à part et leurs astuces d'archives, les nègres et les mulâtres, et les Indiens –Hindous, Coulis ou Malabarais, pour qui c'était si naturel, ils ont raturé tout du long leurs livres de familles emportés depuis Calcutta et le sud de l'Inde – remontent tous à grand peine la spirale du temps, nous fouillons aux rôles tristes et illisibles de ces navires, nous explorons les registres oubliés dans les galetas des grandes villes d'Angleterre ¹³⁵⁸.

Dans ce roman truffé d'allusions macrotextuelles, les personnages reviennent sur la signification du son « o » dans les noms attribués aux Batoutos :

Qu'est-ce que c'est que ce o pointé que vous traînez à la poursuite de votre petit nom..., avait dit Apocal en haletant ses mots, Nestor'o ! A croire qu'il ne franchira jamais la barrière de cette apostrophe. Madame monsieur vos géniteurs disposaient pourtant du choix de l'alphabet complet. Même, ils auraient pu vous avoir rebaptisé plus tard, X comme ce Malcolm, Nestor'x, ou Z comme dans ce fil grec, hein, Nestor'zed. Serait-il que vous soyez un Batouto ? Seuls les Batoutos ont l'usage de l'o... ¹³⁵⁹.

Ainsi la distanciation d'avec une lignée ou une quelconque filiation permet à l'auteur, sur le plan de l'écriture, de s'affranchir de toute affiliation esthétique et de créer au gré de ses intuitions poétiques empruntées par-ci par-là à l'intertexte. « L'affranchissement des modèles de transmission habituels ¹³⁶⁰», permet de concevoir une théorie littéraire propre, faisant fi des normes rigides

¹³⁵⁷ Edouard Glissant. *Un « traité du déparler »*, op. cit., p. 192-193.

¹³⁵⁸ *Ormerod*, p. 63.

¹³⁵⁹ *Ormerod*, p. 354-355.

¹³⁶⁰ Samia Kassab Charfi, op. cit.

existantes dans le champ culturel et littéraire dominant. Cette préoccupation trouve sa formulation explicite dans *Le Discours antillais* :

Le Nom pour nous est d'abord collectif, n'est pas le signe d'un Je mais d'un Nous. Il peut être indifférencié (X), sa force vient d'être choisi et non pas imposé. Ce n'est pas le nom parental, c'est le nom conquis. Peu importe que je m'appelle X ou Glissant, l'important est que je ne subisse pas mon nom, que je l'assume dans ma communauté. La quête de la responsabilité dans le Nom ne relève pas d'un désir de filiation dont nous avons montré qu'il n'est pas atavique dans nos cultures ¹³⁶¹.

L'univers romanesque de Glissant instaure le principe des noms qui « signifient » et qui résument, que ce soit de manière poétique, humoristique ou ironique, le destin des personnages. Le nom, en désignant l'individu, semble le déterminer ou le prédestiner à l'avance, selon le commentaire du narrateur de *Quatrième siècle* : « Tout le monde finit par rassembler chacun à son nom ¹³⁶² ». De cette manière, « la valeur sémantique des constituants onomastiques fait écho à la caractéristique comme à l'itinéraire diégétique du personnage ¹³⁶³ », ce qui est surtout visible chez Glissant qui pousse la pratique de la « motivation onomastique » à l'extrême, dans le but de signaler son désaccord avec les pratiques nominatives propres à l'univers de la Plantation. Le voyant est désigné par le syntagme nominal « papa Longoué » depuis sa naissance, ce qui résume son statut dans le macrotexte :

et personne n'avait songé à nommer cette chose plein de sang [...] qui s'appelait déjà papa Longoué. Depuis le premier jour. Et même si on décida plus tard de lui donner, mettons, Melchior ou Ocongo ou les deux à la fois, ça ne fait rien, il est déjà papa Longoué. Comme né vieillard, pour être le papa dont le seul fils serait tout au loin foudroyé ¹³⁶⁴.

Il est difficile d'ignorer la dimension apocalyptique d'un autre personnage qui traverse le macrotexte de Glissant, Apocal, dont le nom est explicité à la fin du roman *Ormerod*. Il est celui qui

s'épuise en midi et en minuit à rendre pesant son nom d'initié, et à déposer autour du Lamentin les reposoirs de ses pires prédictions d'apocalypse.

¹³⁶¹ *DA*, p. 285.

¹³⁶² *QS*, p. 168.

¹³⁶³ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 206.

Mais la rivière et la mangrove ne sont taries que d'apparence. Il est un jour secret d'eaux enfouies qui aussitôt remonteront, pour jaillir et reflurir, malgré les puanteurs d'épandage qui descendent pourrir les nappes phréatiques. Ne considérez pas le canal purulent qu'est devenu La Lézarde. La parole décidera¹³⁶⁵.

Le sens premier du mot apocalypse étant la révélation, le nom donné à ce personnage, qui relève d'une onomastique parcellaire (troncature), lui assigne un rôle spécifique dans le texte, il compte parmi les détenteurs de la barrique, qui traverse le macrotexte de Glissant. Apocal ne prétend tout de même pas révéler de grands secrets, il se dérobe plutôt à cette obligation qui lui est imposée de par son nom.

Souvent, cette pratique permet aussi d'exprimer un élan créateur qui relève de la poétique de l'accumulation et de la redondance : aussi le personnage peut-il porter plusieurs noms, voire être défini par des surnoms ou des syntagmes nominaux les plus fantaisistes, laissant libre cours à l'oralité propre à la langue créole dont voici quelques exemples : « Odibert tête vent ! Odibert papalé !¹³⁶⁶ ». Mani est désigné dans *Mahagony* à travers plusieurs appellations (références à son apparence physique, son caractère et sa généalogie) scrupuleusement relevées par le narrateur qui procède ainsi à un commentaire métatextuel portant sur l'anthroponymie dans le contexte antillais :

Mani n'est pas son nom officiel, c'était surnom de voisinage. Vous n'avez jamais connu les noms d'Etat civil. Seulement Mani, Filaos, Casse-Tête, L'enfant des marins¹³⁶⁷.

Cependant, il existe aussi un phénomène inverse, le nom peut fonctionner comme un prétexte provoquant un élan créateur chez le narrateur, « le récit n'est souvent que le commentaire ou l'interprétation des arcanes du Nom¹³⁶⁸ ». La dénomination constitue un acte d'affirmation du pouvoir, elle « conduit à reconstruire une réalité linguistique inédite [...] le roman joue assez

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 359.

¹³⁶⁶ *Mahagony*, p. 162.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 184.

¹³⁶⁸ *Caraïbales. Etudes sur la littérature antillaise, op. cit.*, p. 122. Nous renvoyons à cette étude pertinente où Jacques André établit un lien étroit entre le nom et son impact sur le destin des personnages.

constamment sur cette capacité d'un signifiant élu à se rétracter et à se diffracter ¹³⁶⁹».

La mère de Mathieu reçoit dans la fiction tantôt le nom d'Euphémie, tantôt celui de Marie-Rose en souvenir du bateau négrier dont le nom est inversé, Rose-Marie :

Mathieu Béluse, le fils de Mme Marie-Rose, la cousine du mari de ma défunte sœur ? [...] Il est bien ce garçon. On dit qu'il ira poursuivre ses études. Mme Marie-Rose a tout fait pour lui. Mais il ne s'occupe que des élections maintenant, si jeune, si jeune ¹³⁷⁰.

La référence au bateau négrier, la matrice originelle et l'ancre de la mort affreuse durant la traversée, s'allie dans l'univers romanesque de Glissant avec la référence à la mère/mer, la matrice, l'utérus. *Sartorius* contient une réflexion autour des noms donnés aux bateaux négriers, où la référence à Marie, mère de Jésus, démontre le pouvoir pervers des dénominations qui marquent un écart énorme entre la référence évoquée et la fonction de ces bateaux, outils d'un crime contre l'humanité perpétré sur des milliers d'Africains:

les affréteurs de ces bateaux de l'horreur affectionnaient les doux noms et en particulier celui de la mère de Jésus, symbole de bonté ou d'espérance. L'un des plus célèbres négriers à être armé, dans l'allégresse et le transport de tous, et spécialement adapté au commerce intensif, fut à Londres la Henrietta-Marie en 1697, et vous trouvez à Nantes au siècle suivant, vous pouvez à peine y croire, une Marie-Séraphique. Le bateau d'Ingelberk était ainsi presque anonyme sous son appellation de Marie-Rose ¹³⁷¹.

Le premier lieutenant de la Marie-Anne (ou était-ce Marie-Rose ?) ¹³⁷².

La Rose-Marie, à la fin lavée de ses vomissures, était vraiment comme une rose, mais qui tire sa sève d'un vivant fumier ¹³⁷³.

Le pouvoir de nommer que s'octroie l'auteur dans le monde de la fiction est un pouvoir créateur, qui soustrait cette activité d'un cercle restreint à ceux qui détiennent ce pouvoir dans la vie réelle, tels les commis sur la plantation mandatés pour octroyer un statut civil aux affranchis. Echapper à cette règle,

¹³⁶⁹ Edouard Glissant. *Un traité du déparler*, op. cit., p. 192.

¹³⁷⁰ *LL*, p. 196.

¹³⁷¹ *Sartorius*, p. 147.

¹³⁷² *TM*, p. 110.

¹³⁷³ *QS*, p. 21.

c'est contourner l'autorité et s'auto-légitimer en ayant recours à cette pratique et devenir un « onomatourgos¹³⁷⁴ ». La profusion des surnoms, ainsi que l'acte même d'attribution des noms porteurs d'une signification à ses personnages, par cette sorte de « surenchère compensatoire¹³⁷⁵ », semblent conjurer l'anonymat dans lequel sont plongés les esclaves de la société de la plantation, dépossédés de leurs noms d'origine et rendus à l'anonymat précédant leur naissance sociale :

Des surnoms à ce point baroquisés, décidés et acceptés par nous, tissaient un pacte secret mais en –allé au cours ordinaire de la vie [...] les noms errent en nous, peut-être aussi en gardons-nous une foule en réserve, un pour la plaine, un pour l'archipel, un pour la trace, ou un pour le désert¹³⁷⁶.

Cette surenchère compensatoire qui se manifeste par l'inventivité onomastique, nourrie par la verve orale de la langue créole, ne contribue pourtant pas à rendre les personnages plus denses, plus vraisemblables, elle est employée pour rendre en quelque sort justice à tous ceux qu'on a privés de nom, en les arrachant à leur terre d'origine. L'on conviendra avec Valérie Masson-Perrin sur l'épaisseur lacunaire des personnages qui peuplent l'univers romanesque de Glissant : « ces personnages morcelés, porteurs d'une ou plusieurs voix, qui fonctionnent en rhizome sont souvent inachevés en tant que personnages, comme s'ils devaient en tant qu'êtres de papier sacrifier une part de leur identité, afin de porter plus loin leur rhizome identitaire fractalisé et avoir ainsi une chance de survivre¹³⁷⁷ ». A cette identité « foisonnante, touffue, multiple¹³⁷⁸ », répondant à leur environnement, correspond le foisonnement de noms qui n'arrivent pourtant pas à rendre leur identité plus établie. Selon nous, cette exubérance du nom peut se lire comme un procès intenté par Glissant contre la privation du nom et l'attribution d'un nom arbitraire dans le système

¹³⁷⁴ *Sábato ou les abattoirs de la modernité, op. cit.*, p. 48.

¹³⁷⁵ Edith Perry, « L'instabilité onomastique dans le roman mondiaïen », in *Onomastique romanesque, op. cit.*, p. 105.

¹³⁷⁶ *LL*, p. 72.

¹³⁷⁷ Valérie Masson-Perrin, *Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant*, Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises, sous la direction de Catherine Mayaux, 2006, p. 271. [En ligne], URL : [http : // www.biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERGO292.pdf](http://www.biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERGO292.pdf). Consulté le 11 mai 2009.

¹³⁷⁸ *Ibid.*

esclavagiste. Cette « surenchère » paraît paradoxalement pallier un manque ressenti comme une tare héritée du système esclavagiste, et l'absence de nom pointe de manière explicite ce manque comme élément constitutif de la vision du monde, ce sera aussi visible dans le traitement de la toponymie. Dans *Malemort*, nous pouvons lire cette phrase : « nous ne pouvons rien nommer, nous avons été sans nous en apercevoir usés en nous-mêmes, notre parler est impossible et quêté ». La béance qui guette derrière cette profusion des noms instaurés dans le macrotexte de Glissant est certes un remède contre la privation symbolique du nom et le pouvoir de nommer, mais elle ne vise pas à remplacer un système par un autre, car la béance qui s'ouvre devant les noms de Batoutos signale l'impossibilité de nommer et d'appartenir à son nom, de l'« habiter » comme suggère Glissant dans *Traité du Tout-monde*. Elle atteste de manière poignante ce manque originel.

Dans « Traité du Tout-monde de Mathieu Béluse », la réflexion sur les surnoms, menée déjà dans *La Lézarde* et *La case du commandeur* refait surface :

Elle [Mycéa] se rit de nos manies de surnommer toutes choses, et si elle acceptait les déguisements des noms individuels pour lesquels nous faisons preuve d'une imagination si fonctionnelle, précise, fine et déraisonnée [...] qui de vrai – dans la vie et non pas dans le conte – se nomment (pour nous) Apocal ou Babsapin ou Tikilik – Atikilik – ou Godby ou Totol, le seul Prisca ayant échappé à cette pratique, pour la raison que son prénom de baptême se suffisait à lui-même en matière de surnom), elle récusait ferme que nous n'appelions pas un manico un manico, et le Lamentin, le Lamentin »¹³⁷⁹.

Il n'y a pas que les surnoms qui attestent la surenchère compensatoire chez Glissant, les procédés de troncature ou d'accouplement du nom et du prénom permettent également de procéder à la compensation par surmotivation

¹³⁷⁹ *Ibid.* Ce fragment est repris dans *Traité du Tout-monde*. En tant que réécriture formelle macrotextuelle de *La case du commandeur*, le texte indique la source de la citation. Apparemment, même l'auto-citation peut subir quelques modifications légères qui apportent probablement plus de précisions que le texte d'origine : « Marie Celat se rit de nos manies de surnommer toutes choses, et si elle acceptait les déguisements des noms individuels pour lesquels nous faisons preuve d'une imagination si fonctionnelle, précise, fine et déraisonnée [...] qui de vrai – dans la vie et non pas dans le conte – se nomment [pour nous] Apocal ou Babesapin [avec ou sans e] ou Tikilik – Tikil, ou Atikil ou Atikilik, c'est le même – ou Godby [Godbi] ou Totol, dit aussi Potolé, le seul Prisca ayant échappé à cette pratique de dispersion, pour la raison que son prénom de baptême, féminin, fixe et invariable, se suffisait en matière de surnom), elle récusait à-toute que nous n'appelions pas un manico un manico, et Le Lamentin, Le Lamentin ». *TTM*, p. 79.

d'ordre symbolique. Ainsi peuvent s'expliquer les noms de Mycéa et de Thaël sur lesquels est porté un commentaire métatextuel de la part du narrateur : Marie Celat devient Mycéa et Raphael Targin Thaël, ces deux dénominations se voient utilisés de façon interchangeable. Dans ce procédé intervient non seulement la langue créole mais aussi la création du surnom à partir du nom propre afin de le subvertir en jouant avec ses sonorités et simplifier le rapport du lecteur face aux personnages rendu plus intime à travers cette contraction du prénom et du patronyme en un mot qui ressemble au prénom.

Afin de s'assurer que le lecteur perçoive la dimension symbolique ¹³⁸⁰ du nom dans le texte, le narrateur chez Glissant explicite souvent l'origine, voire même les mécanismes de l'élaboration du nom, ce qui relève du « métatextuel dénotatif¹³⁸¹ », comme dans les exemples qui suivent :

Pour le grand nombre, Targin était un nom inconnu [...] Expliquez alors que c'est par contraction du 'aël' de Raphaël et du 'T' de Targin, nous construisons toujours nos noms comme ça¹³⁸².

celle dont tout un chacun ne pouvait s'empêcher de dire en la voyant : « Ah ! mi Celat ! » - voici Celat. D'où le nom usuel et pathétique : Mycéa¹³⁸³.

Dans *La case du commandeur* qui fait une large place à la famille de Marie Celat, nous apprenons le véritable nom de Mycéa¹³⁸⁴. Une explication qui relève du métatextuel dénotatif fournit une autre explication plausible à ce nom, qui serait le résultat d'une contraction : « l'habitude que nous avons prise de crier « Mi Celat ! » chaque fois qu'elle surgissait au plein mitan d'une réunion¹³⁸⁵ ». Les noms de Mycéa et de Longoué, entre autres, présentent un cas d'accouplement syntaxique qui intervient à la croisée de deux langues, même si le nom a une apparence française, son sens vient d'une phrase ou d'une

¹³⁸⁰ Comme le précise Frank Wagner : « l'influence pragmatique de la motivation symbolique est nécessairement conditionnée par la détection de sa présence ». *op. cit.*, p. 29.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁸² *TM*, p. 333.

¹³⁸³ *QS*, p. 267.

¹³⁸⁴ Cinna Chimène accouche de son enfant à l'aide d'Ephraïse, « cette descendante que depuis si longtemps elle avait nommé Marie et que, par une grâce d'imagination [...] on appela plus tard Mycéa ». *CC*, p. 21.

¹³⁸⁵ *Ibid.*

expression créole qui a été modifiée. L'emploi de diminutifs est également envisageable dans son rapport à la langue créole chez Glissant, qui utilise les diminutifs en se référant à certains personnages pour instaurer un lien avec l'oralité dont ces diminutifs font partie. Dans les dénominations du type Ti-René (« ti » étant un mot créole pour dire « petit »), le diminutif reprend une pratique commune de la langue créole, en apposant l'adjectif petit, en créole, au prénom du personnage. A la différence du nom de personne, le nom du personnage dans l'univers romanesque, qui est certes « dépourvu de référent ¹³⁸⁶», « n'en véhicule pas moins – en raison notamment de ses particularités « visuelles », « acoustiques », « articulatoires », « morphologiques » - de nombreuses connotations qui entrent en résonance avec les diverses autres composantes axiologiques du roman ¹³⁸⁷».

4.2. La motivation onomastique chez Sábato

Si l'auteur de *Sobre héroes y tumbas* ne s'octroie pas le même privilège qu'Edouard Glissant dans *Le Quatrième Siècle*, où celui-ci sous une forme anecdotique décrit l'attribution des noms aux esclaves de la plantation par les deux régisseurs, la question du nom revêt la même importance à travers son œuvre. L'obsession anthroponymique de Sábato se conjugue avec la volonté de rattacher au nom une signification précise, d'où vient probablement la motivation onomastique visible à travers les noms des certains personnages :

Alguna vez le había contado a Bruno que Soledad parecía la confirmación de esa antigua doctrina de la onomástica, pues su nombre correspondía con exactitud a lo que era : hermética y solitaria ¹³⁸⁸.

Le lien qu'établit Sábato entre le nom et celui qui le porte n'est pas innocent du point de vue des implications qu'il lit à travers son propre nom, élément constitutif de sa posture littéraire.

¹³⁸⁶ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁸⁸ *AEE*, p. 400.

La connotation métatextuelle du nom de famille de Fernando ne peut pas passer inaperçue au regard de la thématique qu'introduit ce personnage au niveau de la diégèse : problématique généalogique, vue/ cécité. Il serait erroné à ce titre d'estimer l'onomastique chez Sábato comme un simple recours stylistique ; le nom « signifie », ce qui signale une motivation onomastique qui sous-tend la réflexion menée par l'auteur dans son œuvre. La motivation onomastique intervient aussi dans le choix du nom du personnage-narrateur d'*El Túnel*, Castel, et celui de Castillo, le protagoniste de *Sobre héroes y tumbas*. Ce rapprochement, à travers la racine commune des deux noms et la référence à l'étymologie latine du « château », castellum, rapproche ces deux patronymes comme si l'un engendrait l'autre, faisant intervenir le phénomène de la paronymie. La motivation onomastique et la plus-value sémantique qui se révèlent dans le contenu métaphorique auquel renvoie ce nom commun, instauré en qualité de nom propre chez Sábato, permet de l'interpréter comme le résultat d'une analogie entre ces deux personnages renfermés dans leur monde intérieur. La circulation du même nom dans l'espace du macrotexte assure une continuité et une filiation paradoxales, si nous tenons compte du fait que le père de Martín del Castillo est un peintre, tout comme l'a été Juan Pablo Castel dans *El Túnel*. La parenté macrotextuelle s'opère à travers la traduction et la motivation du nom qui se réfère clairement à son contenu métatextuel : les deux personnages partagent en effet un caractère assez solitaire, dépressif et le sentiment d'être incompris d'autrui, ce qui fait d'eux ces habitants associés à l'espace claustrophobe, emprisonnés dans leur propre identité onomastique. Dans *El túnel* l'accent est mis sur l'identité du narrateur protagoniste, d'autant que l'incipit déclinant son état civil se voit repris dans le chapitre qui suit (« como decía, me llamo Juan Pablo Castel¹³⁸⁹ ») :

¹³⁸⁹ *ET*, p. 62.

bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne ; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona¹³⁹⁰.

La volonté de nommer recouvre également un autre aspect : en se constituant (ou s'auto-constituant) auteurs, Glissant et Sábato s'octroient le privilège de nommer, de créer selon leurs propres lois dans la fiction. Le pouvoir d'un demiurge n'est pas ici au service d'élan mégalomanes, il sert plutôt à proposer leur perception du monde, à démêler les lieux communs.

Quant à la toponymie, dont il sera question dans la suite de ce chapitre, nous allons nous interroger sur sa dimension théorique et/ou idéologique.

5. Toponymie dans les macrotextes de Glissant et de Sábato.

La thématique du nom ne se restreint pas chez Glissant et chez Sábato à l'anthroponymie, elle interfère également au niveau de la toponymie qui constitue un élément important de leur réflexion. Il ne s'agira pas de « nommer » les endroits mais plutôt de se les réapproprier par un examen attentif de la toponymie à travers le roman. La géographie fournit un grand nombre d'images. D'une part, elles ouvrent une réflexion sur la spécificité du paysage argentin et antillais, d'autre part, ces images empruntées à la topographie permettent de visualiser certaines problématiques liées à la conception de l'identité et de l'écriture. La quête de soi et de la collectivité se réalise à travers cette réappropriation du paysage qui cesse d'être un simple décor. Une nouvelle perception de la dichotomie particulier/universel semble se dessiner dans la volonté du dépassement du régionalisme, dont témoigne l'interrogation des stéréotypes attachés à la perception de l'espace.

¹³⁹⁰ *ET*, p. 61.

5.1. Toponymie dans le macrotexte de Glissant. La reconquête du Lieu.

Une charge idéologique sous-tend l'examen attentif de la toponymie antillaise, qui vise à signaler l'inadéquation de la taxinomie occidentale avec le caractère spécifique de la géographie antillaise, compte tenu de la différence fondamentale entre le paysage antillais et le paysage européen. Ces réflexions apparaissent dans *La Lézarde* et dans *Soleil de la conscience*, pour mériter une plus ample théorisation dans les essais postérieurs de Glissant, notamment dans *l'Introduction à une Poétique du Divers* (p. 11-12).

Le premier roman de Glissant pose déjà les jalons de sa future quête du Lieu. La scène, où le narrateur observe le paysage qui l'entoure pour constater qu'« on méconnaît ces terres lointaines, qui ne paraissent que dans l'imagination des hommes de Centre qu'à la manière de paradis en fin de compte peu sérieux ¹³⁹¹», apparaît comme le point de départ de cette quête. Le regard simultané du « fils » et de l'« étranger » que promènent les personnages sur leur Lieu leur permet de se distancer de l'exotisme qui caractérise les descriptions des Antilles dans la littérature doudouiste et dans le discours occidental.

En arrivant « après une heure de marche dans la « Vallée »¹³⁹², (« Il appelait ainsi (par réminiscence scolaire) une déclive abritée entre des orangers aux fruits toujours verts ¹³⁹³»), Mathieu se rend compte du décalage existant entre ce qu'il a « appri[s] [...] dans les livres¹³⁹⁴ » et le paysage qui s'offre à lui. La reconquête du Lieu passe par l'acceptation de la méconnaissance de son propre pays, dont la perception est contaminée par une vision livresque, ici synonyme d'aliénation, contre laquelle se révoltent les personnages. Mycéa ironise à propos de cette dénomination inadaptée à la topographie martiniquaise qui qualifierait ce qu'on dénomme à la Martinique « un fond » :

¹³⁹¹ *LL*, p. 17.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 214.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

Il suffit alors d'un golbo, d'un descendu qui a trop lu, et voilà, il décrète que c'est une vallée.

- Une vallée – dit Valérie. [...]

Mais alentour c'est la débâcle.

- Littérature – dit Valérie. As-tu déjà vu une débâcle ? ¹³⁹⁵.

Devant ce même paysage, Thaël se sent « comme un touriste », ce qui le pousse à prononcer ces mots : « pourtant c'est mon pays et je ne le connais pas¹³⁹⁶ », à quoi répondent en écho ses déclarations postérieures dans le récit où il dit avoir enfin pris possession de son Lieu: « je peux dire que je le connais maintenant¹³⁹⁷ » ; « j'ai vu tout le pays s'ouvrir devant moi ¹³⁹⁸».

Le sentiment d'étrangeté éprouvé au contact de ce qui devait être familier, et qui se présente sous une apparence méconnue, creuse la distance entre le paysage et les personnages. Pour l'appivoiser, le connaître, il est nécessaire de se défaire du regard de l'Autre sur son propre paysage, tel était le pari que se proposait Glissant à l'orée de son écriture : reconquérir le Lieu, au sens propre et figuré. Puisque la donation du nom engage la responsabilité de celui qui nomme, l'absence du nom relèverait peut-être de l'hésitation à accomplir cet acte porteur de conséquences. Dans le discours du narrateur de *La Lézarde* retentit cette interrogation : « mais peut-on nommer la terre, avant que l'homme qui l'habite se soit levé ? ¹³⁹⁹».

Les personnages de *La Lézarde* évoquent cette reprise de possession du Lieu à la fin de l'œuvre, dans une clôture symbolique et solennelle qui répond en écho à l'épigraphe (« Quel est ce pays ? » demanda-t-il. Et il lui fut répondu : « Pèse d'abord chaque mot, connais chaque douleur ») :

avec les amis nous avons découvert le pays [...] Et à la fin nous avons pu le nommer en toute connaissance [...] Le lieu, dit Thaël. Et nous l'avons

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 215.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹³⁹⁸ *Ibid.*

¹³⁹⁹ *LL*, p. 19.

découvert. Nous pouvons dire qu'il est à nous. Hier, il a eu le sang de nos pères, aujourd'hui il a notre voix¹⁴⁰⁰.

Le langage de *La Lézarde* plutôt parcimonieux et sobre diffère de celui qui caractérisera les romans postérieurs de Glissant. Dans cette parcimonie relative se lit une volonté de précision, qui décrit l'attitude attentive des personnages aux aguets devant le paysage qu'ils découvrent en même temps que le lecteur. La simultanéité de cette découverte est rendue par le recours fréquent au présent de l'indicatif. L'emploi d'un langage contraint, ciselé, où les élans d'exubérance demeurent maîtrisés par l'impératif de la précision est explicité par le narrateur de *La Lézarde*:

quand le souvenir sera tranquille et fort, éparpillé en mots, et riche des saveurs : alors le lieu pour moi aura paru dans la précise qualité qui est la sienne [...] il avait compris que cette terre qu'ils portaient en eux, il fallait la conquérir. Non pas seulement dans la force des mots, mais concrètement¹⁴⁰¹.

Les personnages s'interrogent sur la pertinence de certaines dénominations, sur la motivation onomastique, en somme, de la toponymie :

la mer des Caraïbes [...] Tu ne trouves pas que c'est trop long ? Il faudrait un nom plus saisissant... -Mais c'est plus juste ! Ils ont été massacrés... Qu'au moins la mer garde leur souvenir¹⁴⁰².

Le distanciellement avec la taxinomie occidentale apparaît comme une condition sine qua non de la réappropriation du Lieu. Sur le plan théorique, cela signifie vouloir se libérer des contraintes spatio-temporelles héritées de l'Occident¹⁴⁰³, au nom des préceptes annoncés dans *Tout-monde* : « les récits du monde courent en ronde, ils ne suivent pas la ligne [...] ils dévalent en tous

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 253. Il n'est point étonnant que Glissant ait été désigné comme « défricheur de paysage » par Jean Bernabé et Raphaël Confiant dans un hommage qui ouvre les actes du colloque consacré à son œuvre, « Eloge du défricheur de paysage », *Poétiques d'Edouard Glissant*, op. cit., p. 15-16.

¹⁴⁰¹ *LL*, p. 60.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 221.

¹⁴⁰³ Nathaniel Wing revient dans son article sur la scène de *La Lézarde* où Garin tente d'imposer « une grillze logique à un pays tout en profondeur dans l'espace et dans le temps ». Il remarque à juste titre que cette opération d'appréhender le paysage antillais à partir de catégories occidentales ne peut être considérée autrement que comme une « opération de destruction, effet d'une logique de domination et d'appropriation » teintée des relents de « l'idéologie coloniale ». Nathaniel Wing, « Ecriture et Relation dans les romans d'Edouard Glissant », in *Poétiques d'Edouard Glissant*, op. cit., p. 297.

sens¹⁴⁰⁴». Glissant rompt ainsi avec une tradition littéraire où l'espace constituait un simple décor dans le roman. En vertu de sa vision des topiques de la littérature antillaise qui ne sont pas celles du « source et de la pré¹⁴⁰⁵ », il convie l'espace à remplir un rôle actif dans la construction identitaire, en tant que « producteur d'identité¹⁴⁰⁶ ».

Dans *La cohée du Lamentin*, Glissant revient, par le biais de la réécriture anecdotique, sur le récit de la descente de sa mère du morne Bezaudin vers la ville, pour chercher les raisons de sa sensibilité particulière au paysage dans les circonstances de ce premier voyage à travers la topographie martiniquaise, dans les bras de sa mère :

et c'est comment, si vous en acceptez l'indice, la lecture de cette partie du paysage de Martinique m'est venue [...] si vous acceptez qu'ainsi un paysage ait pu marquer à ce point [...] ces successions des paysages m'ont plongé dans une connaissance primordiale qui ne demandait qu'à resurgir¹⁴⁰⁷.

Nous relevons un nombre important de références toponymiques qui de fait s'inscrivent dans la mouvance du macrotexte de Glissant. La mobilité des personnages, qui va de pair avec le sentiment d'une identité tout aussi mouvante, est rendue dans le texte par les déplacements dans l'espace qui s'effectuent de diverses manières. Les personnages, tout en explorant le paysage martiniquais, font des va-et-vient incessants entre les mornes et la plaine, ce qui participe de la dimension symbolique d'ascension et de descente. La réappropriation du paysage n'advient pas tant à travers les noms propres que dans le fait d'appriivoiser les noms communs qui marquent les déplacements des personnages, en leur conférant une signification particulière en rapport avec

¹⁴⁰⁴ *TM*, p.71.

¹⁴⁰⁵ Glissant revient sur cette différence dans *La cohée du Lamentin* où il revendique au nom des « poètes du sud », les topiques adaptées à la configuration spatio-temporelle des paysages américains, construits par opposition au topique de la source et du pré : « la brousse », « l'inextricable », « tremblement de terre », « cyclone » qui s'inscrivent dans ce qu'il désigne comme poétique d'une « démesure de la démesure ». *La cohée du Lamentin*, p. 97.

¹⁴⁰⁶ Nathaniel Wing, *op. cit.*, p. 299.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 90-91.

l'histoire. Dans *La cohée du Lamentin*, Glissant se dit « déchiffreur »¹⁴⁰⁸ de l'histoire des Antillais à travers le paysage, en assignant une symbolique au langage des mornes, de la rivière et de la mer par opposition à l'univers clos de l'Habitation.

S'il y a un lieu matriciel dans le macrotexte de Glissant, hormis son lieu de naissance, ce serait la ville « nourrice » de Gênes. Elle occupe relativement peu d'espace dans l'économie fictionnelle, où paradoxalement elle est présente par son absence (Mathieu, « il n'était pas à Gênes »), à travers les projections de Mathieu qui la désigne comme « nombril du monde », ce lieu d'où s'est ouvert « le pré des cloches d'aventures »¹⁴⁰⁹ inaugurant un grand bouleversement dans l'histoire mondiale. Pour Mathieu, « toute ville italienne [...] évoquait pourtant non pas d'abord Raffaello ni Michelangelo, mais Columbus et la Santa María »¹⁴¹⁰.

Le macrotexte de Glissant installe aussi un autre point de rupture symbolique, signalé par l'expression « là-bas » qui désigne la France métropolitaine en opposition à « ici » qui se réfère à la Martinique. L'expression récurrente dans le macrotexte, ce « là-bas », est supposée signaler un écart qui se creuse entre l'identité française prolongée à la Martinique qui traduit l'inconfort de cette assimilation et une volonté de s'en séparer, ne serait-ce que par le biais de la littérature. Les personnages chargent Mathieu de transmettre à l'extérieur (en France) le message suivant :

Dis-leur que nous aimons le monde entier. Que nous aimons ce qu'ils ont de meilleur, de vrai. Que nous connaissons leurs grandes œuvres, que nous les apprenons. Mais qu'ils ont un bien mauvais visage par ici. Dis que nous disions : là-bas le Centre pour dire la France ¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴⁰⁹ *TM*, p. 33-35.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 240.

Outre ces aspects, la toponymie très riche visible dans le macrotexte de Glissant, qui s'ouvre davantage vers le monde entier à partir du *Tout-monde*¹⁴¹², est une conséquence logique du tourbillon dans lequel nous entraîne le « tout-monde », un espace de brassages et d'analogies insoupçonnées entre les lieux les plus éloignés. Ce lieu initial persiste d'un roman à l'autre, malgré la profusion d'autres lieux vers lesquels ses romans proposent une ouverture, toujours selon le principe de la relation. Selon une formule que nous empruntons à Patrick Sultan,

l'errance romanesque, déployée particulièrement depuis *Tout-monde*, n'a pas relégué dans l'oubli le Lieu initial. Loin s'en faut. L'inspiration visionnaire du poète, jusque-là puissamment ancrée dans le sol ensanglanté de l'Habitation martiniquaise, n'a déserté qu'en apparence les paysages américains des Antilles en accomplissant le détour par d'autres terres¹⁴¹³.

5.2. Toponymie chez Sábato.

La richesse des indications toponymiques précises qui construisent la géographie du roman chez Glissant converge avec la richesse référentielle toponymique des romans de Sábato, tout particulièrement *Sobre héroes y tumbas*, désigné comme le roman de Buenos Aires¹⁴¹⁴. La référentialité toponymique semble être très poussée dans l'univers romanesque de Sábato, ce que révèle sa précision concernant les endroits où déambulent les personnages, attestée par Angela Dellepiane. L'écrivain avoue, à propos du choix de la

¹⁴¹² Le roman *Tout-monde* embrasse ainsi des lieux fort différents, pour n'en citer que quelques-uns : Italie (Vernazza), Egypte, Nigeria, Paris. De même *Sartorius* nous entraîne dans le vertige des lieux à la rencontre des peuples invisibles : chez Anka en Roumanie, chez Marina à Buenos Aires, chez Albert Dürer en Allemagne etc.

¹⁴¹³ Patrick Sultan, « Une esthétique du tourbillon ». Glissant Edouard. *Ormerod, Quinzaine littéraire*, Romans, récits-Littérature contemporaine, Revue n° 851 parue le 1 avril 2003, [en ligne], URL : <http://laquinzaine.wordpress.com/2011/02/07/edouard-glissant-ormerod/>. Consulté le 14 février 2011.

¹⁴¹⁴ Karl Kohut évoque la fonction de la ville dans le roman de Sábato en ces termes : « Buenos Aires es medio y protagonista a la vez [...] los diferentes episodios de la novela aparecen vinculados inseparablemente a los lugares donde se desarrollan ». « Ernesto Sábato: novelista de la metrópoli », *op. cit.* Il faut dire que l'exploitation de la topologie de Buenos Aires, nourrie par la dimension symbolique qui se profile derrière les déambulations des personnages a pour digne prédécesseur le roman de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres* publié en 1948.

maison pour la famille Olmos¹⁴¹⁵, son souci de détail : « pertenezco a ese tipo de escritores que caminan incesantemente los lugares, eligen las casas, las plazas¹⁴¹⁶ ».

Le fait de situer la demeure d'une famille en décadence dans le quartier de Barracas s'inscrit dans la logique du traitement stéréotypé de l'identité signalé par Castillo Durante. Ce choix est loin d'être anodin, il dévoile la prégnance des stéréotypes dans la conception de l'individu, qui témoigne de la formation sociétale basée sur des hiérarchies raciales et économiques en Argentine. « ¿Sabés de alguien que tenga apellido en este país y que viva en Barracas entre conventillos y fábricas? ¹⁴¹⁷ » demande Alejandra à Martín, dans *Sobre héroes y tumbas*, revenant de fait sur la problématique sociale qui mine les représentations identitaires attachées aux généalogies prestigieuses et aux lieux d'habitation censés renseigner sur l'appartenance sociale des personnages.

Il convient de préciser que l'action de *Sobre héroes y tumbas* commence dans un endroit associé à la fondation de la ville de Buenos Aires. Il connote, en outre, une référence au passé esclavagiste car à l'emplacement de l'actuel Parque Lezama se trouvait, selon les sources historiques¹⁴¹⁸, le marché des esclaves qui arrivaient au port de Buenos Aires pour être redistribués ensuite dans les différents pays d'Amérique du Sud. La topographie précise de la ville est dessinée à travers les déambulations des personnages qui s'amuse à découvrir l'omniprésence de l'histoire à travers la toponymie. Les stations de métro et les noms de rues constituent à eux seuls un réservoir historique, sur

¹⁴¹⁵ Malgré la volonté de précision toponymique affichée explicitement, Daniel Schávelzon remarque la contradiction entre les déclarations de l'auteur concernant l'emplacement de la maison où vivent les Olmos. Selon l'auteur, il s'agissait d'un édifice situé entre les quartiers Barracas et La Boca, « la casa de Liniers e Hipólito Yrigoyen ». Selon l'archéologue, la maison que l'auteur a pris comme modèle se trouvait en réalité dans le quartier Almagro, « lo había movido la maravillosa fantasía del autor », suggère Schávelzon dans son ouvrage. Daniel Schávelzon, *Buenos Aires Arqueología. La casa donde Ernesto Sabato ambientó " Sobre héroes y tumbas "*, Buenos Aires, Ediciones turísticas de Mario Banchik, 2002, p. 23.

¹⁴¹⁶ *Ibid.* "Prólogo de Ernesto Sabato", p. 9.

¹⁴¹⁷ *SHT*, p. 47. Alejandra reprend à son compte le stéréotype en vigueur parmi la bourgeoisie portègne. Ce même argument apparaît dans la conversation entre Martín et Quique. Ce dernier déclare à propos de los Olmos : « Empezando por el solo hecho de vivir en Barracas ya hay motivo suficiente para que la haute se muera de risa y para que mi prima Lala sufra del hígado, cada vez que alguien descubre que entre nosotros y los Olmos hay un remoto parentesco. Porque, como me decía la vez pasada, furiosa: ¿me querés decir quién, pero QUIEN, vive en Barracas? ». *SHT*, p. 248.

¹⁴¹⁸ Nous nous référons aux ouvrages de Daniel Schávelzon et de Dina Piccotti cités en fin d'ouvrage.

lequel se penche Alejandra dans la conversation avec Martín mentionnée précédemment.

L'œuvre de Sábato, tout en se plaçant dans la continuité de la tradition littéraire argentine en matière de la perception de l'espace, œuvre néanmoins à retravailler certains topiques littéraires, notamment celui de la dichotomie civilisation/barbarie. En faisant voyager Martín vers le sud argentin (le sens inverse de la retraite des troupes de Lavalle), il permet à son personnage d'appréhender la grandeur de son pays sans y convoquer la perception négative dévolue à cette immensité menaçante, le lieu de la barbarie, dans l'imaginaire littéraire argentin des siècles précédents. Dans ce voyage initiatique, le personnage semble se libérer de l'endroit où règne en réalité la véritable barbarie, entendue comme corruption, décadence, à savoir la ville de Buenos Aires¹⁴¹⁹.

Remarquons l'usage de l'adverbe "allá" chez Sábato pour désigner le centre de consécration, Paris en l'occurrence. Sans ce passage obligatoire par le centre, même les innovations les plus inattendues dans le domaine de l'écriture passent inaperçues, ironise le personnage du roman à propos de la tyrannie et de la dépendance du centre et de ses verdicts qui décident de la valeur d'une œuvre en première instance :

al alcance de cualquiera de estos suburbanos con talento: pizza y Mallarmé. Y mientras hacés gestiones para que la Embajada Francesa te dé una de esas bequitas que luego sirven para hablar mal de Francia, seguís un cursito audiovisual para arreglártelas en el Barrio Latino y preparas el bocetito de las innovaciones que te podés mandar luego desde allá. Porque si aquí un tipo escribe una novela en que en lugar de yo pone siempre usted no sucede nada, pero lo largas allá pasa a la historia de las letras y salen ensayos en Melbourne y Roma, en Tel Aviv y Addis Abeba...¹⁴²⁰.

¹⁴¹⁹ C'est en ces termes que Martín se représente son voyage vers le sud : « Seno de la Ultima Esperanza, Bahía Inútil, Puerto Hambre, Isla Desolación, nombres que había mirado a lo largo de años, desde su infancia allá en el altítilo [...] nombres que sugerían remotas y solitarias regiones del mundo, pero limpios, duros y purísimos ; lugares que parecían no haber sido ensuciados aún por los hombres ». *SHT*, p. 532.

¹⁴²⁰ *AEE*, 210-211.

Sábato ironise à propos de certains stéréotypes en vigueur qui faussent les représentations de l'altérité en la réduisant à quelques traits pittoresques, en exacerbant le caractère polyvalent de la stéréotypie qui, certes dotée de valeurs positives permettant d'appréhender certaines réalités, s'avère aussi un piège réducteur sur la voie de la connaissance. Toute l'œuvre de Sábato problématise le fonctionnement et la circulation des stéréotypes, comme dans la scène à l'aéroport d'Orly que décrit Fernando dans son « Informe » :

Llegué à Orly con un calor depresivo [...] uno de los funcionarios [...] me dijo con una mezcla de ironía y condescendencia : -Pero ustedes allá deben de estar acostumbrados a cosas peores, ¿no ? [...] Lo tranquilicé (lo halagué) confirmándole su sabiduría. Le dije que en Buenos Aires andamos permanentemente con taparrabos y al vestimos sufrimos cualquier exceso de temperatura. Con lo cual el sujeto me puso de buena gana el sello y me lo entregó con una sonrisa: *Allez-y! ¡ A civilizarse un poco!*¹⁴²¹.

Cet exemple montre sous ses airs anecdotiques la prégnance de stéréotypes et cette inévitable tension entre “là-bas” et “ici” qui informe son écriture. Or, tout n'est qu'une question de perspective ; la persistance de ces expressions tout comme le doublet centre-périphérie peut être facilement destitué de ces connotations sous-jacentes.

CONCLUSION

Loin d'être une simple réutilisation de la convention réaliste, les identités onomastiques des personnages dans l'œuvre de Glissant et de Sábato attirent l'attention sur leur fonctionnalité. Le nom s'attache à signaler métatextuellement son arrière-plan métaphorique. Autant que la langue avec sa multiplicité de registres, la dénomination des personnages dans l'univers des deux auteurs reflète une charge idéologique à travers le poids des stéréotypes et des hiérarchies qui persistent dans ces sociétés en dépit de la diversité qui constitue leur caractéristique principale. Le jeu avec le nom propre qui apparaît dans la

¹⁴²¹ *SHT*, p. 395-396.

production fictionnelle de Glissant et de Sábato constitue à cet égard un exercice de revalorisation du nom qui confine le sujet, de par les circonstances socio-historiques, dans une illégitimité à laquelle il tente d'échapper. Il faut toutefois préciser que les motivations de cette quête du nom divergent chez les deux auteurs, compte tenu des contextes historiques différents : l'héritage post-esclavagiste hante la question du nom chez Glissant (perte du nom initial) tandis que chez Sábato le nom s'emploie à stigmatiser l'Autre, en désignant ses origines dans le pays qui a connu un phénomène de l'immigration massive. Les romans *La Lézarde* et *Sobre héroes y tumbas* formulent explicitement la thématique identitaire¹⁴²², en insistant sur la diversité qui constitue sa caractéristique principale et sur les moyens de rendre compte de cette diversité dans l'écriture, ce à quoi s'attachent notamment la thématique de la langue et la réflexion sur l'anthroponymie.

Les personnages de Glissant et de Sábato arpentent les itinéraires qui permettent d'introduire la topographie comme un élément important de l'univers romanesques. Chez Sábato, l'enracinement dans le lieu qui passe par la redécouverte de la topographie urbaine n'enferme pas les personnages dans l'univers claustrophobe de la ville tentaculaire de Buenos Aires, l'ouverture vers l'immensité du pays est signalée à travers les déplacements sur l'axe nord-sud, topique de la littérature argentine qui explore ces points cardinaux de sa géographie. Dans la même mouvance, il existe chez Glissant d'une part la

¹⁴²² La réflexion sur la diversité qui est à l'origine de l'identité antillaise est formulée explicitement dans *La Lézarde* : « tout notre peuple. Une grande immense signification. Presque tous les peuples du monde se sont rencontrés ici. Non pas pour une journée : depuis des siècles. Et voilà, il en est sorti le peuple antillais. Les Africains nos pères, les engagés bretons les coolies hindous, les marchands chinois. Bon, on a voulu nous faire oublier l'Afrique. Et voilà, nous ne l'avons pas oubliée. C'est bien, c'est bien. Mais est-ce une raison pour nous croire autant ? Notre peuple ne se croit pas [...] Il fallait savoir ce que nous sommes, non ? Il fallait sortir de cette nuit où on étouffait ». *LL*, p. 235-236.

Dans *Sobre héroes y tumbas*, c'est Bruno qui est chargé d'exprimer cette notion de la diversité en Argentine : « ¿Cómo hablar de todos ? ¿Cómo representar aquella realidad innumerable en cien páginas, en mil, en un millón de páginas? Pero – pensaba – la obra de arte es un intento, acaso descabellado, de dar la infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro [...] Seis millones de argentinos, españoles, italianos, vascos, alemanes, húngaros, rusos, polacos, yugoslavos, checos, sirios, libaneses, lituanos, griegos, ucranianos. Oh, Babilonia. La ciudad gallega más grande del mundo. La ciudad italiana más grande del mundo [...] “Lo nacional”. ¡Dios mío! ¿qué era lo nacional? ». *SHT*, p. 175.

patiente réappropriation du Lieu qui ne se limite pas à inventorier les itinéraires poursuivis par les personnages mais à les accompagner d'une réflexion sur la notion de territoire opposée dans la théorie de Glissant au concept du Lieu. Ces itinéraires ont la particularité de pouvoir être exploités véritablement à partir du moment où on consent à la spécificité de la topographie martiniquaise, du fait de son insularité et du manque de repères réels qui jouent des tours notamment à Mathieu Béluse lors de sa tentative de retrouver sa maison familiale. C'est en se défaisant de la taxinomie occidentale à l'égard de la géographie insulaire que le personnage peut accéder à une connaissance de son paysage pour pouvoir assouvir sa soif d'inventorier les appellations des endroits les plus poétiques en les commentant. L'insularité n'est pas pour autant la seule ressource de l'univers romanesque de Glissant, le texte s'ouvre davantage vers d'autres horizons à partir du roman *Tout-monde* et bien avant en proposant l'unité sous-marine reliant les îles de la Caraïbe, ce qui amène Glissant à formuler son concept d'Antillanité. Les considérations de la topographie sont intimement liées à une réflexion philosophique sur l'appartenance, la légitimité, qui balisent le refus de l'enfermement en proposant une vision relationnelle des lieux unis par la même histoire, la traite négrière, et en instaurant une inévitable dialectique de passage entre ici et « là-bas » qui englobe les questions historiques et politiques.

L'étude de l'anthroponymie et de la toponymie dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato a mis en relief une approche innovante de leur théorie du monde. Le rapport au nom qui s'avère fondamental pour ces œuvres qui visent à conjuguer de multiples questionnements théoriques, apparaît dans cette perspective comme une volonté de soumettre à un examen critique la relation entre le mot et son référent. Les motivations onomastiques échappent souvent à l'interprétation que nous retrouvons dans les ouvrages théoriques sur la question. Glissant et Sábato réhabilitent certains procédés voués dans le discours critique à battre en brèche l'illusion référentielle par leur visée antimimétique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout comme la notion d'archipel, convoquée par Glissant et par les exégètes de son œuvre, « conjoint deux notions contradictoires : l'isolement de l'île et la liaison de l'ensemble¹⁴²³ », les œuvres liées entre elles par la réécriture macrotextuelle et/ou la présence du macronarrateur peuvent être lues séparément, mais c'est la vue globale qui permet d'appréhender le projet qui les sous-tend. En optant pour la lecture macrotextuelle de notre corpus, nous avons voulu d'une part, rester fidèle à la conception de l'œuvre totale chez Glissant et chez Sábato, et d'autre part, découvrir les principes théoriques difficilement saisissables dans la lecture isolée de ces différents « îlots » et « îles » qui composent leurs macrotextes respectifs. Cette approche, libératrice à l'égard de la chronologie de leur parution, nous a permis de déceler l'existence souterraine d'un projet littéraire poursuivi au cours de leurs itinéraires, sans abuser de classements hâtifs en voulant rattacher chaque œuvre à une période ou à une tendance particulière alors même que Glissant et Sábato fuient toute sorte d'enfermement et de catalogage.

La difficulté de cette démarche qui résidait dans le vaste corpus auquel nous étions confrontée a été récompensée par l'avantage d'offrir un parcours assez complet des deux écrivains afin d'observer l'évolution de leur théorie littéraire et de leur théorie du monde au travers des décennies de carrière littéraire, avec les ressassements, les détours et les paradoxes qui y sont inhérents. Notre étude visait à appréhender plusieurs problématiques soulevées par les deux auteurs, pour nous approcher le plus possible de l'essence transversale de leur production littéraire, laquelle intègre aussi bien les discours critique et théorique que les réflexions sociologiques ou la théorie

¹⁴²³ Jean-Louis Joubert, « L'archipel Glissant », in *Horizons d'Edouard Glissant, op. cit.*, p. 381.

anthroponymique pour ne citer que quelques exemples de cette transversalité. Un bref retour sur les parties qui composent notre étude permettra de rendre compte de l'imbrication de ces différentes thématiques en apparence séparées.

L'analyse de la mise en scène des auteurs à travers différentes postures, qui permettent à Glissant et à Sábato de construire leur identité littéraire, à laquelle était consacrée la première partie de notre travail, nous a permis de relever l'intertexte commun chez les deux auteurs. Il en ressort que cet intertexte n'est pas une coïncidence fortuite témoignant des affinités communes, mais est dû à leur « périphéricité » et au fait de faire appel à un répertoire, assez hétéroclite et transnational, à travers lequel ils peuvent revendiquer ou contester leur position périphérique pour se positionner dans le champ littéraire. La mise en scène, loin de constituer une simple scénographie auctoriale pour annoncer les propos théoriques, fait déjà implicitement partie de la dimension théorique, car cette auto-représentation soulève la question de l'appartenance ambiguë de l'auteur et de ses liens avec la réalité extratextuelle et le champ littéraire. A ce titre, l'étude de différentes manifestations de la métalepse, que nous avons entreprise, a mis en exergue leur réflexion sur le statut et le rôle de l'écrivain en manque de légitimité, mais également hanté par ses propres démons qui se manifestent sous forme d'auto-biographèmes parsemés dans les œuvres successives. En ce que la métalepse permet d'abolir momentanément la frontière entre l'univers intra- et l'extratextuel, elle amplifie le caractère communicationnel de l'œuvre, ce qui implique nécessairement une certaine conception de l'autorité énonciative, et de l'autorité au sens général, qui est ainsi remise en cause.

Au cours de notre étude, nous avons été sans cesse confrontée à la posture critique des deux écrivains qui s'arrogent le droit de réévaluer leur production en fonction des étapes de leur parcours littéraire. Cette attitude autocritique leur permet non seulement de procéder à des remaniements dans leurs œuvres, mais encore d'anticiper ou d'infléchir les futures voix critiques à propos de leur

création. Cette stratégie provoque logiquement deux attitudes : l'adhésion ou le rejet de la part du lecteur et/ou critique, ce qui induit son caractère polémique intentionnel. Ledit caractère polémique se perçoit aussi dans la relecture de l'héritage littéraire. L'analyse menée dans la première partie nous a permis de constater que l'intertexte ne fonctionne pas chez eux à la manière d'un « cadre silencieux », sans être interrogé et/ou remis en question ; bien au contraire, il est constamment sollicité de manière oblique. En empruntant à l'archive posturale ou en élaborant leur posture dans un effort syncrétique, ils démontrent la même attitude irrévérencieuse envers l'intertexte, dans lequel ils procèdent à de multiples remaniements et transferts culturels. L'ethos de l'irrévérence s'avère fortement lié à leur situation périphérique, thématifiée dans leurs macrotextes, en ce que leur « excentricité », loin d'être une contrainte, leur donne la possibilité de se positionner face à la tradition et les canons littéraires en vigueur, qu'il s'agisse de leurs champs littéraires d'appartenance ou de la littérature mondiale. Confrontés tous les deux au regard et aux exigences du centre européen, ils suivent des schémas semblables pour se libérer de cette domination. L'analyse des références intertextuelles explicites et implicites formant les généalogies respectives des deux auteurs, où se remarquent de multiples points de convergence, nous a permis de constater différents usages de ces systèmes référentiels. En dépit de la démarche intellectuelle semblable, les divergences relevées au niveau de la manipulation de ces références intertextuelles sont liées aux spécificités des littératures argentine et antillaise où la question de la domination ou de la « périphéricité » renvoie à des contextes socio-historiques différents. Néanmoins, la posture irrévérencieuse qui se trouve en adéquation avec leurs filiations littéraires et les paratopies familiales qu'ils construisent, semble se consolider dans les différents aspects de leur travail, notamment dans le traitement qu'ils réservent aux genres littéraires. Le regard critique porté par Sábato et par Glissant sur l'œuvre d'autrui prépare en amont le travail de critique interne qui se réalise dans leurs œuvres fictionnelles. Tout en

reconnaissant l'autorité des modèles européens, ils cherchent à les intégrer aux apports qui émergent des littératures des Amériques, indiquant ainsi une nouvelle manière de concevoir la relation centre-périphérie/périphérie-centre.

Il est intéressant d'observer la mise à contribution de la figure du narrataire invoqué et surtout celle du narrataire-personnage, et le fait de les intégrer à l'entreprise théorique chez les deux auteurs. Si les personnages-lecteurs intradiégétiques ne constituent pas une innovation en soi, le recours à ce procédé se révèle peut-être l'un des apports les plus intéressants de l'utilisation que font Glissant et Sábato de stratégies métatextuelles diverses. Le texte présente de cette façon une saturation métatextuelle due au fait de recourir à différentes stratégies à la fois, en les accouplant et en les mélangeant pour mettre en relief leur complémentarité. En effet, leurs macrotextes se déploient comme une écriture critique qui met en question sa propre pratique. A travers les différentes modalités de la métalepse, le métadiscours critique s'immisce dans l'œuvre soit par le biais du personnage de l'écrivain (et ses divers avatars : scribe, scripteur, romancier) mis en abyme, soit, de manière plus subtile, par le biais des personnages.

Les exemples recensés dans la première et la deuxième partie permettent de comprendre le fonctionnement de la métalepse et son rôle dans l'élaboration d'une théorie littéraire dans l'œuvre. Ce procédé, loin de figer le récit, assure sa qualité relationnelle, la mise en relation de voix critiques. L'échange entre différents niveaux du récit est rendu possible à travers la porosité qu'introduit la métalepse entre les niveaux intra- et extratextuel, ce en quoi elle se révèle un excellent outil pour incorporer dans le discours romanesque les réflexions critiques sans rompre définitivement avec le cadre romanesque.

Il ne serait pas erroné d'attribuer cette manière de construire la théorie qui fuit le « terrorisme théorique » et implique les personnages dans ce processus, au rapport entretenu avec le pouvoir et la domination, que celle-ci soit littéraire ou politique, qui se lit dans leur posture. L'interaction entre l'ethos préalable et

l'ethos discursif fournit à ce titre des renseignements précieux qui ne sont pas sans conséquence sur la réception de l'œuvre et de ses différentes composantes. Au miroir des éthè préalables des deux auteurs il est possible de déterminer la fonction qu'occupe la théorie fictionnalisée dans le roman. Outre son caractère ludique (elle brise l'illusion référentielle et entraîne le lecteur vers un vertige des niveaux narratifs), cette théorie dont l'énonciation est déléguée aux personnages, s'attèle à remettre en question certains lieux communs en vigueur, en instaurant un dialogue, par voix interposées, avec le lecteur. Il ne faut pas négliger à ce titre la réflexion sur la langue de l'écriture. Loin d'être neutre, elle permet de manifester des revendications d'ordre identitaire et une conception d'un nouveau langage qui serait libérée de la contingence de l'hypercorrection linguistique propre aux dominés littéraires. Parmi les manifestations de rejet de ladite « hypercorrection » se trouve le recours à la répétition et à la réécriture qui s'est avéré au cours de notre analyse receler de multiples potentialités. Les fonctions de la répétition chez Glissant et chez Sábato ne cessent de ressurgir durant la lecture macrotextuelle, en s'appliquant tantôt à la théorie littéraire tantôt à la théorie du monde.

En effet, ce parcours ne serait pas complet sans la réflexion que font les deux écrivains-penseurs sur le monde. Elle se coule, comme il a été constaté, dans différents moules. De la saisie conceptuelle du monde qui oppose la posture du poète à celle du philosophe, elle embrasse la réflexion sur l'Histoire et la mémoire collective. De même que Ricœur assigne au récit la fonction de ré-configurer « notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite muette », la notion abstraite d'Histoire et du rapport qu'entretiennent avec elle les personnages, a été apprivoisée à travers les présences matérielles, qui décrivent le rapport singulier à l'Histoire, et les expériences subjectives, intimes des personnages qui lui rendent son visage humain.

En instaurant une perception particulière de la temporalité, la réécriture permet de conjuguer efficacement la réflexion théorique sur les notions d'espace

et de temps et la réflexion sur l'Histoire, balayant de ce fait un large éventail de questionnements théoriques posés dans les macrotextes de Glissant et de Sábato. Certes, l'équation entre le drame de la Traite négrière et l'histoire sanglante de l'Argentine, depuis les guerres d'indépendance jusqu'aux dictatures successives survenues au XX^{ème} siècle est impossible. Nous nous sommes bien gardée de tomber dans le piège des simplifications hâtives et des réductionnismes historiques. Par-delà cette divergence constitutive redevable des contextes historiques différents, la lecture de l'Histoire et la méditation sur l'écriture de cette dernière apparaissent chez Glissant et chez Sábato teintées de la même méfiance envers l'historiographie officielle qui est opposée à la vision intimiste, personnelle de l'Histoire privilégiée dans leurs œuvres.

En comparant leurs univers romanesques à l'aune de la question du temps, nous avons constaté une divergence fondamentale dans le traitement de la temporalité chez les deux auteurs. Cette divergence nous a amenée à confronter l'origine du bouleversement auquel est soumise la perception du temps historique. Lorsque Glissant présente dans son œuvre « le ventre du bateau négrier » et « l'ancre de la plantation » comme la véritable genèse des peuples de la Caraïbe, il souligne de manière évidente la béance de l'Histoire. Par conséquent, il est logique de ne pas retrouver de traces de glorification du passé, d'avant la Traite, car les tentatives de ce retour symbolique vers le « pays d'avant » se soldent par un échec. Les réminiscences du temps d'avant qui apparaissent fragmentairement dans les intuitions et les visions des personnages qui semblent lire dans cet « abîme », à l'instar de « la barrique en abîme », ne s'attachent aucunement à vouloir faire revivre le passé.

En dépit du pessimisme qui marque la vision de l'Histoire chez Sábato, les protagonistes de ses romans sont tentés par une sorte de nostalgie même lorsqu'ils se représentent les événements dramatiques et peu glorieux du passé historique. Ils se laissent emporter, à l'instar de Pancho et d'Alejandra, par la dualité, instaurée à partir du titre du roman *Sobre héroes y tumbas*, qui opère une

césure métaphorique entre les héros du passé et le présent décevant qui ne garde de ce passé que des tombes et des reliques qui stigmatisent cet écart symbolique. Cette façon de procéder permet probablement d'envisager une réconciliation avec le passé douloureux en vertu d'une fonction assignée par Jean-François Hamel à la poétique de la répétition qui effectue « l'équivalent d'un travail du deuil, mais sans seuil ni terme, par lequel la pathologie d'une mémoire amnésique est renversée en une remémoration libératrice¹⁴²⁴ ».

La réécriture nous invite, en outre, à repenser l'œuvre littéraire comme une partie intégrante d'un thésaurus, avec lequel elle entretient des rapports de filiation ou bien d'écart, tout comme elle nous amène à réfléchir sur les rapports entre un texte particulier et le macrotexte d'un écrivain. Le fonctionnement de la macrotextualité peut se concevoir sur le mode de la synecdoque, qui donne à voir la présence d'un texte dans un autre à travers la partition « le tout pour la partie/la partie pour le tout ». Comment en effet envisager autrement le rapport entre *Tout-monde*, œuvre-pivot de Glissant, et *Mahagony* qui contient en germe la matière romanesque de ce futur roman, en y incluant un chapitre intitulé « Tout-monde » justement ? Serait-il possible de négliger ce mode chez Sábato où le macronarrateur établit une relation synecdochique implicite entre le récit de Fernando, « Informe sobre ciegos » et le roman *Sobre héroes y tumbas*, dont il ne constitue qu'une partie ? Il serait difficile de ne pas succomber à cette lecture macrotextuelle qui mobilise « le lecteur jouant » pour le gratifier de découvertes insoupçonnées. L'indexation de ce procédé récurrent dans le macrotexte de Glissant et celui de Sábato, au lieu de rebuter le lecteur potentiel, vise à l'inciter à poursuivre la lecture d'autres parties du macrotexte, en lui proposant un contrat bien particulier qui consiste à l'encourager à entreprendre

¹⁴²⁴ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 101.

une enquête textuelle visant à détecter les manifestations de l'intra- et de la macrotextualité.

Et enfin l'onomastique, qui fait partie intégrante des opérations sur la langue, compose à la fois avec la vision du monde et la vision de l'univers romanesque en ce qu'elle nous renseigne sur les enjeux poétiques et idéologiques de la dénomination.

Ces réflexions confortent la raison d'être de notre plaidoyer en faveur de la lecture macrotextuelle des œuvres de Glissant et de Sábato, une lecture parmi tant d'autres, car tout comme nos deux auteurs fuient la rigidité théorique, nous fuyons la prétention d'épuiser les possibilités interprétatives de leur écriture. En poursuivant cette lecture croisée nous n'avons pas perdu de vue les différences constitutives entre les traditions littéraires et les contextes socio-historiques auxquels ils appartiennent. D'autant plus que nous étions plutôt confrontée à un manque considérable de travaux comparés entre les littératures antillaise et latino-américaine. Le cas argentin, au vu de l'annexion de ce pays à l'Euro-Amérique, constitue souvent un obstacle à envisager une telle approche alors que certaines propositions théoriques audacieuses, qui voient le jour, vont jusqu'à postuler d'inclure la littérature antillaise dans l'entité formée par les littératures latino-américaines. Il ne faut pas s'en étonner et confondre Amérique Hispanique –ou hispanophone - et Amérique latine. Le concept « Amérique latine » est une création des idéologues de Napoléon III, et si l'Amérique latine existe pour de bon, Haïti, les Antilles et la Guyane françaises en font partie. Par ailleurs, la Caraïbe, dont les Antilles sont partie intégrante, malgré sa diversité linguistique et culturelle, a une histoire commune avec le continent américain, toutes aires linguistiques confondues. Notre travail, c'est tout autant un plaidoyer en faveur d'une approche comparatiste qui, tout en s'employant à changer nos habitudes de lecture, conditionnées souvent par le contexte de l'œuvre, nous a permis, pour paraphraser Marcel Proust, d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers

que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est, afin de découvrir ou plutôt de redécouvrir les univers de Glissant et de Sábato.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie Littéraire

I. Édouard Glissant

1. Romans

- La Lézarde*, Paris, Gallimard, 1995 [1958], 264p.
Le Quatrième siècle, Paris, Gallimard, 1997 [1964], 334p.
Malemort, Paris, Gallimard, 1997, 233p.
La case du commandeur, Paris, Gallimard, 1997 [1981], 214p.
Mahagony, Paris, Seuil, 1987, 198p.
Tout-monde, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1993], 611p.
Sartorius. Le roman des Batoutos, Paris, Gallimard, 1999, 352p.
Ormerod, Paris, Gallimard, 2003, 362p.

2. Essais

- Soleil de la conscience*, Paris, Seuil, 87p.
L'Intention poétique, Paris, Seuil, 1969, 245p.
Le Discours antillais, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1997 [1981], 839p.
Poétique de la relation, Paris, Gallimard, 1990, 242p.
Introduction à une Poétique du Divers, Paris, Gallimard, 1996, 145p.
Faulkner, Mississipi, Paris, Éditions Stock, 1996, 358p.
Traité du Tout-monde, Paris, Gallimard, 1997, 262p.
La cohée du Lamentin, Paris, Gallimard, 2005, 259p.
Mémoire des esclavages. La fondation d'un Centre national pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions, préface Dominique de Villepin, Paris, Gallimard, coll. « La Documentation française », 2007, 176p.
Quand les murs tombent, en collaboration avec Patrick Chamoiseau, Paris, Éditions Galaade-Institut du Tout-monde, 2007, 26p.
L'intraitable beauté du monde, en collaboration avec Patrick Chamoiseau, Editions Galaade, Paris, 2009, 157p.

Philosophie de la relation, Paris, Gallimard, 2009, 157p.

Le monde incréé, Paris, Gallimard, 2000, 170p.

La terre le feu l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde, Paris, Éditions Galaade en coédition avec L'Institut du Tout-monde et La Maison de l'Amérique Latine, 2010, 350p.

Édouard Glissant, Alexandre Leupin, *Les entretiens de Bâton Rouge*, Paris, Gallimard, 2008, 167p.

II. Ernesto Sábato

1. Romans

El túnel, Madrid, Catedra, coll. "Letras hispánicas", 2002 [1948], p. 165.

Sobre héroes y tumbas, Barcelona, Seix Barral, coll. "Biblioteca Ernesto Sábato", 2003 [1961], 542p.

Sobre héroes y tumbas, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. "CRLA- Archivos" 2009 [2008], 1036p.

Abaddón el exterminador, Barcelona, Seix Barral, coll. "Biblioteca Ernesto Sabato", 2003 [1974], 477p.

1.1. Traductions consultées

- traduction polonaise

- *O bohaterach i o grobach* (*Sobre héroes y tumbas*), traduit de l'espagnol par Helena Czajka, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003 [1966], 474p.

- traduction française

Le Tunnel (*El Túnel*), traduit de l'espagnol (Argentine) par Michel Bibard, Paris, Seuil, 1995, 140p.

Héros et tombes (*Sobre héroes y tumbas*), traduit de l'espagnol (Argentine) par Jean-Jacques Villard, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, 529p.

L'Ange des ténèbres (*Abaddón el exterminador*), traduit de l'espagnol (Argentine) par Maurice Manly, Paris, Seuil, 1996, 443p.

2. Essais

Uno y el Universo, Barcelona, Seix Barral, serie: "Biblioteca Ernesto Sábato", colección "Biblioteca Breve", 2007 [1945], p. 143.

Hombres y engranajes. Reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo, Buenos Aires, Seix Barral, 1991 [1951], 124p.

Heterodoxia, Buenos Aires, Seix Barral, 2003 [1953], 152p.

El escritor y sus fantasmas, Barcelona, Seix Barral, colección “Biblioteca Ernesto Sábato”, 2003 [1963], 224p.

Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1968, 93p.

Apologías y rechazos, Buenos Aires, Seix Barral, 1991 [1979], 170p.

Los libros y su misión en la liberación e integración de la América Latina, Buenos Aires, Publicaciones de la Embajada de Venezuela, 1979, 41p.

Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), prólogo de Ernesto Sábato, Barcelona/Buenos Aires, Seix Barral/Eudeba, 1984, 490p.

El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo, Buenos Aires, Imprenta López, 1956, 62p.

El caso Sábato. Torturas y libertad de prensa. Carta abierta al general Aramburu, Buenos Aires, 1956, 22p.

Tango, discusión y clave, Buenos Aires, Losada, 1963, 220p.

Antes del fin, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), colección “Biblioteca Ernesto Sábato”, 1999, 188p.

La Resistencia, Barcelona, Seix Barral, 2000, 174p.

España en los diarios de mi vejez, Buenos Aires, Seix Barral, colección “Biblioteca Ernesto Sábato”, 2004, 237p.

Anthologies

Cuentos que me apasionaron 2, selección y prólogos de Ernesto Sábato en colaboración con Elvira González Fraga, Buenos Aires, Booket, 2007 [2000], 304p.

Claves políticas, Rodolfo Alonso Editor, colección “Documentos”, 1971, 122p.

La cultura en la encrucijada nacional, Buenos Aires, Ediciones de Crisis, 1973, p. 145.

Obra completa. Ensayos, Buenos Aires, Seix Barral, 2007 [2002], 784p.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

I. Bibliographie critique sur Édouard Glissant

1. Ouvrages critiques sur l'œuvre d'Édouard Glissant et sur la littérature antillaise :

André Jacques, *Caraïbales. Études sur la littérature antillaise*, Paris, Editions Caribéennes, coll. "Arc et littérature", 1981, 176p.

Baudot Alain, *Bibliographie annotée d'Edouard Glissant*, Toronto, Editions du GREF, 1993, 759p.

Bernabé Jean, Chamoiseau Patrick, Confiant Raphaël, *Éloge de la Créolité* (édition bilingue), Paris, Gallimard, 1993, 127p.

Brasseur Patrick, Véronique Daniel Georges (sous la direction de), *Mondes créoles et francophones : Mélanges offerts à Robert Chaudenson*, Paris, L'Harmattan, 2007, 254p.

Burton D.E Richard, *Le roman Marron. Études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997, 282p.

Burton D.E Richard, *La famille coloniale. La Martinique et la mère-patrie 1789-1992*, Paris, L'Harmattan, 1998, 308p.

Cailler Bernadette, *Les Conquérants de la nuit nue. Édouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Etudes littéraires françaises », n°45, 1988, 180p.

Chancé Dominique, *Histoire des Littératures Antillaises*, Paris, Ellipses, 2005, 128p.

- *L'auteur en souffrance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ecritures francophones », 2000, 224p.
- *Le fils de Lear : E. Glissant, V.S. Naipaul, J.E. Wideman*, Paris, Karthala, 2003, 301p.
- *Ecritures du chaos. Lectures des œuvres de Frankétienne, Reinaldo Arenas, Joël des Rosiers*, Université Paris 8, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature hors frontières », 2009, 248p.

Chamoiseau Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2002, 349p.

Chamoiseau Patrick, Confiant Raphaël, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1999, 291p.

Chaulet Achour Christiane (textes réunis et présentés par), *Convergences francophones*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherches « Texte et francophonie », 2006, 184p.

Crosta Suzanne, *Marronnage créateur : Dynamique textuelle chez Edouard Glissant*, GRELCA, Université Laval, coll. « Essais », n°9, 1991, 232p.

Dash Michel, *Edouard Glissant*, Cambridge University Press, coll. "Cambridge Studies in African and Caribbean Literature", 1995, 202p.

Desportes Georges, *La parafilosophie d'Edouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2008, 72p.

Fonkoua Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle. Edouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », n°33, 2002, 326p.

Hallward Peter, *Absolutely postcolonial: writing between the singular and the specific*, Manchester University Press, 2001, 433p.

Joubert Jean-Louis, *Edouard Glissant*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, Ministère des Affaires Etrangères, 2005, 85p.

Madou Jean-Pol, *Édouard Glissant : de mémoire d'arbres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, Collection Monographique Rodopi en Littérature française et contemporaine, 1996, 114p.

Masson-Perrin Valérie, *Statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, thèse de doctorat soutenu à l'Université de Cergy-Pontoise en 2006, [En ligne], URL : biblioweb.u.cergy.fr/theses/06CERG0292.pdf.

Moudileno Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mises en scènes et mises en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, 1997, 214p.

Picanço Luciano C., *Vers un concept de Littérature Nationale Martiniquaise. Evolution de la littérature martiniquaise au XX siècle-une étude sur l'œuvre d'Aimé Césaire, Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau et Raphael Confiant*, New York, Editions Peter Lang, coll. « Francophone cultures and literatures », vol.33, 2000, 131p.

Perret Delphine, *La créolité. Espace de création*, Paris, Ibis Rouge Editions, 2001, 313p.

Radford Daniel, *Edouard Glissant*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1982, 190p.

Rosello Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, 202p.

Régis Antoine, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Paris, Karthala, 1992, 381p.

Yacou Alain (sous la direction de), *Créoles de la Caraïbe* (Actes du Colloque universitaire en hommage à Guy Hazaël-Massieux. Pointe-à-Pitre, le 27 mars 1995), Paris, Karthala-CERC, 1996, 218p.

2.Ouvrages collectifs

Biondi Carminella, Pessini Elena, *Rêver le monde, écrire le monde : théorie et narrations d'Edouard Glissant*, Bologne, CLUEB, 2004, 146p.

Condé Maryse, Cottenet-Hage, Madeleine (sous la direction de), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, 320p.

Chévrier Jacques (textes réunis par), *Poétiques d'Edouard Glissant* (Actes du colloque international « Poétiques d'Edouard Glissant » Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, 369p.

Favre Yves-Alain, Antonio Ferreira de Brito (sous la direction de), *Horizons d'Edouard Glissant* (Actes du colloque international de Pau, octobre 1990), J&D Editions, 1992, 547p.

Kassab-Charfi Samia, Sonia Zlitni-Fitouri (edition préparée par), *Autour d'Edouard Glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, Bordeaux/ Carthage, Presses Universitaires de Bordeaux/Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït Al-Hikma, coll. « Sémaphores », 2008, 365p.

Pessini, Elena textes réunis et introduits par), *Du pays au Tout-monde. Écritures d'Édouard Glissant* (Actes du colloque de Parme du 18 mai 1995), Università degli studi di Parma, Istituto di Lingue e Letterature romanze, 1998, 168p.

Une journée avec Edouard Glissant (samedi 23 juin 2007 à Paris), Paris, Association lacanienne internationale, 2009, 140p.

Voisset Georges (dir.), *L'imaginaire de l'archipel*, Paris, Karthala, 2003, 355p.

3.Articles critiques

Avenne Cécile van de, « Donner en français l'illusion du créole. Mélange des langues et frontières linguistiques. Position de linguistes sur l'écriture littéraire », in Brasseur Patrick, Véronique Daniel Georges (sous la direction de), *Mondes créoles et francophones :Mélanges offerts à Robert Chaudenson*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 41-49.

Bernabé Jean, « La créolité : problématiques et enjeux », in Alain Yacou (sous la direction de), *Créoles de la Caraïbe* (Actes du Colloque universitaire en hommage à Guy Hazaël-Massieux. Pointe-à-Pitre, le 27 mars 1995), Paris, Karthala-CERC, 1996, p. 203-219.

Bertucci Marie-Madeleine, « Variations sur le français : français central et français périphériques », in Violaine Houdart-Merot (éd.), *Écritures babéliennes*, Bern, Peter Lang Editions Scientifiques Internationales, coll. « Littératures de langue française », vol.2, 2006, p. 87-98.

Bernabé Jean, Confiant Raphaël, « Eloge du défricheur de paysage », in Chévrier Jacques (textes réunis par), *Poétiques d'Édouard Glissant* (Actes du colloque international

« Poétiques d'Édouard Glissant » Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 15-16.

Boulogne Édouard, « Guy Hazaël-Massieux : pionnier d'une créolité heureuse », in Alain Yacou (sous la direction de), *Créoles de la Caraïbe*, (Actes du Colloque universitaire en hommage à Guy Hazaël-Massieux. Pointe-à-Pitre, le 27 mars 1995), Paris, Karthala-CERC, 1996, p. 39-52.

Samia Kassab Charfi, « Contre-essentialisme et diversité dans la littérature antillaise », *Les Caraïbes : convergences et affinités*, n°4, 2009, [En ligne], URL : http://publiforum.farum.it/ezone_printarticle.php?id=100.

Beuze Joël, « Trajectoire du soupçon », *Carbet*, n°10 (décembre 1990).

Biondi Carminella, « *Le Quatrième siècle* ou la quête inaccomplie », in Carminella Biondi, Elena Pessini (éd.), *Rêver le monde, écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*, CLUEB, Bologne, 2004, p. 43-51.

- « La Quête du sacré », in Carminella Biondi, Elena Pessini (éd.), *Rêver le monde, écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*, CLUEB, Bologne, 2004, p. 101-109.

Britton Celia, « La poétique du relais dans *Mahagony* et *Tout-monde* », in Jacques Chévrier (textes réunis par), *Poétiques d'Édouard Glissant* (Actes du colloque international « Poétiques d'Édouard Glissant » Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 169-178.

Coursil Jacques, « La catégorie de la relation », in Jacques Chévrier (textes réunis par), *Poétiques d'Édouard Glissant* (Actes du colloque international « Poétiques d'Édouard Glissant » Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 85-112.

Coutinho Mendes Ana Paula, « *Soleil de la Conscience* : entre le regard du fils et la vision de l'étranger », in Yves-Alain Favre, Antonio Ferreira de Brito (sous la direction de), *Horizons d'Édouard Glissant* (Actes du colloque international organisé par Le Centre de Recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Pau et Le Département de français de l'Université de Porto, octobre 1990), J&D Editions, 1992, p. 37-48.

Diva Barbaro Damato, « La répétition dans les essais d'Édouard Glissant », in Jacques Chévrier (textes réunis par), *Poétiques d'Édouard Glissant* (Actes du colloque international « Poétiques d'Édouard Glissant » Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 245-254.

Douaire Anne, « *Malemort* d'Édouard Glissant. Relation et invention de nouvelles lectures », in Marc Quaghebeur (dir.), *Analyse et enseignement des littératures francophones. Tentatives, réticences, responsabilités*, Actes du Colloque de Paris 31 mai - 2 juin 2006, Bruxelles, Peter Lang Editions Scientifiques Internationales, coll. « Document pour l'Histoire des Francophonies », 2008, p. 271-280.

Gallagher Mary, « La poétique de la diversité dans les essais d'Édouard Glissant », in Yves-Alain Favre et Antonio Ferreira da Brito (sous la direction de), *Horizons d'Édouard Glissant*,

(Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherches sur la Poésie contemporaine de l'Université de Pau et le Département de français de l'Université de Porto, octobre 1990), J&D Editions, 1992, p. 27-35.

Gauvin Lise, « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 5-15.

Gyssels Kathleen, « La structure gémellaire comme paravent autobiographique chez Daniel Maximin et Édouard Glissant, in Suzanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds.), *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 2006, p. 43-58.

Helmich Werner, « Des pensées en archipel. A propos du statut textuel de la *Poétique* d'Édouard Glissant », in Carmelina Imbroscio, Nadia Minerva, Patrizia Oppici (éds), *Des îles en archipel... Flottement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Bern, Peter Lang, coll. « Franco-Italica », Volume 6, 2008, p. 35-50.

Mencé-Caster Corinne, « Les récits du 'je' dans la littérature caribéenne : entre autobiographie et ethnographie », [En ligne], URL : <http://www.manioc.org/recherch/HASH7edae2cc2f408babc1fca0>.

Marinho de Cristina, « L'intention poétique : pour une poétique de l'intention », in Yves-Alain Favre, Antonio Ferreira de Brito (sous la direction de), *Horizons d'Édouard Glissant* (Actes du colloque international organisé par Le Centre de Recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Pau, octobre 1990), J&D Editions, 1992, p. 49-57.

Ortiz de Zárate Carlos, « Le vent dans la dramatisation romanesque d'Édouard Glissant », in Yves-Alain Favre, Antonio Ferreira de Brito (sous la direction de), *Horizons d'Édouard Glissant* (Actes du colloque international organisé par Le Centre de Recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Pau, octobre 1990), J&D Editions, 1992, p.179-192.

Pessini Elena, « Créolisation. Naissance et parcours d'une idée », in Carminella Biondi, Elena Pessini (éd.), *Rêver le monde, écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*, CLUEB, Bologne, 2004, p. 13-22.

- « Errance et relation : le héros glissantien dans *Tout-monde* », in Carminella Biondi, Elena Pessini (éd.), *Rêver le monde, écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*, CLUEB, Bologne, 2004, p. 67-79.
- « Papa Longoué raconte le quimboiseur dans *Le Quatrième siècle* », Carminella Biondi, Elena Pessini (éd.), *Rêver le monde, écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*, CLUEB, Bologne, 2004, p.53-62.

Pestre de Almeida Liliane, « L'axe américain et les littératures francophones », in Marc Cheymol (sous la direction de), *Littératures au Sud*, Paris, Editions des archives contemporaines/ Agence Universitaire de la francophonie, 2009, coll. « Actualités scientifiques », p. 111-120.

Magdelaine-Andrianjafitrimo Valérie, « Littératures des départements d’outre-mer, littératures francophones : les ambiguïtés d’une terminologie ou un double anachronisme », in Bernard Idelson, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo (sous la direction de), *Paroles d’outre-mer : identités linguistiques, expressions littéraires, espaces médiatiques*, Harmattan, 2009, p. 35-46.

Saïd Gabrielle, « Édouard Glissant et Lionel-Edouard Martin : la langue en dérive », in Violaine Houdart-Merot (éd.), *Écritures babéliennes*, Bern, Peter Lang Éditions Scientifiques Internationales, coll. « Littératures de langue française », vol.2, 2006, p.177-188.

Sultan Patrick, « Une esthétique du tourbillon ». Glissant Edouard. *Ormerod, Quinzaine littéraire*, Romans, récits-Littérature contemporaine, Revue n° 851 parue le 1 avril 2003, [En ligne], URL : <http://laquinzaine.wordpress.com/2011/02/07/edouard-glissant-ormerod/>.

Nathaniel Wing, « Écriture et Relation dans les romans d’Édouard Glissant », in Jacques Chévrier (textes réunis par), *Poétiques d’Édouard Glissant* (Actes du colloque international « Poétiques d’Édouard Glissant » Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998), Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 295-302.

4. Entretiens

« Solitaire et solidaire. Entretien avec Édouard Glissant », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (sous la direction de), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p.77-86.

« Édouard Glissant. Entre nationalisme et Tout-monde », in *La Tribune des Antilles*, janvier 2007, numéro 50, p.13. Entretien de Louis Boutrin.

Philippe Artières, “Solitaire et solidaire » entretien avec Édouard Glissant, *Terrains*, n°41, Poésie et politique (septembre 2003), [En ligne], mis en ligne le 05 mars 2007, URL : <http://terrain.revues.org/1599>.

« Sur la trace d’Édouard Glissant », Entretien accordé au *Nouvel Observateur*, 2-8 décembre 1993, p. 58-59.

II. Bibliographie critique sur Ernesto Sábato

1. Ouvrages critiques sur l'œuvre d'Ernesto Sábato et sur la littérature argentine

Attala Daniel, Delgado Sergio et Rémi Le Marc'Hadour (sous la direction de), *L'écrivain argentin et la tradition*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Mondes hispanophones », 2004, 271p.

Balkenende Lidia, *Aproximación a la novelística de Sábato. Poesía y vaticinio*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1983, 47p.

Barrera López Trinidad, *La estructura de Abaddón el exterminador*, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla, Serie "Filosofía y letras", 1982, 255p.

- *Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Universidad de Sevilla, Serie "Literatura", n°71, 2003, 162p.

Castillo Durante Daniel, *Ernesto Sábato: la littérature et les abattoirs de la modernité*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, coll. "Teoría y crítica de la literatura y cultura", 1995, vol.4, 155p.

Catania Carlos, *Sábato: entre la idea y la sangre*, San José, Costa Rica, 1973, 206p.

- *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Eudeba, coll. "Genio y figura", vol. 38, 1997, 251p.

Constenla Julia, *Sábato, el hombre. Una biografía*, Barcelona, Seix Barral, 1997, 267p.

- *Medio siglo con Sábato. Entrevistas*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, Colección "Textos libres", 2000, 398p.

Correa María Angélica, *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Eudeba, 1971, 263p.

Jitrik Noé, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, colección « Claves del Bicentenario », 2009, 319p.

Lojo María Rosa, *Sábato: en busca del original perdido*, Buenos Aires, Corregidor, 1997, 335p.

López María Pía, Korn Guillermo, *Sábato o la moral de los Argentinos*, Buenos Aires, América libre, coll. "Armas de la crítica", 1997, 143p.

Pageaux Daniel-Henri (collectif dirigé par), *Ernesto Sábato*, Paris, Harmattan, coll. « Classiques pour demain », 1992, 143p.

Redondo Augustin (sous la direction de), *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américaine* (II) Perspective diachronique, *Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines*, n°9, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, 290p.

Rodríguez Monegal Emir, *El arte de narrar: diálogos*, Caracas, Monte Ávila Editores, colección "Prisma", 1968, 311p.

Sarlo Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, Colección "El hombre y sus obras", 2007, 488p.

Sauter Silvia, *Teoría y práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raul Zurita y José Watanabe*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 317p.

Urbina Nicasio, *Bibliografía completa de y sobre Ernesto Sábato*, *Études sociocritiques*, n°19-20, Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'Études et de recherches sociocritiques, 1990, 67p.

-*La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*, Miami, Ediciones Universal, colección "Polymita", 1992, 202p.

Wainermann Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Editorial Losada, colección "Biblioteca de los estudios literarios", 1971, 137p.

2.Ouvrages collectifs

Homenaje a Ernesto Sábato. Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, vol. CXXXI, n°391-393 (enero-marzo), 1983, 991p.

Giacoman Helmy F. (ed.), *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Las Américas, 1973, 406p.

Maturo Graciela, *Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, colección "Estudios latinoamericanos", vol. 29, 1985, 202p.

Sauter Silvia, *Sábato : símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, Colección "La vida en las pampas", 2005, 174p.

Vázquez Bigi A.M. (selección y edición), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1985, 281p.

3.Articles critiques

Amícola José, "Sobre héroes y tumbas y su contorno", in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. "CRLA- Archivos"2009 [2008], p. 639-648.

Barrera López Trinidad, "Sábato: balance de un luchador", in Sauter Silvia, *Sábato : símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, Colección "La vida en las pampas", 2005, p. 41-53.

Burek Tomasz, “Sobre héroes y tumbas, torbellino de realidad (Borges, motivo clave de la dialéctica sabatiana)”, in Vázquez Bigi A.M. (selección y edición), *Épica dadora de eternidad. Sábado en la crítica americana y europea*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1985, p. 121-131.

Calabrese Elisa T., “*Sobre héroes y tumbas: historia y gnosis*”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA- Archivos”2009 [2008], p. 757-792.

Carricaburo Norma, “Nota filológica preliminar”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA- Archivos”2009 [2008], p. XLI-LXX.

Castillo Durante Daniel, “Du stéréotype au roman ou l’anthroponymie comme instance de marginalisation », in Antonio Gómez Moriana, Catherine Poupenney-Hart (ouvrage collectif édité par)), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Québec, Le Préambule, coll. « L’univers des discours », 1990, p. 271-315.

Cohen Imach Victoria, “Ernesto Sábato y los debates de un campo intelectual (1955-1961)”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA- Archivos”2009 [2008], p. 620-638.

Dapaz Strout Lilia, « *Sobre héroes y tumbas*. Mito, realidad y suprarrealidad”, in Giacomani Helmy F. (ed.), *Homenaje a Ernesto Sábato: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Las Américas, 1973, p. 359-373.

Dellepiane Angela, “Ernesto Sábato: el intelectual frente a la realidad argentina”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA- Archivos”2009 [2008], p. 547-577.

Foffani Enrique, Chiani Miriam, « La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA- Archivos”2009 [2008], p. 578-619.

Gramuglio María Teresa, “Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, in Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina II : Los avatares de la ‘ciudad letrada’ en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, coll. “Conocimiento”, 2010, p. 192-210.

Kohut Karl, « Literatura y memoria », in *América*, Cahiers du CRICCAL n°30, Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine. Colloque international, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 9-18.

- “*Sobre héroes y tumbas: la ciudad y la sensibilidad posmoderna*”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, colección “CRLA- Archivos”2009 [2008], p. 742-756.

Lojo María Rosa, “Sábato, nictálope y vanguardista?”, in *Seminaria 6. Voies de la littérature hispano-américaine*, Mexico / Paris, Rilma 2 / ADEHL, 2009, p. 71-89.

- “La poética neorromántica de Ernesto Sábato”, in Maturó Graciela, *Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, colección “Estudios latinoamericanos”, vol. 29, 1985, p. 176-202.
- “Modernidad, posmodernidad y transgresión en la estética sabatiana: diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan”, in Sauter Silvia, *Sábato : símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, Colección “La vida en las pampas”, 2005, p. 123-145.

Matamoro Blas, « En la tumba de los héroes », in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA-Archivos”2009 [2008], p.980-990.

Maturó Graciela, « La aventura filosófica de Sábato », in Maturó Graciela, *Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, colección “Estudios latinoamericanos”, vol. 29, 1985, p. 13-34.

Morillas Enriqueta, “Leer a Sábato”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA-Archivos”2009 [2008], p. 967-980.

Pageaux Daniel-Henri, « Roman hispano-américain et l’écriture de l’histoire », in *Champ littéraire*, Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance, Vrin, 1992, p. 123-135.

- “Modernidad de *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sábato”, in Sauter Silvia, *Sábato : símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, Colección “La vida en las pampas”, 2005, p. 55-63.

Palermo Zulma, “Informe sobre una sombra: la nación fratricida (a propósito de la gesta de Lavalle según Ernesto Sábato), in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA- Archivos”2009 [2008], p. 814-827.

Quatrocchi-Woisson Diana, « Autour des années de plomb », *Le Débat*, n°122, novembre-décembre 2002, Paris, Gallimard, p. 78-88.

Rodríguez Monegal Emir, “Ernesto Sábato”, in *El arte de narrar*, Caracas, Monte Avila Editores, colección “Prisma”, 1968, p. 211-253.

Romano-Sued Susana, con la colaboración de Valentina Trigueros, “Tipologías de lo inclasificable en *Sobre héroes y tumbas*. Una aproximación desde el discurso psicoanalítico”, in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. “CRLA- Archivos”2009 [2008], p.698-741.

Siebenmann Gustav, “Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica”, in *Revista Iberoamericana*, 1981, n° 118-119, p. 290-291.

Salas Horacio, « Veinte años después », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°391-393, Madrid, Editorial Mundo Hispánico, 1983, p. 788-798.

Sauter Silvia, « Proceso creativo en la obra de Ernesto Sábato », in *Revista Iberoamericana*, n°158 (enero-marzo 1992), p. 115-151.

Spiga-Bannura María-Grazia , « Les personnages historiques dans *Sobre héroes y tumbas* et *Abaddón el exterminador* de E. Sábato », in Jacqueline Covo (éd.), *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 121-127.

Soriano Michèle , « Formas en lo informe : la dimensión fantástica en el « Informe sobre ciegos », in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. «CRLA- Archivos»2009 [2008], p. 876-905.

Urbina Nicasio, « La lectura en la obra de Sábato », [En ligne], URL: <http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHom.CritArt.ESlect.html>.

- « La estructura narrativa de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato. Aplicación de un método », in *Revista Iberoamericana*, North America, vol. LVIII, n°158, janvier-mars 1992, p. 163-164. [En ligne], URL: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5003>.
- « Narradores y estructura en *Sobre héroes y tumbas* », in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. «CRLA- Archivos»2009 [2008], p. 906-923.

Varela Jacome Benito, « Función de los modelos culturales en la novelística de Ernesto Sábato », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°391-393, Madrid, Editorial Mundo Hispánico, 1983, p. 166-201.

Verdevoye Paul, « Lo que podríamos llamar ‘lo argentino’ », in Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), Córdoba, Alción Editora, coll. «CRLA- Archivos»2009 [2008], p. 828-853.

Wainerman Luis, « La novela total. Trayectoria de Cervantes a Sábato », in Vázquez Bigi A.M. (selección y edición), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la critica americana y europea*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1985, p. 263-281.

III. Ouvrages de théorie littéraire

Abastado Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Edition Complexe, coll. « Creusets »1979, 350p.

Amossy Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, 235p.

- (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, 215p.

Amossy Ruth, Maingueneau Dominique (sous la direction de), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, 488p.

Baby Hélène (textes rassemblés et présentés par), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, 294p.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, galliamrd, coll. « Tel », 1978, 488p.

Baneth-Nouhailhetas Emilienne L.(sous la direction de), *La critique, le critique*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 237p.

Baudorre Philippe, Rabaté Dominique, Viart Dominique (édition préparée par), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2007, 232p.

Bénoît Eric, Michel Braud, Jean-Pierre Moussard et al., *Écritures du ressassement, Modernités*, Vol. 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 334p.

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, coll. « Points Essais », 1998, 480p.

Brunel Pierre, Pichois Claude, Rousseau André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin/Masson, coll. « U », 1996 [1983], 172p.

Calvet Jean-Louis, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1999 [1987], 294p.

Carricaburo Norma, *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco/Libros, colección "Biblioteca Filológica", 1999, 494p.

Casanova Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008, [1999], 504p.

Charadeau Patrick, Maingueneau Dominique (sous la direction de), *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris, Seuil, 2002, 661p.

Chartier Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1996 [1990], 217p.

Compagnon Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points », série « Essais », 1998, 306p.

Dällenbach Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 247p.

Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 324p.

Frédéric Madeleine, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Marc Niemeyer, 1985, 283p.

Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, 89p.

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, 467p.
- *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388p.
- *Figures III*, coll. « Poétiques », Paris, Seuil, 1972, 853p.
- *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 364p.

Gauvin Lise, *Ecrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Editions Karthala, 2007, 174p.

Gignoux Anna-Claire, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises : Etudes linguistiques », 2003, 197p.

Gehrmann Suzanne et Gronemann Claudia (Eds.), *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, coll.« Études littéraires maghrébines », 2006, 303p.

Guizard Claire, *Claude Simon: la répétition à l'œuvre: Bis repetita*, Paris, L'Harmattan, 2005, 399p.

Hamel Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 234p.

Houdart-Merot Violaine (éd.), *Écritures babéliennes*, Bern, Peter Lang Éditions Scientifiques Internationales, coll. « Littératures de langue française », vol.2, 2006, 202p.

Jacomard Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Droz, 1993, 488p.

Jauss Hans R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305p.

Jouve Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette Livre, coll. « Contours littéraires », 1993, 110p.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290p.

Krysinski Wladimir, *Carrefours de signes : essais sur le roman moderne*, La Haye/Paris/New York, Mouton éditeur, coll. « Approaches to Semiotics », n° 61, 1981, p.445. 452p.

Lane Philippe (dirigé par), *Des discours aux textes : modèles et analyses*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, coll. « DYALANG », 2005, 268p.

- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357p.
- Lepaludier Laurent (sous la direction de), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Ouvrage collectif du CRILA, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, 211p.
- Leroy Sarah, *Le nom propre en français*, Paris, Editions Ophrys, coll. « L'essentiel français », 2004, 137p.
- Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U LETTRES », 2004, 262p.
- Maingueneau Dominique, Østenstad Inger (sous la direction de), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010, 206p.
- Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1988 [1963], 380p.
- Meizoz Jérôme, *L'œil sociologue et la littérature*, Slatkine Erudition, Genève, 2004, 242p.
- *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, vol. 1, Genève, Slatkine Erudition, 2007, 210p.
- Menton Seymour, *Latin America's New Historical Novel*, University of Texas Press, 1993, 228p.
- Molinié Georges, Viala Alain, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, 306p.
- Montadon Alain (études réunies par), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 284p.
- Mortier Daniel (études recueillies et présentées par), *Les grands genres littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-essentiel, n°4 », 2001, 225p.
- Quaghebeur Marc (dir.), *Analyse et enseignement des littératures francophones. Tentatives, réticences, responsabilités*, Actes du Colloque de Paris 31 mai - 2 juin 2006, Bruxelles, Peter Lang Editions Scientifiques Internationales, coll. « Document pour l'Histoire des Francophonies », 2008, 403p.
- Pageaux Daniel-Henri, *Les ailes des mots : critique littéraire et poétique de la création : essai*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1994, 176p.
- Parret Hermann (sous la direction de), *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, 293p.
- Pier John, Schaeffer Jean-Marie (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002, Éditions d'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, 2005, 342p.
- Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 319p.

Rivara René, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, 333p.

Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1989, 184p.

Toro Alfonso (de), Fernando de Toro (eds.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, coll. "Teoría y crítica de la cultura y literatura", vol. 18, 1999, 408p.

Tynianov Iouri, *Formalisme et histoire littéraire* (traduit du russe par Catherine Depretto-Genty), Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, coll. « Collection Slavica », 1991, 258p.

Vigneault Robert, *L'écriture de l'essai*, Montréal, Editions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994, 330p.

Vignaux George, *Le discours, acteur du monde : énonciation, argumentation et cognition*, Paris, Technip Ophrys Editions, coll. « L'Homme dans la Langue », 1988, 243p.

Zinc Michel (sous la direction de), *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire ?*, Paris, Editions de Fallois, 2002, 154p.

IV. Articles théoriques

Aguila Yves, « De quelques modalités des écritures de l'engagement en Amérique latine », in *Les écritures de l'engagement en Amérique latine*, Yves Aguila et Isabelle Tauzin Castellanos (textes réunis par), volume I, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 202, pp. 37-61.

Amossy Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3/2009, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index662.html>.

Andrés-Suaréz Irène, « Introducción. Más allá de los géneros », in Irène Andrés-Suárez (éd.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Editorial Verbum, 1998, p. 9-12.

Angermüller Johannes, « Discours et champs intellectuels : l'antagonisme entre « humanistes » et « prophètes » et le discours des sciences humaines dans les années 60 et 70 », in Ruth Amossy, Dominique Maingueneau (sous la direction de), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 85-94.

Baby Hélène, « Introduction générale », in Hélène Baby (textes rassemblés et présentés par), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 7-13.

Ballard Michel, « La traduction du nom propre comme négociation », in *Palimpsestes*, n°11, « Traduire la culture », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 199-224.

Baron Christine, « Effet méaleptique et statut des discours fictionnels », in John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002, Éditions d'EHES, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, 2005, 295-310.

Marcellesi J.B., «Bilinguisme, diglossie, hégémonie: problèmes et tâches », in *Langages*, 1981, vol. 15, n°61, p. 5-11.

Bessière Jean, « Introduction », in Yves Clavaron, Bernard Dieterle (sous la direction de), *Métissages littéraires*, Actes du XXXIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Publications de l'Université Saint-Etienne, 2005, p. 13-32.

Bokobza-Kahan Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : <http://aad.revues.org/671>.

Cabanès Jean-Louis, « Mise en pièces et hybridation dans l'œuvre romanesque des Goncourt », in Hélène Baby (textes rassemblés et présentés par), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 191-205.

Coutlée Gilles, « Guillaume de Humboldt et la communication », in Johanne Saint-Charles, Pierre Mongeau (sous la direction de), *Communication : Horizons de pratiques et de recherche*, coll. « Communication », Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 29-52.

Dällenbach Lucien, « Intertexte et autotexte », in *Poétique* n°27, 1976, p. 282-296.

Jeanne Demers, « Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ? », in *Études françaises*, « Les écrivains-critiques : des agents doubles ? » sous la direction de Lise Gauvin, vol. 33, n°1, 1997, p. 25-35. [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/036056ar>.

Dornier Carole, « Le récit de témoin : la littéarité du factuel », in Ruth Amossy, Dominique Maingueneau (sous la direction de), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 405-416.

Ekkehard Eggs, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », in Ruth Amossy (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 31-59.

Fauvelle Véronique, « Le Tout-monde de Régine Robin », in Caroline Désy, Véronique Fauvelle, Viviana Friedman et Pascale Maltais (sous la direction de), *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 193-203.

Fuchs Catherine, «L'hétérogénéité interprétative», in Hermann Parret (sous la direction de), *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, p. 107-120.

Gaha Mohamed Kamel, «Répétition et nomination jubilatoire», in *La répétition*, Études rassemblées et présentées par S. Chaouachi et A. Montando, Association des Publications de

la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littérature », 1991, p.15-30.

Gauvin Lise, « Présentation », in « Les écrivains critiques : des agents doubles ? », *Etudes françaises*, vol. 33, n°1, 1997, p. 7-9. [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/036056ar>.

- « Situations des littératures francophones : à propos de quelques dénominations », in Holter Karin, Ingse Skattum (textes rassemblés par), *La francophonie aujourd'hui : réflexions critiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langues et développement », 2008, p. 27-39.

Gignoux Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de narratologie*, [En ligne], 13/2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, URL : <http://narratologie.revue.org./329>.

Galit Haddad, « Ethos préalable et ethos discursif : l'exemple de Romain Rolland », in Ruth Amossy (sous la direction de), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1999, coll. « Sciences des discours », p. 147-158.

Genette Gerard, « De la figure à la fiction », in John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002, Éditions d'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, 2005, p.21-36.

Hartog François, « La temporalisation du temps : une longue marche » in Jacques André, Susan Dreyfus-Asséo et François Hartog (sous la direction de), *Les récits du temps*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 9-29.

Herman Thierry, « L'analyse de l'ethos oratoire », in Philippe Lane (dirigé par), *Des discours aux textes: modèles et analyses*, Publication des Universités de Rouen et du Havre, coll. DYALANG », 2005, p.157-182.

Jeandillou Jean-François , « Je d'ombre. Le scripteur inexistant », in *Voix, Traces, Avènement*, Presses Universitaires de Caen, 1990, p. 183-198.

Kern-Oudot Catherine, « L'onomastique chez J.M.G. Le Clézio : entre refus et attachement », in Yves Baudel (textes réunis par), *Onomastique romanesque (Narratologies n°9)*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 115-126.

Langlet Irène, « Théories du roman et théories de l'essai au XX siècle », in *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, Gilles Philippe (sous la direction de), Centre d'Etudes du roman et du romanesque Université de Picardie Jules Verne, SEDES, 2000, p. 45-54.

Lapierre Nicole, « Changement de nom : le signe, la haine, le soi », in Esther Benbassa, Jean-Christophe Attias (sous la direction de), *La haine de soi : difficiles identités*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000, p. 273-292.

Lenclud Gérard, «Etre contemporain. Altérité culturelle et constructions du temps », in *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, Gilles Philippe (sous la direction de), Centre d'Etudes du roman et du romanesque Université de Picardie Jules Verne, SEDES, 2000, p. 43-68.

Lepaludier Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », in *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses*, Ouvrage collectif du Centre de Recherches inter-langues d'Angers, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p.25-36.

Maingueneau Dominique, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », http://pagesperso-orange.fr/dominique.maignueneau/intro_company.html.

- « Ethos, scénographie, incorporation » in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, sous la direction de Ruth Amossy, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 75-100.

Martin Jean-Pierre, « Deux professeurs d'irrévérence (Sarraute, Gombrowicz) », *Littératures*, n° 65, Dossier « L'irrespect : entre idéalisme et nihilisme », Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2011, p. 49-58.

Meister Jan Cristoph, « La Metalepticon : une étude informatique de la métalepse », in Pier John, Schaeffer Jean-Marie (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002, Éditions d'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, 2005, p. 225-246.

Meizoz Jérôme, « Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline », *COntEXTES*, n°3/juin 2008, La question biographique en littérature, [En ligne], mis en ligne le 25 juin 2008. URL : <http://contextes.revues.org/document/2633.html>.

- « Champ littéraire et analyse de discours : quelles articulations ? », in Maingueneau Dominique, Østenstad Inger (sous la direction de), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010
- « Postures » d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), *Vox Poetica*, [En ligne], mis en ligne le 04/09/2004, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>.
- « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 04 décembre 2009. URL : <http://aad.revues.org/667>.

Mendes Gallinari Melliandro, « La clause auteur : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, op. cit. URL : <http://aad.revues.org/index663.html>.

Murat Michel, « Comment les genres font de la résistance », in Marc Dambre, Monique Gosselin-Noat (sous la direction de), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 21-34.

Østenstad Inger, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index665.html>.

Pagès Jean-Luc, « L'autocritique en littérature », in Mounir Laouyen (études rassemblées par), *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise

Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2000, p. 155-188.

Pinçon Guillaume, « *Le retour au désert* de Catherine Marnas », in *Alea : Estudos neolatinos*, vol. 12, n°1, enero-junio 2010, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, p. 139-149.

Premat Julio, « Una presencia ausente : David Viñas y ‘El itinerario del escritor argentino’ », in *América, Cahiers du CRICCAL* n°19, “Les filiations: idées et cultures contemporaines en Amérique latine”, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 153-168.

Prak-Derrington Emmanuelle, « Récit, répétition, variation », in *Cahiers d'études germaniques*, n°49, 2005, p. 55-65.

Rabau Sophie, « Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives », in John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002, Éditions d'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, 2005, p.59-72.

Ryan Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse ou la métalepse dans tous ses états », in John Pier, Jean-Marie Schaeffer (sous la direction de), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002, Éditions d'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 108, 2005, p.201-203.

Sapiro Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COntEXTES*, numéro 2, L'idéologie en sociologie de la littérature (février 2007), [En ligne], mis en ligne le 15 février 2007. URL : <http://www.contextes.revues.org/document165.html>

Souny Claudine, « Romanesque et stratégies argumentatives dans le romans industriels de George Sand », in *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, Gilles Philippe (sous la direction de), Centre d'Etudes du roman et du romanesque Université de Picardie Jules Verne, SEDES, 2000, p. 213-224.

Viart Dominique, « Fiction critiques : la littérature contemporaine et la question du politique », in *Formes de l'engagement littéraire (XV-XXI siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Editions Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 185-204.

- « Portraits du sujet, fin du 20^{ème} siècle », [En ligne], URL : <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>.
- « Les ‘fictions critiques’ de Pascal Quignard », in *Etudes françaises*, volume 40, n°2, 2004, p. 25-37, [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/008807ar>.
- « Formes et dynamiques du ressassement – Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », in Eric Benoît, Jean-Pierre Moussaron et al., (textes réunis et présentés par), *Modernités*, n°15, « Ecritures du ressassement », Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 59-74.

Wagner Frank, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de narratologie*, [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/326>.

- « Analogons. De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques », in *Revue d'études culturelles* n°3, Sébastien Houbier & Alain Trouvé (éd.), « Lecteurs et lectrices, théories et fictions », ABELL, Université de Dijon-Bourgogne, 2005, p. 11-33.
- « Les hypertextes en question (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », in *Etudes littéraires*, vol. 34, n°1-2, hiver 2002, p. 304 (297-314). [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/007568ar>.
- « Perturbations onomastiques : l'onomastique romanesque contre la *mimèsis* », in Yves Baudel (textes réunis par), *Onomastique romanesque (Narratologies n°9)*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17-42.

V. Bibliographie générale

Aguila Yves, Tauzin Castellanos Isabelle (textes réunis par), *Les écritures de l'engagement en Amérique Latine/Las escrituras del compromiso en América latina*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, vol.1, 2002, 252p.

Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina II : Los avatares de la 'ciudad letrada' en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, coll. "Conocimiento", 2010, 811p.

Amossy Ruth, Herschberg Pierrot Anne, *Stéréotype et cliché : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, « Collection universitaire de poche », 2007, 127p.

Bessière Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2001, 259p.

Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Edition Payot & Rivages, 2007, 411p.

Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, coll. « Folio /Essais », Paris, Gallimard, 1955, 374p.

Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 308p.

Burton Richard D.E., *La famille coloniale : la Martinique et la mère-patrie 1789-1992*, Paris, L'Harmattan, 1994, 308p.

Butel Paul, *Histoire des Antilles françaises XVII^e- XX^e siècle*, Paris, Editions Perrin, coll. « Tempus », 2007 [2002], 566p.

Carricaburo Norma, *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Circeto, 2008, 190p.

Covo Jacqueline (éd.), *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, Presses Universitaires de Lille, 1992,

Dufays Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, 375p.

Castillo Durante Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ Editeurs, coll. « Documents », 2004, 212p.

Chabrolle-Cerretini Anne-Marie, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt. Histoire d'un concept linguistique*, Lyon, ENS Editions, coll. « Langage », 2007, 148p.

Chamoiseau Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 146p.

Chamoiseau Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 349p.

Charles Monique, *J.L.Borges ou l'étrangeté apprivoisé. Approche psychanalytique des enjeux, sources et ressources de la création*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002, 316p.

Cheymol Marc (sous la direction de), *Littératures au Sud*, Paris, Éditions des archives contemporaines/ Agence Universitaire de la francophonie, 2009, coll. « Actualités scientifiques », 254p.

Contour Solange, *Fort-de-France au début de siècle*, Paris, L'Harmattan, 1994, 223p.

Corten André (sous la direction de), *Les frontières du politique en Amérique latine. Imaginaires et émancipation*, Paris, Karthala, 2006, 271p.

Decaux Emmanuel, *Les formes contemporaines de l'esclavage*, Martinus Nijhoff Publishers, coll. « Les livres de poche de l'Académie de droit international de la Haye », 2009, 258p.

Debray Régis, *Intellectuel français, suite et fin*, Paris, Gallimard, 2000, 187p.

Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1993 [1968], 409p.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1975, 159p.

Deshoulières Valérie-Angélique (études rassemblées et présentées par), *Poétique de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Presses Université Blaise Pascal, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1998, 493p.

Dufays Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, 375p.

Eliade Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissance mystique. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992 [1959], 282p.

- *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989 [1957], 279p.

- *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, 186p.

Fanon Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1952, 188p.

García Canclini Néstor, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, traduction de Francine Bertrand Conzález, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, coll. « Americana », 2010, 394p.

Gasquet Axel, *L'intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris*, Paris, Editions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2002, 378p.

Gombrowicz Witold, *Journal*, Tome I 1953-1958, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1976], 689p.

Gombrowicz Rita, *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2008, [1984], 343p.

Hagège Claude, *L'Homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, coll. « Le temps des sciences », 1996, 316p.

Hamel Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 234p.

Hartog François, *Régime d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^{ème} siècle », 2003, 321p.

Huet-Brichard Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 2001, 192p.

Idelson Bernard, Magdelaine-Andrianjafitrimo Valérie (sous la direction de), *Paroles d'outre-mer : identités linguistiques, expressions littéraires, espaces médiatiques*, Harmattan, 2009, 230p.

Imbroscio Carmelina, Minerva Nadia, Oppici Patrizia (éds), *Des îles en archipel... Flottement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Bern, Peter Lang, coll. « Franco-Italica », Volume 6, 2008, 537p.

Jackson John E., *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990, 242p.

Kesteloot Lilyan, *Les écrivains noirs de la langue française : naissance d'une littérature*, Université libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, 1963, 340p.

Kundera Milan, *Les testaments trahis. Essai*, Paris, Gallimard, 1993, 324p.

- *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 204p.

Le Bris Michel, Rouaud Jean (sous la direction de), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342p.

Leroy Claude, *La main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, 360p.

Lesel Livia, *Le père oblitéré. Chronique antillaise d'une illusion*, Paris, L'Harmattan, 1995, 303p.

Manero Edgardo A., *L'autre, le même et le bestiaire. Les représentations stratégiques du nationalisme argentin. Ruptures et continuités dans le désordre global*, Paris, L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 2002, 598p.

Molloy Sylvia, “Traducibilidad y malentendido: Borges y las ficciones de América Latina”, in *L'écrivain argentin et la tradition*, Daniel Attala, Sergio Delgado et Rémi Le Marc'Hadour (sous la direction de), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Mondes hispanophones », 2004, 271p.

Moussa Sarga, *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 2008, 384p.

Ors (d') Eugenio, *Du baroque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000 [1936], 180p.

Picotti C. Dina V., *La presencia africana en nuestra identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, Serie Antropológica, 1998, 283p.

Pinson Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Edition Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995, 279p.

Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, 689p.

- *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 413p.

Société et littérature antillaises aujourd'hui, Actes de la rencontre de novembre 1994 à Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1997, 230p.

Sarlo Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, Colección “Los tres mundos. Ensayo”, 2007, 181p.

Schávelzon Daniel, *Buenos Aires negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2003, 209p.

- *Buenos Aires Arqueología. La casa donde Ernesto Sábato ambientó” Sobre héroes y tumbas”*, Buenos Aires, Ediciones turísticas de Mario Banchik, 2002, 127p.

Sigal Silvia, *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine. La dérive des intellectuels en Argentine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et Documents – Amériques latines, 1996, [1986], 287p.

Tcherkaski José, *Las cartas de Gombrowicz*, Buenos Aires, Catálogos: Siglo XXI de Argentina Editores, 2004, 125p.

Vázquez María Esther, *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets Editores, coll. “ANDANZAS”, 1996, 355p.

