



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 7, n° 1, Printemps 2006  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1171>

---

# L'espace tragique des Antilles

**Geneviève Belugue**

Anne Douaire, *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres Francophones », 2005.

---



## Pour citer cet article

Geneviève Belugue, « L'espace tragique des Antilles », *Acta fabula*, vol. 7, n° 1, , Printemps 2006, URL : <https://www.fabula.org/revue/document1171.php>, article mis en ligne le 29 Janvier 2006, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.1171

---

---

# L'espace tragique des Antilles

## Geneviève Belugue

---

La collection Lettres Francophones, dirigée par Beida Chikhi, ambitionne de mener au sein des études francophones un réel questionnement épistémologique. Elle veut, également, mettre en évidence l'apport essentiel de ces écritures de la modernité à l'espace littéraire occidental. Avec *Contrechamps tragiques, contribution antillaise à la théorie du littéraire*, premier ouvrage de cette collection, Anne Douaire se situe pleinement dans cette perspective, en ranimant la vieille flamme du tragique à la fumée des boucans des Petites Antilles.

Son propos est délimité d'emblée, de façon à couper court à toute polémique : l'objet de son étude n'est pas de réduire le tragique à une définition ultime mais plutôt de mettre au jour un ou plusieurs tragèmes<sup>1</sup> à l'œuvre dans le corpus antillais qui permettront d'enrichir et réorienter notre regard sur cette « émotion métaphysique » qu'est le tragique. L'ouvrage s'attache donc à relire notre histoire littéraire à la lumière du tragique antillais. C'est aussi une bonne occasion de revisiter les canons d'Eschyle à Camus. On voit, dans ce recentrage, qu'il n'est pas question de nier l'ensemble des approches antérieures du tragique, mais au contraire de s'y inscrire en les enrichissant d'un autre corpus. Le parcours permet également de faire ressentir à quel point on touche là à une notion extensible qui, si on la traite en dehors des seuls prédicats techniques, relève plus largement de la perception émotive et métaphysique.

C'est dans ce cadre d'extensibilité qu' Anne Douaire donne donc à la notion de tragique une large extension, en recourant aux idées « d'intuition et de tonalité tragique » qui vont lui permettre de déborder le genre théâtral pour interroger un corpus plus vaste, intégrant œuvres poétiques et romanesques. À bon droit : pour percevoir quelque chose de la spécificité de la littérature antillaise, sans doute ne faut-il pas s'enfermer dans un cadre strict mais plutôt admettre qu'il y a là quelque chose qui plane, un espace par nature tragique, une intuition que tout est déjà joué.

En tant que littérature postcoloniale, la littérature antillaise se pose « dans » et s'oppose « à » la littérature classique occidentale. Elle ne peut faire abstraction de cette littérature, puisque ses écrivains en ont été profondément marqués au point de s'être sentis, parfois, enfermés en ce sein tout à la fois familier et étranger. C'est pour échapper à cette posture aliénante qu'ils tentent de se démarquer en créant et

utilisant d'autres voies, d'autres voix, qui leur sont plus adaptées, tout en retrouvant, toujours, cette même émotion tragique. D'où cet effet paradoxal de filiation et d'hétérogénéité à la fois — le regard du fils et de l'étranger — que provoque une sorte d'écriture en palimpseste.

C'est à ces deux modes d'appartenance – référence et rejet – à la catégorie du tragique, telle que définie et reconnue au sein du corpus occidental, qu'Anne Douaire va s'intéresser. Son étude trouve dans cette dualité la justification de son organisation en deux grandes parties. La première, « Le basculement du modèle traditionnel vers de nouvelles conditions de production et de réception du tragique aux Antilles », consacrée à l'analyse des renversements de perspectives, peut se lire comme un parallélisme inversé : la fable se reconstruit en négatif. La seconde « Intranquillité et latence : fondements d'un tragique antillais » abandonne, cette fois, l'étude comparative des critères pour accéder au fondamental : esthétique et métaphysique.

Il s'agit de montrer, là, comment une partie de la littérature antillaise renoue avec l'esprit de la tragédie antique, tout en en renversant les schémas de manière à se créer une esthétique propre. Ce qui était né autour du bassin méditerranéen tendrait donc à renaître sur les rives de la mer des Caraïbes...du moins avec le corpus de ces deux grands maîtres que sont Césaire et Glissant.

Il est vrai que la tonalité tragique qui baigne les textes antillais est largement évidente. L'œuvre poétique et théâtrale de Césaire (*Et les chiens se taisaient, Moi, laminaire..., Une tempête, La Tragédie du roi Christophe*) en porte les accents et les gémonies et a déjà suscité de nombreuses études. Il est vrai aussi qu'Edouard Glissant analyse de manière réitérée ce rapport entre la littérature antillaise et le tragique, attribuant à ce dernier, classiquement, des vertus de rassemblement et d'apaisement ; qu'il se réclame de cette quête, comme d'un retour aux sources, en associant le tragique rêvé à un épique réinventé ; qu'en tant que théoricien, il a développé sans relâche ces rapports entre mythe, épopée et tragédie, se proposant d'offrir au peuple antillais la légitimité et les textes fondateurs dont il ressent le manque cruel face à une « mémoire raturée<sup>ii</sup> » .

Il n'empêche : si nous avons tous, plus ou moins, perçu cette dramaturgie, aucune étude comparatiste n'était venue jusqu'à présent rassembler tout cela en un ouvrage de référence, traversant tout le corpus du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans cet opus, Anne Douaire s'est largement, et très justement, inspirée des thèses glissantiennes, sans pour autant négliger l'apport initiateur de Césaire qui fut le premier à emprunter cette voie pour donner la parole à un peuple dénié, ni oublier les écritures haïtiennes que leur particularité historique n'exclut pas nécessairement de la problématique de la sphère antillaise.

*Contrechamps tragiques* constitue donc une contribution essentielle aux études antillaises : un travail qui devrait faire date, en permettant de rapprocher les littératures antillaises des problématiques littéraires générales.

On se penchera maintenant sur le détail de la démarche :

Après la mort des dieux, construire un nouvel héroïsme

Dans un premier temps, Anne Douaire interroge les thèmes récurrents du corpus antillais au regard de la dynamique du tragique traditionnel — stature du héros, consensualité de la communauté, sens de l'histoire — pour conclure que l'ensemble des critères subit un total renversement de perspectives, seule, peut-être, la visée cathartique demeurant, mais au service d'une autre quête.

Ainsi, en y regardant de plus près, on découvre une reconstruction totale de la forme de l'héroïsme sur forte connotation épique, une très forte historicité qui pourrait se substituer au *fatum*, une inégalité dans les termes du conflit, un tragique du désordre à la place du retour à l'harmonie qui clôt traditionnellement la fable.

La notion de héros ne peut s'exonérer de la réalité qui grève lourdement ces régions : nous n'avons pas affaire à une civilisation colonisée sur ses propres terres, au milieu de ses dieux et de sa cosmogonie mais à une population issue de transplantés, rendue muette et amnésique dans les violences de l'esclavage.

Les poètes se situant ici entre « l'omniant crachat » et la néantisation du « migrant nu », la figure héroïque ne peut se concevoir dans une solution de continuité. Ce type de figure subit alors différentes évolutions, à la recherche d'une forme emblématique recevable par tous, pour finir par se fixer dans un entremêlement incertain.

Cette incertitude mérite d'être relevée : dans cette ambivalence réside en effet la marque distinctive du héros antillais, colosse aux pieds d'argile, Golem balbutiant d'un peuple qui se cherche. Schématiquement les critères du héros classique se situent dans une origine aristocratique et un caractère exceptionnel et charismatique qui force l'admiration...

Si le héros césairien à un moment peut chercher à approcher les canons tragiques - à cet égard le Rebelle de *Et les chiens se taisaient* restera toujours une grande réplique du Prométhée enchaîné. Le parallèle est évident : rapt du feu et meurtre du maître, acte justifié par une impérieuse nécessité mais aussi transgression fondamentale, donc à la fois innocence et culpabilité et grandeur du refus - on va voir que des écarts importants et essentiels modifient la stature héroïque dans l'ensemble du corpus antillais.

Le héros va subir un glissement catégoriel notable dans son appartenance originelle : d'une royauté historique, sujette à caution, il va sombrer dans l'agrégation de l'anonymat. Ce glissement du héros « historié » vers un statut plus médiocre, n'aurait rien d'original -de la tragédie attique à l'Electre de Giraudoux les rois ont changé ; la société occidentale a, au fil des siècles, déboulonné ses propres statues – si ce n'est que, sur ce déclassement déjà existant, les auteurs caribéens plaquent et entrelacent leurs propres recherches pour aboutir à une figure héroïque complexe dont l'épique n'est jamais absent, car mêlé à une forte quête d'historicité.

Cette présence de l'épique, dont la tradition veut qu'il soit un frein au tragique, est une caractéristique majeure du tragique antillais. L'épique demeure car on a affaire à un tragique de fondation et que, par conséquent, la littérature antillaise ne veut pas faire l'impasse de la geste héroïque.

Il y a donc une tentative de création de héros épiques avérés avec la reprise de quelques statures historiquement connues. Néanmoins on assistera chaque fois à une dégradation de la grandeur du personnage, comme pour relever les marques d'une spoliation à jamais ineffaçable. On sera toujours sur une ligne de basculement.

Ainsi se dressent : le roi Christophe, Toussaint Louverture, Dessalines. Notons que ces héros ne détiennent pas leur rang par la naissance mais par auto proclamation, et que même dans les textes antillais les plus proches des canons, où on pourrait penser qu'il y a une recherche de reproduction d'un panthéon classique, on n'hésite pas à rappeler leurs origines esclaves et domestiques : Christophe, avant de se proclamer roi d'Haïti était cuisinier, Toussaint était cocher, etc.

Dans cette construction d'une pseudo-royauté historique, on sent déjà le vacillement de l'incertitude ; ce ne sont peut-être pas ces héros-là qu'il faut. S'il y a désir de se constituer une forme de tragique, la réplique antillaise doit s'inscrire dans sa spécificité et se fabriquer les héros qui conviennent à ce qu'elle est prête à croire.

Déjà là, dans cette aristocratie tronquée, se profilait la notion du héros de « proximité », celui qui a connu le désastre mais a su s'opposer et s'est illustré dans la lutte. Les figures historiques vont donc largement laisser la place à un personnage amplifiant cette proximité ; un héros plus crédible, susceptible d'engendrer l'empathie. Un personnage issu du peuple.

C'est pourquoi on assiste à la formation d'un héroïsme typiquement antillais : celui qui se réclame autant du refus, le Marron, le Négateur, que celui qui porte la tare de l'acceptation. Dans Le quatrième siècle de Glissant, cette conjonction s'incarne dans

le personnage récurrent de Mathieu Béluse qui réunit en lui les deux lignées des Longoué rebelles et des Béluse, esclaves conservés pour le « bel usage ».

« Par ce gauchissement » précise Anne Douaire « le héros devient un personnage qui ne pénètre plus l'imaginaire du spectateur et du lecteur par le sublime et l'archétypal mais par contagion et proximité ».

Et elle analyse ce glissement comme symptomatique des sociétés modernes :

« ce basculement formidable du héros puissant au personnage moyen, sans déperdition d'émotion, ne peut se concevoir que dans le cadre d'une société post-moderne ( ) l'homme est devenu le centre, porteur de valeurs fondamentales, et non plus seulement sujet de quelques puissants, seuls dignes, dans la tradition littéraire comme historique, de porter le tragique ».

En revanche dans ce héros populaire il ne faut surtout pas voir une réconciliation bêtifiante ni une glorification du métissage et encore moins un anti-héros. Il s'agit d'une conception de la totalité/homme purement antillaise, du moins dans sa littérature de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Ici, et la différence est fondamentale par rapport aux canons classiques, l'homme n'est pas universel, ni une somme mais une émanation d'un tout.

D'une manière générale, c'est « l'entité peuple » qui forme le nouvel héros, un héros composé de la multitude comme Dlan-Médellus-Silacier<sup>iii</sup>, un héros fait de trois et de chacun.

C'est que l'Homme, dans le tragique antillais, ne se veut ni universel ni anhistorique. Il a intrinsèquement partie liée avec un « désiré historique » et son exemplarité a valeur d'Histoire. L'identité est trouble mais la quête unique, c'est celle de l'histoire.

Cette forte dimension historique qui irradie les textes instaure, là encore, un net basculement dans la perception traditionnelle du tragique qui s'attachait, elle, à la notion de fatalité et refusait l'historicité. Le fatum, la malédiction des Atrides, n'a pas ici, dans le tragique antillais, partie liée avec les dieux même si le leitmotiv « Neg sé maudition » scande les textes.

Le poids de la fatalité qui écrase les personnages, c'est l'Histoire. La pensée du destin s'est muée en pensée de l'histoire, tout s'incarne. Autrement dit la cristallisation du conflit, dont la nature insoluble est la condition sine qua non du tragique classique, se concrétise, dans ce corpus, autour de l'histoire.

Le basculement est d'importance : il altère fondamentalement le caractère consensuel du schéma qui pose le postulat de l'égalité des forces en présence. L'adversité à laquelle est confronté le héros antique traditionnel est à la fois invisible et légitimée. Ce sont les dieux, la loi, l'ordre de la Cité. Celle qu'affronte le héros antillais se défait doublement de ce schéma. Elle a un visage, celui du maître

blanc et cette adversité n'est pas légitimée : si cette violence était considérée comme légitime, alors là il n'y aurait plus rien à faire ni à dire. L'ordre de la société coloniale et esclavagiste n'est pas un ordre consensuel de ce drama ! Non seulement l'adversité est désignée, mais encore son absence de légitimation instaure un déséquilibre dans le conflit. Le héros n'est pas la victime absolue d'un conflit dont l'irréductibilité tient à la puissance consensuelle des forces en présence, il a sa part de responsabilité. On assiste ici à un renversement de perspective : la philosophie tragique antique, qui considère que les deux forces conflictuelles en présence sont aussi légitimes l'une que l'autre, n'est plus de mise. On introduit une nouvelle dimension, celle de l'exigence. On verra plus loin que cette exigence, toujours présente dans la littérature antillaise, peut se formaliser de différentes manières : dans la rébellion, le refus absolu, l'efforcement du questionnement.

On est donc en pleine contradiction avec la notion d'ordre et d'harmonie qui prévalait dans le classicisme. Car enfin ce tragique était, de fait, une représentation de l'ordre, ancrée sur un socle rassurant de certitudes. Anne Douaire le résume bien :

« Si les tragédies se développent dans des moments de crise, au point de passage entre deux univers de pensée — par exemple d'un mode religieux à un mode civique et légal — la réalité de la Cité n'est jamais remise en question, ni son bien fondé. Ces tragédies sont avant tout des tragédies de l'ordre et de l'harmonie, le dénouement rétablissant un état, sinon, de droit, du moins d'harmonie et de respect des règles sociales : les meurtres sont vengés, l'homme écrasé par les dieux est sublimé par sa dignité, le trône est réoccupé ».

Par contre si, dans la tradition, à la fin de la fable l'ordre est revenu, fusse au prix du sacrifice du fauteur de trouble, on va voir que le tragique antillais, lui, ne se clôt pas et reste en suspens sur le désordre.

On a noté la prévalence de l'inscription historique, puisque tout s'articule sur elle, mais en insistant sur le fait qu'elle ne saurait, en aucun cas, se substituer au fatum en tant que force incoercible. On comprend, après cette question de la légitimation, pourquoi elle ne peut pas jouer ce rôle. C'est parce qu'elle est refusée en tant que dimension positive. L'investir de la toute puissance du fatum serait la légitimer.

La manière même de représenter l'Histoire dans les textes amène à constater qu'elle échappe à toute forme de « statufication » qui pourrait lui donner cette force de destin. Elle ne s'aborde pas par les hauts faits mais sur les échecs, on l'a vu : les figures historiques sont toutes des figures déceptives signant tant l'échec de l'individu que, par répercussion, celui de la communauté. La déshumanisation de l'esclave n'est pas une singularité mais l'objectivation de toute une communauté.

Par surcroît l'histoire subit un glissement de la macro-histoire aux microhistoires, autrement dit de l'histoire grandiose à l'histoire médiocre, contingente.

Le motif historique est alors traité non sur le mode de l'exposition mais sur le mode de l'absence. On insiste surtout sur sa dissolution dans l'amnésie collective :

« Les stratégies romanesques s'emparent de ce trait distinctif pour développer le thème de la perte d'identité : le héros, d'épique devenu historique, est alors un personnage dépossédé de tout, de sa généalogie, de ses hauts faits, jusqu'à perdre la mémoire aussi de ce qui aurait pu advenir. »

Ici de toute évidence, on s'éloigne, de nouveau, des schémas traditionnels des conventions et du consensus pour basculer dans un climat de totale confusion. Cette confusion, qui fait tomber l'acceptation classique du tragique de son socle rassurant, naît de l'histoire gérée ici comme le fauteur de trouble, le destructeur de l'harmonie.

Les textes se développent sur la perte totale des repères, semant l'inquiétude et l'incertitude, puisque le temps comme l'espace n'obéissent plus aux règles rationnelles, échappent aux conventions et participent à l'édification de nouveaux fonctionnements caractérisés par la dilution. Un tel cadre — désordre et confusion — s'oppose « formellement et esthétiquement au monde des tragédies antiques et classiques, la Cité d'une part, la hiérarchie de l'homme et des dieux, d'autre part, offrant au regard du spectateur un socle rassurant et indispensable à la production de l'émotion tragique telle que conçue à l'époque. »

Le tragique de l'intranquillité et de la latence

En revanche, on constate qu'un autre espace tragique se reconstruit dans ce renversement des perspectives. La traite négrière et la colonisation ont produit un véritable bouleversement ; la littérature antillaise en prend acte et manifeste ce changement par rupture avec le convenu.

Ce basculement s'ouvre sur un tragique de la disharmonie où tout est à reconstruire alors que le classicisme reposait sur une parenthèse, le temps de résoudre une tension : « l'engrenage implacable qui mène un héros à sa chute est ici remplacé par une latence mortifère, par une inquiétude originelle : la Catastrophe finale est renversée en un Désastre originel ».

Histoire et mémoire se télescopent dans un étrange malaise identitaire, une inquiétude permanente qui bouscule et distord les textes.

Contrairement à ce qu'on aurait pu penser l'historicité n'est pas ici un frein au tragique alors que, jusqu'à présent, on s'imaginait qu'en plaçant les héros dans un cadre historique et non plus mythique, on s'éloignait du tragique. L'hypotypose est belle si on a la possibilité, par l'éloignement du tableau dans le temps, de la penser



métaphorique, dit A. Douaire, et le cadre historique rend piteusement contingent le débat métaphysique.

Ici, c'est le contraire, « l'histoire contingente » est le moteur du tragique. Mais cela tient à une condition essentielle : c'est que l'historicité fonctionne dans ce corpus, selon le mode de l'incertitude et de l'interrogatif absolu.

À ce niveau, le motif historique, quittant la fonction contextuelle, devient à la fois le sujet et l'objet du drame. Il est l'objet de l'écriture en tant que recherche (le désiré historique) et instance actantielle en tant qu'immanence. Cette Histoire-là crée du tragique, non par ce qu'elle est — ce qui ressortirait du pathétique — mais bien par le recours majoritaire et obsessionnel à ses composantes dysphoriques de béance et de non-histoire. C'est-à-dire qu'elle est utilisée comme un principe d'immanence dans sa dimension paradoxale de non-histoire : « ça, le creux » pour Césaire, « l'histoire raturée » pour Glissant La perte de tous les repères — espace, temps, instances narratives — devient alors une véritable technique d'écriture qui installe le désarroi.

Les stratégies énonciatives sont également bouleversées, marquant la dissolution du sujet. Le « je », les « nous » — à plus forte raison quand le « nous » n'est pas formé — s'inscrivent aux creux des déictiques occupant toutes les places possibles en une sorte de transgression de toutes les conventions narratologiques.

« Je devinais un chaos de temps là bloqué où à mon tour je me voyais décrire par un qui m'y avait peut-être et en fin de compte précédé » « homme, auteur et parabole dessinée tout à la fois [...] en une triple duplicité », dit l'auteur de *Mahagony*.

On est loin du socle tranquille où reposait la tragédie antique, soudée sur un substrat communément partagé. L'espace et le temps sont représentés comme hostiles ou déconstruits, souvent propices à la folie schizophrène et à l'obsession du passé esclavagiste et colonial. Le phénomène est récurrent : tous les textes sont traversés d'images de folie, de déstructuration de la personnalité. Et l'on sait que certaines pathologies sont réellement récurrentes aux Antilles comme la circumdambulation et le délire verbal, héritées l'une, de la privation de liberté et de la névrose d'espace, et l'autre, de l'amuissement originel.

L'Histoire, toujours l'Histoire, qui rassemble, par exemple, sur le personnage de Mycea, sombre Cassandre antillaise, tous les malheurs et les crimes dont furent victimes les femmes : « elle est comme pour dire le secret et la clé des mystères du pays. Elle a connu tous les malheurs, et approché toutes les vérités, comme une inspirée. », « Mycea offerte aux expiations futures ». Dans *La folie Mycea*, elle crie : « je veux accoucher des mots dans ma gorge, que vous n'avez pas un seul entendus [...] ; je veux crier des mots dans vos désordres, que vous écoutez sans comprendre et vous serez aveuglés » et personne ne l'écouterà...

À travers ce portrait d'une communauté à genoux et incapable de se prendre en mains, on voit qu'elle est mise à bas avant même d'être constituée, ce qui est pourtant l'objet avoué de l'écriture. La communauté, dont l'écriture veut assurer la fondation, est manifestement déniée dans un mouvement paradoxal de désir et de rejet, dans un maëlstrom de contradictions et d'impossibilités où souffle un tragique de l'immanence.

C'est bien sur ce fond d'incertitude et d'impossibilités latentes que se forme l'espace tragique, non en tant que lieu d'implantation ou décor, mais en tant que matière tragique même. Les conditions de l'émotion tragique que l'on croyait, jusqu'à présent, liée à des catégories affirmées et intangibles de grandeur et de sublime se renouvellent, ici, dans un contexte inattendu marqué par la béance, le vide, la fragilité.

Autrement dit, il y a bien re-création volontaire d'un espace tragique mais par renversement des voies de son émergence : « Une littérature volontaire postule la référence » dit L'Intention poétique, tout en ajoutant « s'oblige aussi à ne pas la délimiter ».

Le tragique naît donc ici de la conjonction du travail de sape des repères fondamentaux et de la mise en place concomitante d'un arrière-plan qui scande que la société antillaise ne naît pas au commencement des temps où la cosmogonie est donnée par les dieux. Que son acte de naissance prend date dans le Désastre.

Cet arrière-plan, tel le chœur antique, constitue un rappel permanent que tout est déjà joué, que rien ne dépend exclusivement des personnages, ni leur avenir, ni même leur présent, encore moins leur passé et la mémoire qu'ils en ont.

C'est donc une nouvelle forme de l'immanence qui se noue au sein du tragique antillais : ce n'est pas la crainte ou l'attente que quelque chose arrive mais l'intuition taraudante de l'irrémediabilité du déjà accompli.

Tous les textes du corpus antillais résonnent de cette double postulation. De Placol, Schwartz-Bart à Maximin, en passant par Chamoiseau et les haïtiens Metellus et Frankétienne c'est toujours l'écriture du Désastre qui se dessine.

Il n'en reste pas moins que, tout en consommant une réelle rupture avec le pacte scriptural classique — ce sont des schèmes similaires qui sont à l'œuvre, mais dénaturés, reconstruits sur l'axe erratique des incertitudes — ce sont manifestement les deux grands maîtres que sont Césaire et Glissant qui ont le plus travaillé, en pleine conscience, cette dimension du tragique. Le « j'ai fait demeure d'un tel cri » de Glissant forme répons au « j'habite une blessure sacrée » de Césaire.

Toutefois, si ces deux poètes partagent un fond commun en quête d'identité, chacun développe nettement sa propre esthétique. Césaire, avec ses textes éruptifs

s'attache à la dénonciation de l'histoire et appelle à la révolte, à l'affirmation de soi dans la Négritude, à la rébellion. Son tragique est celui de la grandeur sublimée du refus.

Glissant se situe, quant à lui, dans un second temps de la prise de parole antillaise et va initier, pour toute une génération d'écrivains, une esthétique de la question née de la béance. Ce qui est en jeu, chez lui, c'est le tragique d'une re-construction ambiguë et douloureuse pour un peuple écartelé entre plusieurs impossibles, à la recherche d'une souche introuvable. Il insiste sur la non résolution de ce problème et sa nature irréductible.

Dans le *Discours antillais*, il affirme que l'identité et la singularité antillaises ne se peuvent penser que sur un mode interrogatif. Le ressassement, qui irradie sans fin les textes autour de la mémoire raturée, du vide, de la néantisation, de la dérision, prend alors tout son sens d'arrière-plan générateur de l'interrogation. Il est le cadre de la question, l'axe désaxé des orientations possibles.

Il n'y a pas tension vers un absolu désigné, puisqu'on sait que la quête de l'origine est dénuée de pertinence. Le ressassement se développe alors sur une large étendue sémantique de la dysphorie et du vide, asséné sur fond de morbidité, pour s'ouvrir sur la lancinance de la question sans réponse.

Avec cette lancinance de la question sans réponse, on approche un champ tragique spécifique, celui de l'incertitude et du tremblement, né justement de cette béance. Glissant en fait sa « philosophie tragique ». Dans ce tragique la tension ne pointe pas sur une prévisible catastrophe — elle s'est déjà produite, on le sait — mais sur la potentialité de formalisation de la question.

Il est cependant utile de préciser que, si nombre de textes sont marqués de cette couleur, liée à une commune histoire, c'est bien dans les textes de Glissant que cette dramaturgie est le plus magistralement à l'œuvre ; et elle est plus particulièrement flagrante dans ce qu'on pourrait appeler la trilogie de la déréliction (*Malemort, La case du commandeur, Mahagony*) qui précède le cycle qui s'ouvre avec *Tout-monde*.

Anne Douaire analyse très justement ce phénomène en s'appuyant sur ce qu'elle appelle « l'outil glissantien de la poétique forcée ». C'est-à-dire que, dans une culture soumise à la morbidité, à la dilution des repères, avant même de s'être constituée, seule peut se former une poétique du manque et de la question. Là réside le tragique : dans l'expression quasi impossible de ce manque. Glissant résume cela :

« J'appelle poétique forcée toute tension collective vers une expression qui, se posant, s'oppose du même coup le manque par quoi elle devient impossible, non en tant que tension, toujours présente, mais en tant qu'expression, jamais accomplie. Il

y a poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer »

On touche là à une réalité esthétique patente. Celle de la tension irrésoluble entre l'intuition d'un manque à exprimer et l'impossibilité même de cette expression. On pourrait dire que cette mise en scène du désarroi intrinsèque à la poursuite de l'expression de soi-même, sans s'inscrire dans les mêmes canons, renoue avec les grandes interrogations qu'on a toujours liées au tragique antique. Elle constitue manifestement un tragique métaphysique moderne qui vient renouveler le genre, la question étant l'essence même du tragique.

« Seule la question est à même de dire quelque chose, et non pas un discours fondateur, une vérité extérieure aux êtres qui se posent la question. C'est là, pensons-nous, l'essence même du tragique : s'efforcer de poser la question fondamentale, et non pas, comme le mythe et l'épopée, d'apporter des réponses » dit Anne Douaire.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Geneviève Belugue

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [belugue.genevieve@wanadoo.fr](mailto:belugue.genevieve@wanadoo.fr)