

Du boucan chez Glissant (1)

Marges, lieux qui bougent et bruits dans la langue de M. Toussaint

Olivier Marboeuf

«J’entreprends le travail à nouveau. Je traverserai les mers dans l’autre sens.» (2)

Traduire, courir, crier

Ces mots que prononce Toussaint Louverture dans la pièce *M. Toussaint* de l’auteur martiniquais Edouard Glissant, *The Living and Dead Ensemble* (3) les fait siens dans le film à venir *Ouvertures* où le fantôme du leader haïtien - mort en captivité en 1803- rentre de l’exil dans lequel l’avait poussé les Français. Le film s’ingénie ainsi à prendre Glissant à la lettre, à se saisir de sa méthode poétique – qui est aussi une politique de l’Histoire – à en amplifier le mouvement et le bruit. A faire *un boucan* qui remue et déplace le lieu, réveille les morts (4). Car ici le spectre de Louverture revient traîner dans un autre pays, un même-différent ; le Port-au-Prince d’aujourd’hui dévasté par un tremblement de terre et rongé par une corruption endémique, les côtes du Sud de l’île où la mangrove n’est plus que squelette après le passage de l’ouragan Matthew. Un pays pauvre qui paie encore au prix fort son indépendance et vit les multiples formes de recolonisation des politiques « d’aide d’urgence. »

Plutôt que d’interpréter la pièce, il s’agit donc de la traduire dans ces nouvelles conditions de dénuement, de lui redonner corps social et consistance politique au présent. Comme le note J. Michael Dash (5), « (...) *Traduire cette pièce, c’est la créoliser. Traduire cette pièce en créole, c’est inventer un langage à partir des traces de l’original ; selon la formulation du dramaturge, c’est enrichir l’imaginaire du texte ‘de manière errante et fixe à la fois.’* ». Dans *Ouvertures*, les jeunes membres d’une compagnie de théâtre de Port-au-Prince, avant même de tenter de jouer la pièce, entreprennent de traduire en créole haïtien les voix de certains personnages. Cette circulation entre le Français et le Créole auquel s’était refusé Glissant lui-même fait écho aux nouvelles conditions dans laquelle l’œuvre est reprise et présentée (6). La pièce est ainsi située et errante à la fois puisque cette adaptation libre est le prétexte à la dérive des personnes / personnages vers un nouveau marronnage guidé par le fantôme de Louverture. S’appliquant dans un geste purement glissantien à faire réapparaître les promesses du passé à l’état de traces dans les corps du présent, *The Living and The Ensemble* traduit les conditions de la jeunesse haïtienne, celle qui porte en elle le feu amer de la Révolution et le désir d’un nouvel exil. La traduction est donc double, à la fois dans la friction des langues – d’une certaine emphase française au créole choral des rues, *boucan de significations* - et dans la

mise en mouvement de la scène (7). Tout est en quelque sorte déjà là, en germe, dans le texte de Glissant, comme un *programme imprédictible* (8) dont le jeune Ensemble haïtien accomplit les potentialités. Il fera un voyage qui est aussi une méthode de récit. Car si *Ouvertures* est un film d'errance c'est qu'il fait du détour sa méthode pour faire resurgir les vibrations les plus ténues, les rythmes les plus abîmés, dans la musique de l'Histoire. En cela l'Ensemble interprète bien *du* Edouard Glissant, mais comme un Rara sans partition (9), sans révérence, *à l'oreille*, en accélérant le tempo, en ralentissant dans un pas de côté, en démultipliant les temps et les contretemps. La cellule du Fort de Joux dont Glissant avait fait le cœur de sa composition devient dans cette relecture ce lieu qui bouge et qui résonne, tantôt ruine, tantôt grotte, tantôt rues chaotiques et nocturnes où se dilate le corps collectif du récit.

Nous repassons ici par quelques motifs de *M. Toussaint* pour observer combien la reprise haïtienne de ce texte, au sens musical du terme, bien que fragmentaire, en intensifie la portée tout en ramassant les traces et en rejouant les conflits. Mais il serait injuste de n'attribuer qu'à Glissant la paternité de cette manière de balader l'Histoire et d'atomiser les voix tant le mouvement des écrivains « spiralistes » d'Haïti emmené par Frankétienne n'a eu de cesse de chercher à défaire le corps du narrateur et à le peupler du tourbillon de son environnement et de ses sensations (10). The Living and The Dead Ensemble inscrit ainsi sa reprise sous les puissances poétiques de l'Île où il rapatrie le corps du héros tragique pour mieux fertiliser le futur.

Peupler la marge

Emprisonné dans une cellule glaciale du Fort de Joux, dans le Jura, où les Français l'ont exilé, Toussaint Louverture, héros tragique de la révolution haïtienne, se meurt. Une assemblée bavarde de fantômes vient tracasser ses derniers jours; soldats de la révolution, métis affranchis et esclaves batailleurs confondus, généraux français, marrons célèbres et inconnus, amis et ennemis, esprits malins et prêtresse vaudou. Tous sont là pour demander des comptes et négocier leur place dans une histoire polyphonique.

C'est en 1978 qu'Edouard Glissant publie la version scénique de *M. Toussaint*. Alors que le premier texte, écrit en 1961, proposait une forme de récapitulation des faits et des lieux de la révolution haïtienne, jugée trop didactique par l'auteur lui-même, Glissant signe seize ans plus tard une pièce au parti pris plus tranché. Tout en conservant la même langue – le français – cette transposition vers le théâtre n'en est pas moins une première forme significative de traduction. Ce nouveau texte fait revenir dans un lieu unique – le cachot de Louverture – les voix divergentes de l'Histoire sur un mode spectral. On sait l'importance que porte l'auteur martiniquais à l'oralité – à la forme baroque du conte créole notamment (11) – et à la manière dont elle permet des modes de récit par l'errance, le bavardage, l'accumulation et le détour qui défont la continuité, l'autorité et les hiérarchies de la grande Histoire ; sa

propension à fabriquer des héros, à forcer les causalités, à élucider. Dans cette pièce de théâtre, c'est un passé non résolu, conflictuel, parfois obscur, ce sont des voix sans licence qui font résonner la cellule du célèbre captif haïtien.

Je me situe dans la marge. Je fais une distinction précise entre cette marginalité qui serait imposée par des structures oppressives et cette marginalité que l'on choisit comme site de résistance – comme lieu de possibilité d'une ouverture radicale. (12)

De ce lieu, guetté par la mort, pétrifié par le froid jurassique, Glissant fait une chambre d'écho, un espace mis en mouvement par le concert indiscipliné des voix. Entre ancrage et mouvement en rhizome, le lieu glissantien a toujours fait son affaire de ses propres contradictions. Il est l'espace d'un exercice permanent de composition de la diversité des forces en présence sur un mode chaotique et violent, imprévisible, qui n'a rien d'une sage négociation ou d'une mixture sans saveur. Aussi, dans *M. Toussaint*, le lieu n'a pas de repos. On ne vient pas se recueillir autour du corps tragique du mourant. En guise de veillée funèbre, « le vieux moricaud » (13) aura le droit à *un véritable boucan à réveiller les morts*. On dit, on crie, on moque, l'Etat proclame et les marrons crachent des sarcasmes en guise de lois. Le corps de Louverture servira de *potomitan* à cette assemblée improbable, lieu de médiation, de débat, champ de bataille, mais finalement forme d'architecture précaire d'un devenir commun. Le *potomitan* désigne dans la culture antillaise le poteau central du temple vaudou, l'*oufo*. Par extension, on l'utilise pour signifier l'individu autour duquel tout s'organise et s'appuie. C'est le plus souvent la femme pour son rôle de pilier dans l'espace domestique, en opposition à l'espace public où paradent les figures masculines. Alors que le pouvoir français pousse Toussaint Louverture hors de la scène politique de Saint-Domingue, en l'exilant dans un espace lointain et périphérique, un *bout du monde* – le Jura étant l'un des points les plus à l'est de la France - la mise en scène d'Edouard Glissant fait du cachot glacial du Fort de Joux une forme paradoxale de foyer qui va servir d'espace d'accueil et de recomposition de l'histoire dans le régime du conte, dans l'imaginaire de la veillée. S'éloignant des formes historiques canoniques, Glissant signifie ici clairement une écriture de l'Histoire par nécromancie, une pratique sorcière de la parole, une invocation, ce qu'il nomme « une vision prophétique du passé ». La marge devient le siège possible de cette autre histoire où domine la voix puissante de Maman Dio, la prêtresse vaudou, figure féminine alternative, porteuse des savoirs secrets, miroir nocturne et inversée de la fidèle épouse de Louverture. D'une marge subie, d'un exil forcé, le scène se mue en une marge désirée, espace de potentialité, « *comme lieu de possibilité d'une ouverture radicale* » pour reprendre les mots de bell hooks. Aussi Glissant dénoue par l'imaginaire l'espace le plus fermé de la violence coercitive comme il ne cessera dans sa pensée de situer en ouvrant le lieu à la fois. Quand J. Michael Dash souligne l'analogie entre l'architecture de la cellule et son unique fenêtre avec la calle du bateau négrier (14) c'est bien pour donner à ressentir cette potentialité teinté de tragique, ce lieu qui malgré tout bouge vers un devenir au-delà du pays des morts. Ce bateau où le *boucan* des captifs est aussi un appel à

l'armée des squelettes qui jonchent les fonds océaniques, pris dans les mêmes strates rocheuses qui emprisonnent le captif Louverture – le Jura ne fut-il pas un océan en son temps ?

Composer, décomposer

Si Glissant voit dans la révolution noire d'Haïti un inspirant modèle, jamais il ne s'égaré cependant du côté du récit héroïque, jamais il ne célèbre une lutte d'esclaves lavée de sa complexité et de ses ambiguïtés. Pas plus qu'il ne place un facteur au-dessus d'un autre dans l'entrelacs de la lutte, dans le chaos libérateur. La radicalité du marron Mackandal se frotte aux revendications de Rigaud, l'homme libre de couleur, la puissance de la tradition magique aux fascinations républicaines de Toussaint, le cri et les chants rendent les coups à l'éloquence des Généraux. Tout est ici douloureusement emmêlé, contingent et il est difficile de ne pas voir combien le penseur antillais se débat avec sa propre identité dans le tissage de la figure tragique de Louverture.

Dans son texte « Blackness and Becoming: Édouard Glissant's Retour », Louis Chude-Sokei (15) interprète dans le sillage des auteurs caribéens CLR James, Edouard Glissant et Wilson Harris la dimension tragique du personnage de Toussaint Louverture. Chez les deux derniers au moins, le tragique naît d'une identité politique composite qui associe des réalités apparemment irréconciliables : le concept de liberté issue de la pensée révolutionnaire française d'une part et les modes et désirs de liberté hérités de l'expérience des esclaves d'autre part, émancipation radicale et sans condition qui éclaire d'une lumière crue les points aveugles de l'universel français et ses liens avec les nécessités capitalistes. C'est dans cette contradiction que se tient la figure de Louverture, animé par un geste de composition qui produit tiraillement, déchirement voire trahison aux formes les plus pures et concrètes de la liberté. Héros tragique, il n'aura de choix que de se retirer de la scène pour qu'advienne ce qu'il, en quelque sorte, bloquait par sa présence ambiguë, une forme plus radicale de révolution. Combat que va mener et incarner le général Jean-Jacques Dessalines, marquant la libération du sceau de son passé d'esclave de labeur, là où Louverture incarnait l'esclave de grande case qui avait accédé autant à certains privilèges qu'à un imaginaire politique « français ».

Dans ce même texte, Chude-Sokei pointe fort justement combien le geste de *retour* en terme de méthode historique appelle à un héroïsme réparateur pour les études et communautés noires américaines, socle des identités politiques. Et il voit dans l'art du *détour* de Glissant, une manière se défaire de ce désir toxique pour les héros en leur préférant des identités composites, contingentes comme celle de Louverture. On sait que Glissant articule deux mondes dans sa pensée ; les sociétés ataviques, obsédées par la racine verticale, la filiation et la pureté du lieu et les sociétés composites qui s'étendent par rhizome, par relation, créolisation. Mais pour bien saisir la nature de ce deuxième monde, qui ne saurait être qu'une scène globale et flottante s'opposant à des formes de vie situées, il est peut-être nécessaire de

s'intéresser de plus près à la relation particulière qu'entretient l'écrivain martiniquais avec le lieu et ses apories : « *Le rapport est intense entre la nécessité et la réalité incontournables de la créolisation et la nécessité et la réalité incontournables du lieu, c'est-à-dire du lieu d'où on émet la parole humaine. On n'émet pas de paroles en l'air, en diffusion dans l'air. Le lieu d'où on émet la parole, d'où on émet le texte, d'où on émet la voix, d'où on émet le cri, ce lieu-là est immense. Mais le lieu, on peut le fermer, et on peut s'enfermer dedans* ». (16)

Le fugitif –l'Africain voué aux îles délétères- ne reconnaissait pas même le goût de la nuit. Cette nuit inconnue était moins dense, plus nue, elle affolait. Loin en arrière il entendait les chiens, mais déjà les acacias l'avaient ravi du monde des chasseurs ; et ainsi entraînait-il, homme de grande terre, dans une autre histoire : où sans qu'il le sût, les temps recommençaient pour lui. (17)

Ce qu'il nous semble important de donner à ressentir ici, c'est la manière dont la lecture d'Edouard Glissant comme celle des textes de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau ou de l'haïtien Frankétienne notamment dessine une acception particulière du lieu et plus précisément du corps comme lieu, ce qui déplace la question de l'identité du côté de ce que j'appellerais des identités-paysages, des identités-lieux, un corps élargi à son environnement, habité de parfums, de sensations, de géographies, de formes de vivant, de langues, d'expérience. Un corps, un lieu, qui déplace et se déplace avec les traces d'un monde. C'est dans cette optique qu'il est pertinent d'observer la manière dont le corps minoritaire perturbe l'ordre social et historique, car il fait revenir par sa présence et au-delà de lui-même, à côté de ses revendications identitaires, dans un mode imprédictible, chaotique et innommable – et qui de se fait échappe aux catégorisations politiques classiques - les traces de certaines conditions initiales du lieu. Sa présence fait entendre le *boucan* de l'Histoire désaccordée.

Poursuivant cette idée du corps-lieu, J. Michael Dash souligne l'intérêt de Glissant pour l'imaginaire de la ville (18) et combien il fait de Louverture une forme d'espace à peupler, à parcourir, une géographie. Et l'on pourrait supposer que dans *M. Toussaint* la scène dramatique n'est pas tant la cellule du captif que le corps du mourant lui-même qui offre un lieu ouvert à la controverse et aux hôtes les plus indésirables, espace douloureux de composition et de décomposition. La mort est ici fertile, elle défait le héros et nourrit un terrain. On peut imaginer alors, à la suite de Glissant, la retraite et l'exil de Toussaint comme un geste politique de déplacement du foyer, la composition d'un autre sol possible pour tenir ensemble des voix dissonantes sans jamais opérer de hiérarchie ni d'élucidation. C'est ce principe de la controverse errante, cet art de l'infinie conversation que *The Living and The Dead Ensemble* compose dans le film « Ouvertures ».

Notes

(1) De l'ancien verbe français *boucaner*, imiter le cri du bouc. Boucan évoque à la fois les lieux de débauches et le vacarme qu'ils produisent, l'esprit du tapage, la musique du désordre. Si pour ce texte, nous nous intéressons au vacarme comme manière de faire sens, nous n'abandonnons pas pour autant un autre sens du mot boucan. Chez les indiens caraïbes tupis, le mot évoque un « gril de bois » sur lequel ils faisaient fumer viandes et poissons. C'est cet usage de la même technique de fumage de la viande pour la conserver qui donna aux pirates de la région le nom de boucaniers. Il sera aussi question, au long de ce texte, de décomposition de la viande, de la chair du héros Toussaint Louverture. Le boucan peut être aussi dès lors compris comme le rituel de conservation de ce corps qui est le lieu d'une recomposition de l'Histoire révolutionnaire haïtienne.

(2) Toussaint Louverture in *M. Toussaint* d'Edouard Glissant Version scénique (Éditions du Seuil, 1986), p. 50.

(3) The Living and The Dead Ensemble est un ensemble créée à Port-au-Prince en juillet 2017. Il est composé de Mackenson Bijou, Jephthé Carmil, Rossi Jacques Casimir, James Désiris, Dieuvéla Chérestal, James Fleurissant, Louis Henderson, Léonard Jean-Baptiste, Cynthia Maignan, Olivier Marboeuf, Zakh Turin. L'Ensemble produit des performances, des textes et des films. Il a réalisé une adaptation en créole de *M. Toussaint* d'Edouard Glissant qui a été joué au Cimetière de Port-au-Prince en décembre 2017 dans le cadre de la [Ghetto Biennale](#) (commissaire : Léa Gordon)

(4) J'insiste ici sur la question du bruit « commun » comme forme possible de sens et d'énergie nécessaire à l'accomplissement d'une expérience de savoir et de lutte.

La forme n'est pas toujours intelligible, traductible que déjà elle fait sens dans la manière dont elle produit un lieu (de parole), un lieu en mouvement. Un sens au seuil de se former depuis le chaos, un cri, qui est le premier geste de retour depuis l'espace d'un silence imposé. Il faudrait cesser de penser les conversations cacophoniques comme des mauvaises manières d'un peuple bruyant qui parle toujours trop fort et dans le désordre, alors qu'il fait de la politique dans un raccourci du langage en agissant directement dans, sur et par le corps. Comme on ne sait recevoir cette forme, on parlera de la traduire dans les codes d'un langage politique convenu, comme si elle n'était pas déjà politique, comme si la cacophonie populaire devait revenir dans quelque chose d'intelligible pour qui n'y participe pas. Alors que, de fait, elle parle à partir de l'expérience de coprésences, comme il en va de toutes les formes rituelles qui ne peuvent livrer de sens depuis leur extériorité. La cacophonie détruit l'idée d'un sens isolé, c'est d'abord une forme de sculpture sociale, de chant. C'est l'attention portée à la disponibilité nécessaire pour entendre et penser avec ce type de gestes situés que je nomme « écologie de l'ombre ».

(5) J. Michael Dash, Préface de l'édition bilingue Français/Créole martiniquais de Monsieur Toussaint/Misyé Touden, traduit par Rodolf Étienne, (Editions Mémoire d'encrier, 2014), p. 8.

(6) Le texte original de *M. Toussaint* est écrit pour l'essentiel en français. Edouard Glissant, cité par J. Michael Dash dans sa préface de l'édition de 2014, argumente qu'il a voulu résister à « un mécanisme simple de créolisation et que « la mise en scène de cette histoire peut décider de son environnement linguistique ». On sait que l'auteur martiniquais a souvent travaillé *dans* le français, en tordant la langue et en inventant ses propres outils poétiques avec des néologismes. Si le Français reste la langue politique et administrative de l'île, le créole haïtien est aujourd'hui la langue unique de 80% de la population. La traduction de la pièce en créole par The Living and the Dead Ensemble procède d'un double désir de la rendre accessible à une large audience et de lui donner une autre résonance. Dans cette version de la mise en scène, le choix a été porté sur un tressage du Français et du Créole, rendant aux personnages une certaine cohérence linguistique (Toussaint Louverture étant le seul à circuler entre deux langues). L'idée qu'une partie des dialogues puisse être partiellement opaque pour certains spectateurs nous semble participer à une expérience linguistique pertinente qui valorise les sonorités polyphoniques, la sensation au-delà du sens.

(7) J'utilise ici l'idée scène dans un sens proche de celui développé par Jacques Rancière. Elle décrit la situation d'un mouvement collectif en train de se produire, une forme en train d'advenir depuis une multitude en même temps qu'elle est pensée. Ainsi, aucun concept ne la précède, ni ne l'annonce (à ce sujet lire Adnen Jdey et Jacques Rancière, *La Méthode de la scène*, Lignes, 2018). On pourrait élargir cette idée à la possibilité d'un espace composite qui peuple l'identité des sujets de multiples autres présences, sensations et traces, ce que j'appelle « les corps-paysages ».

(8) J'accompagne ici la poétique d'Edouard Glissant en jouant d'un oxymore. Pour lui, il est essentiel de faire l'expérience du chaos. L'imprédictibilité est l'une des pierres angulaires de sa pensée qui échappe par là à toute instrumentalisation. C'est par son insaisissable devenir que la créolisation s'éloigne définitivement du métissage.

(9) Le rara est une forme musicale originaire de Haïti, jouée lors de défilés de rue, généralement au cours de la semaine de Pâques. Le genre se centre sur un ensemble de trompettes en bambou cylindriques appelées vaksens (qui peuvent aussi être faites de tuyaux en métal), mais dispose également de tambours, de maracas, de güiros (un instrument à percussion), et de cloches en métal. Les vaksens effectuent des sons répétitifs et rythmiques à l'aide d'un bâton. Le genre, même si majoritairement afro-centré, se caractérise également par quelques instruments taino-amérindiennes comme les güiros et les maracas. Les chansons sont toujours chantées en kreyòl haïtien et célèbrent l'ascendance africaine de la population afro-haïtienne. Le vaudou y est souvent pratiqué.

(10) Frankétienne (1936) est un écrivain, poète, dramaturge, peintre, musicien et activiste haïtien. Il est considéré comme l'un des plus importants écrivains et dramaturges d'Haïti, qu'il écrive en français ou en créole. « Frankétienne créa en 1965, en compagnie de Jean-Claude Fignolé et René Philoctète, la philosophie esthétique du Spiralisme. En développant une approche originale de l'expression créative de la population haïtienne, ils firent de la spirale une thématique centrale et un point de départ formel de leur travaux » Kaima L. Glover, 'Showing vs. Telling: "Spiralisme" in the Light of "Antillanité"', *Journal of Haitian Studies*, vol. 14, no. 1, Special Issue on Frankétienne, 2008, pp. 91–117, at p. 114.

(11) « *Et quand j'étudie, par exemple, les phénomènes de colonisation dans le discours antillais, je me réfère (comme lieu de résistance) plutôt au langage du conteur qu'au langage ordinaire. Il y a cette espèce d'imprégnation de la parole mise en scène par le conteur créole, dans mon écriture. En plus, dans les contes que j'ai entendus dans mon enfance, il y avait des formules cabalistiques qui étaient héritées sans doute des langues africaines, dont personne ne connaissait le sens, et qui agissaient fortement sans qu'on sache pourquoi. Il est tout à fait évident pour moi, maintenant, que j'ai subi l'influence de cette présence non élucidée de langues ou de formules dont on n'a pas le sens et qui agissent quand même sur vous, et il est peut-être possible que toute une part de mes théories sur les nécessaires opacités de langage proviennent de là* » (Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p.116, Editions Gallimard, 1995)

(12) bell hooks, *Choisir la marge comme espace d'ouverture radicale*

Traduit de l'anglais par Matthieu Abonnenc pour PETUNIA#3 depuis bell hooks, 'Choosing the Margin as a Space of Radical Openness', in *Framework: The Journal of Cinema and Media*, no. 36, 1989, pp. 15–23, at p. 23.

(13) C'est Manuel qui nomme ainsi Toussaint dans la pièce. L'expression péjorative qui nomme une personne de couleur est probablement à resituer dans une perspective de classe. Le géolier est un homme du peuple et sa familiarité est moins une insulte qu'une manière maladroite d'exprimer une connivence, une conscience que par son emprisonnement Louverture « redescend » de son statut, redevient lui aussi une part du peuple tourmenté.

(14) Préface à l'édition bilingue de *M. Toussaint*, Editions Mémoire d'encrier, 2014.

(15) Louis Chude-Sokei (2018) *Blackness and Becoming: Édouard Glissant's Retour*, *The Black Scholar*, 48:4, 43-53.

(16) Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p29. (Gallimard, 1996)

(17) Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse* (Editions Gallimard 1997)

(18) J. Michael Dash, Préface de l'édition bilingue Français/Créole martiniquais de Monsieur Toussaint/Misyé Tousen, traduit par Rodolf Étienne, (Editions Mémoire d'encrier, 2014), p. 5.