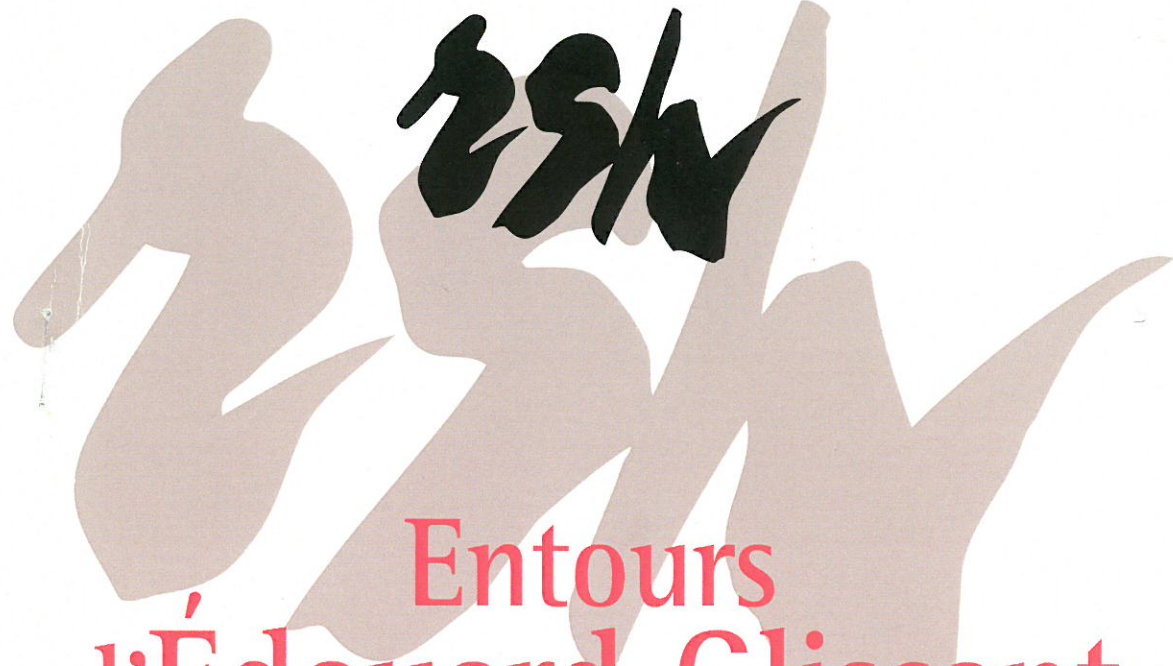


Revue des **S**ciences **H**umaines



Entours
d'Édouard Glissant

Textes réunis par valérie LOICHOT



309 1/2013

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES DIFFUSION

Entours d'Édouard Glissant

valérie LOICHOT *Au double-maître*

Relations

jean-pascal POUZET *Le Moyen Âge d'Édouard Glissant :
codicologie, philologie et Relation*

dominique CHANCÉ *Édouard Glissant, de l'anthropologie à l'esthétique*

amy dominique CURTIUS *Lorsque la rastalogie, la dub poetry
et l'Antillanité-Tout-Monde d'Édouard Glissant entrent en relation*

katbleen GYSSELS *Un long compagnonnage :
Glissant et Schwarz-Bart face à la « diaspora »*

Entours

jean-pol MADOU *D'échos en cobées : De la Martinique à l'île de Pâques*

benoît CONORT *Le Quatrième siècle du paysage : relation/vertige de l'opacité*

naïma HACHAD *Paroles de l'abîme d'Édouard Glissant et d'Abdelkébir Khatibi*

claudette CAVALLERO *Les enjeux du discours épique
dans Le Quatrième siècle d'Édouard Glissant*

Politiques

nick NESBITT *Politiques et poétiques : les errances de l'absolu*

celia BRITTON *Cacher à l'autre, cacher à soi-même :
l'obscurité du langage dans l'œuvre d'Édouard Glissant*

b. adlai MURDOCH *L'Identité-Résistance : Antillanité, Relation, Opacité*

cilas KEMEDJIO *Mémoires des esclaves : Le dernier chantier d'Édouard Glissant*

Offrandes

alexandre LEUPIN *L'appel du futur : Sur les essais d'Édouard Glissant*

bernadette ADAMS CAILLER *Rêves sur les funérailles religieuses d'Édouard Glissant*

hanétha VÉTÉ-CONGOLO-LEIBNITZ *L'Acomat. Le Féal. Édouard Glissant*

ernest PÉPIN *Pour Édouard Glissant*



F 114006



9 782913 761568

25 €

Lorsque la rastalogie, la *dub poetry* et l'Antillanité-Tout- Monde d'Édouard Glissant entrent en relation

« Il faut quelqu'un pour rabouter ensemble les morceaux éparpillés de tant d'histoires qui apparemment décarquillent alentour sans aucun pariage entre elles. [...] Disons, ce sera pour me vanter, que je suis le pacotilleur de toutes ces histoires réassemblées¹. »

Choisir de rendre hommage à Édouard Glissant à partir de ces deux assises culturelles jamaïcaines, la rastalogie² et la *dub poetry* qui n'auraient en apparence aucun lien avec la pensée du poète du détour, de l'opacité, de la relation, c'est vouloir explorer comment dans les méandres d'une vision glissantienne non cadastrée on trouve matière pour construire des passerelles entre les différentes expressions culturelles qui ont émergé dans l'Atlantique noire. Bousculant les cloisonnements stériles entre haute culture et culture populaire marginalisée qui ne permettent pas de repenser les particularismes d'une postmémoire de la Traite transatlantique, cette étude invite à explorer comment peuvent entrer en relation la rastalogie qui est radicale dans sa manière de questionner l'origine et de réparer les torts subis pendant l'esclavage, la *dub poetry* qui est hétérogène dans sa manière de tisser des messages politiques sur le squelette des rythmes du reggae, et l'Antillanité-Tout-Monde d'Édouard Glissant qui épouse dès *Un Champ d'îles* la fragmentation et l'« anthropologie changeante et permanente³ » de la Caraïbe.

1. — Édouard Glissant, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 461-463.

2. — Ensemble de croyances, de symboles qui constituent l'ethos rastafari.

3. — Édouard Glissant, *La Terre, le feu, l'eau et les vents*, Paris, Galaade, 2010,

Ce sont certaines réflexions d'Édouard Glissant sur le mouvement rastafari ainsi qu'une référence constante dès *Le Discours antillais*, à la *dub poetry* qui préludent à ma tentative d'explorer comment peut se dessiner une dynamique de complémentarité entre la pensée glissantienne, la *dub poetry* et l'*ideoscape* rasta qui émerge des ghettos de Kingston entre les années 1930 et 1940 puis dans le reste de la Caraïbe à partir des années 1970. En effet, alors qu'il repense l'équilibre entre les diverses composantes d'une culture et la construction d'une mémoire collective pour les communautés antillaises, Édouard Glissant souligne que « la quête d'une dimension temporelle doit cheminer dans une polyphonie de chocs dramatiques au niveau du conscient comme de l'inconscient⁴ ». Il précise que la littérature ne peut être dans ce contexte un objet de délectation qui rassure mais qu'elle doit démontrer les mécanismes complexes de la frustration et les variétés infinies de l'oppression. Dans cette optique, l'écrivain caribéen doit jouer un rôle fondamental en ce qui a trait à la conjonction complexe de l'écriture et de l'oralité et ainsi participer « à l'expression d'un homme nouveau libéré des absolus de l'écrit et en prise sur une audience nouvelle de la voix⁵ ». À cet effet, commentant sur les limites de la littérature, Glissant rapporte comment en 1979, l'historien haïtien Leslie Manigat et lui-même exploraient le lien problématique, mais on ne peut plus évident, entre la Négritude et le mouvement Rastafari :

[L]'intervention des Rastafaris dans la Caraïbe [crasse et drogue, fierté dans le refus du travail, radicalité des rejets sauvages] correspondait à un moment où leur « passage à l'acte » consacrait l'œuvre de la Négritude. Leslie Manigat opposait ce qu'il appelait la nécessaire « invasion des barbares » au rêve intellectuel des lettrés, qui se sentiront toujours gênés [voire hostiles] devant ces extrêmes, parallèles de leur théorie. L'invasion des barbares est pourtant nécessaire, c'est par elle que le rééquilibrage des valeurs se pratique : l'affirmation dans le réel de l'égale dignité des composantes d'une culture. Mais l'intellectuel bien mis qui a théorisé la Négritude peut-il accepter le rasta qui l'impose dans le concret⁶?

Outre ces réflexions qui feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans les pages qui suivent, il faut considérer cette constance chez Glissant à faire référence à la *dub poetry* et aux *dub poets* jamaïcains. En effet, *Poétique de la Relation* porte la dédicace suivante :

p. 10.

4. — Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 199.

5. — Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 199-200.

6. — *Ibid.*, p. 200.

À Michael Smith poète assassiné aux archipels comblés de mort
patente

Cette dédicace est d'ailleurs développée plus tard lorsque Glissant déclare :

Michael Smith, le poète assassiné, travaillait d'une autre façon, avec les chanteurs de la Dub-poetry, du fond même de la langue anglaise. Le résultat en était une tension baroque, une concentration rauque d'accents, comme de quelqu'un qui a déjà trop laissé crier sa voix dans un désert⁷.

Dans *Introduction à une poétique du divers*, Glissant fait plusieurs références à Michael Smith qui lui a envoyé des poèmes magnifiques⁸ et à Linton Kwesi Johnson. En outre, le célèbre *dub poem* de Linton Kwesi Johnson « Making History » et celui de Michael Smith « Me Cyaan Believe It⁹ » sont inclus dans le dernier ouvrage que publie Glissant, son anthologie de la poésie du Tout-Monde. Il est aussi important d'observer que Linton Kwesi Johnson, au cours d'un concert qu'il donne au Grand Carbet de Fort-de-France à la fin des années 1980, souligne sur scène l'importance de la pensée de Glissant. Enfin Karen D. McKinnon et Caecilia Tripp réalisent en 2008 le court-métrage¹⁰ *Making History* au cours duquel Linton Kwesi Johnson et Glissant discutent de créolisation et de globalisation. Le paratexte du film souligne l'amitié qui unit les deux poètes, l'un poète théoricien plusieurs fois nommé pour le Prix Nobel de littérature et l'autre, premier poète noir vivant dont les poèmes ont été publiés dans la collection britannique Penguin en 2002.

La poésie dub émerge dans les années 1970 et Linton Kwesi Johnson est celui qui invente le terme *reggae poetry* puis *dub poetry* en 1974 pour désigner une poésie orale et militante, récitée et chantée en créole jamaïcain et dont les premiers architectes sont Oku Onuora, Michael Smith, Mutabaruka, tous influencés par le mouvement rastafari, la tradition des *sound systems* et des *deejays* en Jamaïque. Quant à Michael Smith, il commence à écrire ses premiers poèmes à la fin de l'année 1969, fait ses débuts sur scène, dans les événements culturels et les réunions politiques à la fin

7. — Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 224.

8. — Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 42.

9. — Édouard Glissant, *La Terre, le feu, l'eau et les vents*, *op. cit.*, p. 180-181, 311-313. Ce *dub poem* qui clôt l'anthologie est le seul du recueil à ne pas avoir été traduit en français.

10. — Karen D. McKinnon et Caecilia Tripp, *Making History*, 2008, Royaume Uni, 9 min.

des années 1970 et obtient un diplôme en théâtre de l'École d'art dramatique de Jamaïque. Son dub poem « Me Cyaan Believe it » est particulièrement connu du public jamaïcain avant même la sortie du disque chez Island Records en 1982. Michael Smith est tué en 1983 au cours d'une rixe par des partisans d'un parti politique dont il ne partageait pas l'idéologie. Il importe pour ces pionniers que la *dub poetry* ne soit pas considérée comme une simple performance orale où le texte se dilue dans des mises en échos et en fondus enchaînés des sons d'une guitare basse ou d'un synthétiseur. Le message du poème est fondamental et il faut savoir distinguer le *dub poet* du *deejay* et de l'ingénieur du son qui s'applique à désosser la mélodie pour que le *deejay* puisse performer sur la structure profonde du reggae. Selon Mutabaruka,

[F]or the dub poet [...] [i]t's not the music that's pushing the poem, it's what he's saying [...] as opposed to the deejay, who is also a poet, but the deejay is concerned with rhyming.

The first move of the poet is the word. The first move of the deejay is the riddim. So the poet tends to be more socially, politically aware of certain situations and the music frames it in a way that is not necessarily rhythmic [...] the poems are written *before* the rhythm¹¹.

[Pour le poète dub [...] ce n'est pas la musique qui est centrale dans le poème, mais le message [...] par opposition au disc-jockey qui est aussi poète, mais qui accorde plus d'importance aux rimes. Le poète s'accroche d'abord au mot, et le disc-jockey au rythme. Donc le poète a tendance à être plus socialement et politiquement conscient de certaines situations et la musique englobe tout cela d'une façon qui n'est pas nécessairement rythmique [...] les poèmes sont écrits *avant* le rythme.]

Pour Linton Kwesi Johnson,

The deejays [history and tradition] is rooted in the sound system culture, and it's functional in so far as the whole idea behind it is to liven up the dance, and to « nice up the dance », and to get people involved in the music. So in that way it's by nature different from so-called dub poetry, because dub poetry functions [as] something within its own right : as poetry, it functions as poetry to be recited to poetry-listening audiences something separate from the sound system tradition. Another difference is that the whole nature of the composition is different : you sit down and you compose a poem, you write a poem, always with music in mind ; the deejay

11. — « From Page-Poet to Recording Artist: Mutabaruka interviewed by Eric Doumerc », dans *Journal of Commonwealth Literature*, 2009, volume 44, n°23, p. 25.

now he begins with [...] a piece of pre-recorded music to which he improvises lyrics¹².

[L'histoire et la tradition des disc-jockeys sont enracinées dans la culture des *sound-systems*, et consistent essentiellement à animer les soirées et « enjoliver la danse », accrocher les gens à la musique. Alors, à cause de ça, elles sont par nature différentes de ce qu'on appelle la poésie dub, parce que la poésie dub fonctionne comme une chose à part entière, et en tant que poésie, elle est récitée pour un public ciblé et passionné de poésie, en contraste avec la tradition des *sound-systems*. Par ailleurs, le processus de la composition est différent : on s'assoit et on compose un poème, on écrit un poème en ayant la musique en tête, quant au disc-jockey il commence par [...] un morceau de musique pré-enregistrée sur lequel il improvise des paroles.]

On remarque bien que puisque la *dub poetry* incarne toutes les oppositions et fusions nécessaires entre oralité et écriture, elle ne peut par essence se situer uniquement au niveau du son, du texte, ou du rythme. Puisqu'elle n'est ni une catégorie musicale, ni un genre littéraire, mais tout à la fois, puisqu'elle peut être récitée devant un public ciblé comme le souligne plus haut Linton Kwesi Johnson, ou reproduite sur disque – les deux médiums étant nécessaires selon Michael Smith¹³, l'écrit à des fins documentaires, l'oral pour vivre une autre expérience – la *dub poetry* est à la fois un phéno- et un géno-chant au sens barthésien¹⁴ du terme. Timbre, signifiante, présence du corps dans une voix qui chante et dans des mots qui se démultiplient en échos et en volume pour transformer la colère en performance, telle est la particularité de ce produit culturel que Carolyn Cooper appelle également un méta *dub-poem*¹⁵.

12. — Mervyn Morris, « Linton Kwesi Johnson interviewed by Mervyn Morris », dans *Jamaica Journal*, volume 20, n°1, février-avril 1987, p. 23-25.

13. — Mervyn Morris, « Mikey Smith Dub Poet, interviewed by Mervyn Morris », dans *Jamaica Journal*, volume 18, n°2, mai-juillet 1985, p. 42.

14. — Pour qualifier ce qu'il appelle le grain de la voix, c'est-à-dire le moment où la voix « est en double production de langue et de musique », Barthes propose le concept « phéno-chant qui couvre tous les phénomènes qui relèvent de la structure de langue chantée », c'est ce qui se construit à travers « la subjectivité, le dramatisme, la personnalité d'un artiste ». Le géno-chant est le « volume de la voix chantante et disante où la mélodie travaille la langue, c'est la diction de la langue », *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 237-245.

15. — Cooper dépasse la notion de dub pour considérer la variété d'ingrédients tels que l'oral, l'écrit, le public, le poète, la parole, le chant, le créole, l'anglais qui entrent dans la confection d'un bruit culturel dont les vibrations se propagent dans les os et le sang d'un corps en performance. *Noises in the Blood*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 68-84.

Michael Smith remarque qu'il observe constamment les gens qui l'entourent et s'inspire de leurs commentaires sur le malaise social de la Jamaïque pour composer ses poèmes, plus particulièrement celui qui clôt l'anthologie de Glissant. En outre, ses propos sur son choix du créole jamaïcain pour s'adresser à son public dévoilent précisément une tactique de bricolage savamment articulée pour capter l'énergie du son de la voix, de la respiration et du rythme de la langue afin de conscientiser le public à propos des ravages d'une misère transmissible à des générations de Jamaïcains.

[P]eople think 'Boy, why don't you communicate in Standard English? Standard English is good to be communicated, but you must also communicate in what you also comfortable in. And what is widely being used by your own people from which you draw these sources. And if me can really spend time fi try learn the Englishman language and so, the Englishman can spend some time fi learn wha me seh too, you know [...] That's the only way them can get over some of them romanticism that them have bout Jamaica and Jamaican people, especially Rasta¹⁶.

[On me dit, mais bon sang pourquoi tu ne communique pas en anglais standard? L'anglais standard est bon pour communiquer mais tu dois aussi communiquer dans la langue avec laquelle t'es à l'aise. Et celle que les gens comme toi utilisent largement et dont tu t'inspires. Et si je peux passer du temps à apprendre la langue de l'Anglais, il peut aussi faire l'effort d'apprendre mon langage, tu vois. [...] C'est la seule façon pour eux de se débarrasser de leur conception romantique de la Jamaïque, des Jamaïcains et des Rastas en particulier.]

Ces *dub poets* sont tous rastas à l'exception de Linton Kwesi Johnson qui exprime sa distance par rapport au mouvement comme suit :

For a couple of years I tried to get involved with Rasta, and I went as deep as I could go in it without calling myself a Rasta, because I couldn't identify with this Selassie thing. I just couldn't identify with that at all¹⁷.

[Pendant quelques années, j'ai essayé de m'impliquer dans le mouvement rasta et je suis allé aussi loin que j'ai pu sans me reconnaître en tant que Rasta, parce que je ne pouvais pas m'identifier à toutes ces choses autour de Sélassié. Je ne pouvais vraiment pas m'identifier à tout cela.]

16. — Mervyn Morris, « Mikey Smith Dub Poet, interviewed by Mervyn Morris », *op. cit.*, p. 42.

17. — Mervyn Morris, « Linton Kwesi Johnson interviewed by Mervyn Morris », *op. cit.*, p. 19.

Mutabaruka, quant à lui, souligne qu'il est Rasta et croit au rapatriement en Afrique, tandis que Johnson est communiste et a choisi de militer en Angleterre¹⁸.

La question du positionnement des *dub poets* par rapport au mouvement rastafari et à leur traduction singulière d'une Afrique comme marqueur spatio-temporel essentiel pour une construction identitaire dans l'Atlantique noire, me ramène à l'axe de complémentarité entre la pensée glissantienne, la *dub poetry* et l'*ideoscape* rastafari évoqués auparavant. Si la conjonction complexe de l'écriture et de l'oralité, la nécessaire convergence entre poétique et politique, constituent pour Glissant des éléments fondamentaux de la mission du poète caribéen, il semble alors adhérer pleinement à l'idéologie qui sous-tend l'acte même de la création chez les *dub poets*. On ne peut donc être surpris de constater que Linton Kwesi Johnson, Michael Smith et l'un des principaux théoriciens de la *dub poetry*, Edward Kamau Brathwaite, deviennent des interlocuteurs privilégiés dans le besoin de Glissant de *pacotiller*¹⁹ les histoires de la Caraïbe. Cependant, la complémentarité entre poétiques glissantiennes et mouvement rastafari²⁰ ne semble pas être une évidence pour Glissant lui-même, puisqu'au cours de ses réflexions avec Leslie Manigat, dans l'échange cité plus haut, c'est la Négritude dans sa dimension antillaise qui les interpelle tous les deux et qui permet à Glissant de se demander si « l'intellectuel bien mis qui a théorisé la Négritude peut accepter le Rasta qui l'impose dans le concret »²¹. Les deux phénomènes culturels articulent en effet pendant les années 1930, des discours post-esclavagistes et anti-assimilationnistes qui redéfinissent à leur manière la complexité du lien entre un topos africain et la diaspora africaine de la Caraïbe. Si le mouvement rastafari dans son essence, propose la radicalité

18. — « From Page-Poet to Recording Artist: Mutabaruka interviewed by Eric Doumerc », *op. cit.*, p. 26. Mutabaruka établit cette distinction à la suite du poème « It's Not Good to Stay inna White Man Country Too Long » qu'il écrit pour réagir au fait que bien que Johnson vive en Angleterre, il compose un poème dont le titre est « Inqlan is a Bitch ». Il faut noter que Johnson milite au sein de la section britannique des *Black Panthers* jusqu'au milieu des années 1970.

19. — S'inspirant des migrations des pacotilleuses, ces femmes qui parcourent la Caraïbe pour acheter et revendre sur les trottoirs des capitales caribéennes, vêtements, chaussures, artisanat, bijoux, produits de beauté et autres, Glissant déclare : « Disons, ce sera pour me vanter, que je suis le pacotilleur de toutes ces histoires réassemblées », dans *Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 463 et cité en exergue à cet article.

20. — À cet effet, je poursuis ici une réflexion que j'ai commencée dans *Symbioses d'une mémoire. Manifestations religieuses et littératures de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2006.

21. — Voir note 6.

de la souche africaine, la Négritude d'Aimé Césaire en contexte de créolisation opère par provignement²², c'est-à-dire par rhizomisation de cette souche africaine.

Dans leur intention de questionner l'interaction impossible entre deux mouvements qui se rejoignent dans la similarité de leurs objectifs, Glissant et Manigat se concentrent sur les aspects les plus radicalement opposés, « crasse et drogue, fierté dans le refus du travail, radicalité des rejets sauvages, invasion barbare » pour les Rastas, « théorie, poésie et rêve intellectuel » pour la Négritude. Toutefois, ils omettent de remarquer que ces éléments radicaux qu'ils inscrivent dans la logique d'un barbarisme, viennent certes culbuter l'ordre colonial que la couronne britannique impose en Jamaïque dans les années 1930, mais constituent des ingrédients qui consolident une rastalogie menaçante dans sa manière d'ancrer un sacré sauvage dans le tissu social et religieux jamaïcain. Une nouvelle anthropologie du corps oppositionnelle (barbe²³, *dreadlocks*, tenue vestimentaire), une nouvelle liturgie (la *ganja*), un nouveau dieu et roi noir (Hailé Sélassié), un nouveau langage (*dread talk*), et un nouvel *ideoscape* théologique (le rapatriement rédempteur de la diaspora africaine en Éthiopie) font soudain irruption en Jamaïque. C'est précisément dans cette logique d'un marronnage systématique (assise de l'œuvre romanesque de Glissant), du retour en Afrique, et du *dread talk* qu'il faut tenter d'observer des zones d'interaction entre poétique glissantienne et mouvement rastafari.

En Jamaïque entre les années 1930 et les années 1950, la perception négative à l'égard des Rastas est telle qu'elle suscite dans l'opinion publique des remarques de ce genre :

The damn Rasta dem, wey de Rasta dem want, we just put dem
in a damn boat and put dem out in the sea and sink the boat-say
dem want go Africa²⁴ !

22. — Dans son « Discours sur la Négritude » prononcé le 26 février 1987 à l'Université Internationale de Floride, Césaire propose une négritude qui opère par « provignement » et non par « dessouchement ». Le provignage ou marcottage est un processus de multiplication d'un végétal où la tige d'une plante développe des racines au contact de la terre. On voit ici comment cette métaphore utilisée par Césaire pour repenser la problématique identitaire dans la Caraïbe rejoint celle de Glissant.

23. — Barry Chevannes observe que les hommes ne portaient jamais de barbe dans les années 1930 en Jamaïque, donc ce non respect d'un habitus esthétique par les barbus (nom par lequel on désigne les premiers Rastas) constituait certes une menace et les prémices d'une rébellion grandissante, « The Phallus and the Outcast: The Symbolism of the Dreadlocks in Jamaica », *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*, London, MacMillan, The Hague, Institute of Social Studies, 1995, p. 97-116.

24. — Leahcim Tefani Semaj « Inside Rasta : The Future of a Religious

[Tous ces fichus Rastas, mais qu'est-ce qu'ils veulent donc, on n'a qu'à les mettre sur un fichu bateau et les envoyer en mer et couler le bateau – s'ils veulent aller en Afrique !]

C'est parce que cette société jamaïcaine se sait créole qu'elle est dérangée et agacée par le Rasta qui insiste à lui proposer l'Afrique dans toute sa plénitude, au point où l'on souhaite voir couler le bateau qui le ramène en Afrique ! Le mouvement rastafari jamaïcain n'a pas eu le même conditionnement que la version martiniquaise. Toutefois, la marginalisation que subissaient les Rastas en Jamaïque à la fin des années 1970 a été aussi systématique qu'en Martinique où prôner un retour physique à une terre mère Afrique, relevait d'une certaine forme de démente. Ainsi ni les traces souterraines des pseudo-sursauts garveyistes des années 1930 en Martinique, ni la Négritude de Césaire n'ont su meubler l'inconscient collectif des Martiniquais, de sorte que, selon Philippe Alain Yerro, l'apparition du mouvement rasta est labellisé « "phénomène de société", "problème social", lié à la consommation de marijuana et à l'émergence de pratiques communautaires en rupture avec les pratiques sociales dominantes²⁵ ». Les pratiques de créolisation qui sont à l'œuvre dans la Caraïbe n'ont certainement pas été favorables à l'idée de la quête d'une souche africaine. Aussi, les violentes réactions suscitées par le pressant désir du retour réel en Afrique illustrent le besoin de relocalisation de l'authentique et de l'origine, lorsque la construction identitaire dans la Caraïbe dépend, comme le stipule Stuart Hall, de la « production imaginative » de pratiques culturelles plutôt que d'une « reconquête archéologique²⁶ ».

Contrairement à d'autres religions afro-créoles de la Caraïbe qui émergent dans le contexte totalitaire de l'habitation, le mouvement rasta articule une intersémiotique particulière entre des éléments religieux africains, judéo-chrétiens et afro-jamaïcains pour fonder un mouvement de libération. La rastalogie remplit les creux de l'histoire par le biais de son principe théologique fondateur, le rapatriement de la diaspora africaine en Éthiopie et la croyance en un dieu noir. Ainsi la traite, l'esclavage, la colonisation et la décolonisation ont une signification théologique fondamentale

Movement », *Caribbean Review*, 14, 1 (1986), p. 8.

25. — Philippe Alain Yerro, « À partir du mouvement Rastafari de Martinique : Système discursif, ethnicité et retour du refoulé », dans Jean Bernabé, Jean-Luc Bonniol, Raphaël Confiant, Gerry L'Étang (éd.), *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Pointe-à-Pitre, Ibis Rouge, 2000, p. 115.

26. — Stuart Hall « Cultural Identity and Diaspora » dans Jonathan Rutherford (éd.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 1990, p. 224.

et c'est dans cette perspective historique qu'une instance divine ne peut se révéler qu'à travers la personne d'un empereur noir éthiopien, Hailé Sélassié. Pour les premiers architectes de l'émergence du mouvement en Jamaïque, Leonard Howell, Archibald Dunkley, Joseph Hibbert, Robert Hinds et Claudius Henry, Hailé Sélassié est le messie noir et il faut se réapproprier les principes du christianisme colonial, les reformater et les réorienter vers un christianisme noir et émancipateur. La menace que constitue le Rasta dans cette dynamique du mimétisme tel qu'il est pensé par Bhabha ne s'inscrit pas dans la dialectique fanonienne, héritière du *Black Skin White Heart* de Paul Bogle²⁷, d'une quête d'une authenticité calquée sur une ressemblance démesurée du modèle colonial au point où le Rasta viendrait à supplanter le colon dans cet excès de ressemblance. Au contraire, le Rasta est une menace parce qu'il s'approprie, digère, déconstruit la Bible²⁸, les dogmes chrétiens (terre promise, enfer, Dieu, sainte Trinité) pour menacer non seulement l'équilibre voulu par l'ordre colonial, mais surtout pour chercher à ressembler à un modèle qui n'est plus britannique, mais africain, et de surcroît éthiopien. C'est alors à ce niveau qu'il faut considérer l'étendue messianique du mouvement comme un facteur unifiant et divisant diverses visions rastas, mais aussi comme l'élément inscrivant le mouvement dans une logique théologique qui va lui conférer un statut unique quant à sa portée anticolonialiste, anti-assimilationniste et émancipatrice. Le Rasta matérialise alors la figure héroïque du marron qui est un soubassement de l'œuvre romanesque glissantienne où des personnages tels que le Négateur absolu Papa Longoué, Odonon, Thaël ou encore le trio de *Malemort* Dlan (le mystique), Medellus (l'utopiste d'une réforme

27. — Leader de la révolte de Morant Bay en 1865 contre les planteurs de Jamaïque. *Black Skin White Heart* était l'un des principaux slogans des rebelles contre les Jamaïcains noirs qui s'étaient rangés du côté des planteurs.

28. — Dans l'émergence des religions afro-créoles en Jamaïque, la Bible occupe, dès la période de l'esclavage, une place fondamentale. Martha Beckwith rapporte comment dans les années 1920 le fait de s'asseoir sur une Bible constituait pour un *obeah man* un dispositif thérapeutique probant dans la guérison de ses malades, *Black Roadways*, New York, Negro University Press, 1929, p. 134. Le missionnaire baptiste James Phillippo remarque que des prédicateurs jamaïcains noirs libres déclaraient être les envoyés de Dieu et prêchaient toujours aux esclaves en tenant un livre qu'ils prétendaient être une Bible, et qui dans bien des cas n'en était pas une, *Jamaica: Its Past and Present State*, London, Dawson's of Pall Mall, 1969, p. 271. Symbiose entre christianisme et traditions religieuses africaines, subversion du christianisme colonial par l'inversion et la position assise sur le livre sacré du planteur et du missionnaire, tels sont les éléments dont hérite le Rastafari dans la mise en place d'une traduction déconstructive de la Bible. Pour une lecture plus approfondie de ce phénomène, voir la réflexion que je poursuis dans *Symbioses d'une mémoire*, *op. cit.*

agraire), Silacier (le caresseur de coutelas), Beautemps/Maho et Mani-Marny dans *Mahagony*²⁹ assument une importante fonction symbolique, puisqu'ils sont là, dans le roman glissantien, pour travailler l'inconscient collectif « intoxiqué » par l'image négative du marron. Remontant à la période de l'esclavage, Glissant observe que les autorités coloniales et l'Église ayant imposé

à la population l'image du bandit vulgaire, assassin seulement soucieux de ne pas travailler, [...] le Nègre marron finit par être ce qu'on prétendait qu'il était et qu'à partir d'un certain moment il se conduit en effet comme un bandit ordinaire [...] tant et si bien que les derniers marrons sont des bandits, et que par la suite tout délinquant de droit commun en fuite est un marron³⁰.

Pour lui, en Martinique, le marronnage est dépouillé de sa dimension de contestation culturelle et puisque la communauté « n'a pas mythifié les défaites des marrons », puisqu'elle vit le marronnage comme une déviance punissable, elle n'est pas en mesure d'ériger le marron en héros générateur d'un rapport non traumatique avec l'Afrique.

Conscient du fait que le mouvement rastafari est le passage à l'acte de la Négritude, Glissant n'observe pas, au moment où il écrit *Le Discours antillais*, que les propres configurations de son Antillanité-Tout-Monde se trouvent aussi concrétisées au sein du mouvement rastafari qui impose dans le concret des aspects particuliers des poétiques qu'il a articulées. Dans le cadre de l'évolution du mouvement rasta, c'est par le biais de la matrice Afrique en tant que signifié que les concepts d'authenticité, de racine, de lieu de mémoire sont problématisés. C'est au niveau de la reconfiguration de la carte théologique du mouvement rastafari et de la dialectique Afrique/Caraïbe qu'il faut se situer pour évaluer les passerelles avec le couple conceptuel retour/ détour de Glissant. En outre, j'identifie un lien significatif entre sa poétique du Nous et de l'Un et l'expression *I an I*, pilier de ce marronnage linguistique qu'est le

29. — Plusieurs études consacrées à l'analyse de *Mahagony* soulignent bien le rapport entre Mani et le hors-la-loi réel Pierre Just Marny surnommé la « panthère noire » dont le marronnage et le défi face aux autorités policières avant son arrestation pour meurtres, ont suscité dans les années 1960 de vives réactions de soutien au sein d'une partie de la population martiniquaise qui a tenté de l'ériger en héros victime de l'injustice sociale et des soubresauts de l'assimilation. À cet effet, voir l'hommage d'Ernest Pépin à Marny qui s'est suicidé à la prison de Ducos en Martinique le 8 août 2011. « Qui nous pardonnera » <http://www.montraykreyol.org/spip.php?article4814>. Beautemps fait référence à un autre héros populaire réel traqué par les autorités pour avoir tué un géreur béké. L'errance de Beauregard est analysée dans *Le Discours antillais* p. 159-160.

30. — Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 104.

dread talk et qu'inventent les Rastas au début des années 1950 afin de subvertir et délégitimer tous les habitus langagiers en vigueur.

La pulsion du retour au lieu des origines, si essentielle à tout peuple « transbordé », pour reprendre le terme de Glissant, se manifeste chez les Rastas depuis les années 1930 sous plusieurs angles. Lorsque Glissant observe qu'« une population qui mettrait en acte la pulsion de retour sans qu'elle se fût constituée en peuple, serait vouée aux amers ressouvenirs d'un possible à jamais perdu³¹ », il exprime aussi l'essentiel de la nouvelle orientation que connaît le Rastafari avec le slogan *Liberation before Repatriation*. Pour Glissant le détour comme stratégie de dépassement des complexités auxquelles fait face une diaspora, est sans cesse irrigué par l'obsession inconsciente du retour. Il identifie en effet le rêve africain de Marcus Garvey pour les Afro-Américains comme la première et la plus magnifique des formes du détour, puisque ce dernier, en contournant la situation insoluble de la Jamaïque, veut par le biais de la *United Negro Improvement Association* (UNIA) et la *Black Star Line* dans les années 1920, articuler une modernité culturelle, politique et économique panafricaine et ainsi adhérer à la cause des Afro-Américains. Mais dans son désir d'observer plusieurs types de détours d'intellectuels caribéens qui prennent en charge d'autres situations que celles de leur pays, Glissant omet de voir que le détour de Garvey donne lieu à une pratique de retour qui est le Rastafari. Le mouvement ajoute une dimension religieuse et philosophique à un rêve garveyiste initialement pensé pour une autre communauté de la diaspora africaine. Et c'est ainsi que Glissant passe en quelque sorte à côté d'une réflexion intéressante sur le Rastafari et d'une jonction importante entre les religions de la Caraïbe et sa pensée du retour et du détour. Glissant stipule que « Le détour introduit à l'intelligence de l'obstacle, à la faculté d'en faire le tour, à l'avantage de l'esquive, à l'art du relatif, et à tant d'autres recours³² ». Dans le cas du Rastafari, l'interpénétration détour/retour s'inscrit dans la spiritualisation de la matrice Afrique pensée en termes économiques et politiques par Garvey à travers le concept du panafricanisme et dans la reconsidération des Rastas d'un retour en Éthiopie comme expérience symbolique irriguant leur contribution au dynamisme culturel et politique de la Jamaïque. En tant que détour, cette contribution prend donc toute sa signification dans le processus de renforcement d'un dispositif militant culturel et identitaire nécessaire pour la Jamaïque, comme

31. — *Ibid.*, p. 34.

32. — Édouard Glissant avec Alexandre Lupin, *Les Entretien de Baton Rouge*, Paris, Gallimard, 2008, p. 46-47.

le stipulent les Rastas qui n'ont pas fait le voyage à Shashemene, en Éthiopie, et qui sont influencés par la brève visite d'Hailé Sélassié en Jamaïque en 1966. La position politique de Ras Sam Brown constitue également un autre détour significatif dans la mesure où il est le premier Rasta qui se présente en 1961 aux élections comme candidat indépendant, représentant de Kingston Ouest.

Dans une perspective plus contemporaine, lorsque certains Rastas se penchent sur la signification de l'Afrique pour la diaspora de la Caraïbe et sur le modèle de dialectique qui doit être tracé entre cette Afrique et sa diaspora, l'Afrique demeure un lieu/non-lieu consciemment ou inconsciemment présent en chaque Caribéen. C'est en rejetant l'idée du retour physique à Shashemene en Éthiopie et en recréant l'Afrique où qu'ils soient, comme le font, dès 1976, les Rastas de l'association saint-lucienne *Iyanola Rasta Improvement Association* (IRIA) maintenant connue sous le nom *The Iyanola Council for the Advancement of Rastafari* (ICAR Inc.), que certaines branches du mouvement rastafari désengluent et dédramatisent l'Afrique. D'ailleurs, c'est précisément ce que Glissant parvient à effectuer en prolongeant son couple conceptuel détour/retour dans celui de racine /rhizome pour proposer que l'identité rhizome prévale sur une identité racine unique pour les peuples caribéens. Pour les Rastas de la Caraïbe qui ne privilégient pas le voyage du retour en Éthiopie, l'Afrique est un espace-référence dépouillé de toute fixité géographique, et autour duquel chaque Rasta ou groupe de Rastas élabore à sa mesure un discours spirituel et politique particulier. Comme je l'ai souligné auparavant, bien que Linton Kwesi Johnson reconnaisse la valeur du Rastafari en tant que mouvement de résistance et comme antidote contre l'assimilationisme qui prévalait alors en Jamaïque, il se dissocie clairement du mouvement parce qu'il ne croit ni au rapatriement ni en l'adoration d'une divinité/royauté noire rédemptrice et son *dub poem* « Reality Poem » illustre ce positionnement idéologique de façon significative :

dis is de age af reality
 but some a wi a deal wid mitalagy
 dis is di age of science an'teknalagy
 but some a wi a check fi antiquity
 wen wi can't face reality
 wi lego wi clarity[...]
 some get vizshan
 start preach relijan
 but dem can't mek decishan
 wen it come to wi fite
 dem can't mek decishan

wen it comes to wi rites³³

[c'est l'ère de la réalité
 mais certains d'entre nous sont tournés vers la mythologie
 c'est l'ère de la science et de la technologie
 mais certains d'entre nous sont tournés vers l'Antiquité
 quand on ne peut pas faire face à la réalité
 on s'empêche d'être clairvoyant
 certains ont des visions
 d'autres se mettent à prêcher la religion
 mais ils ne peuvent prendre de décisions
 quand il s'agit de lutter
 ils ne peuvent prendre de décisions
 quand il s'agit de revendiquer nos droits]

Pour consolider les principes de son Antillanité et la disséminer dans un imaginaire du Tout-Monde, qu'il appelle d'abord une poétique de la relation, Glissant observe longuement, aussi bien dans ses essais que dans son œuvre romanesque et plus particulièrement dans *La Case du commandeur* et *Le Discours antillais*, publiés tous les deux en 1981, comment le collectif et l'individuel s'affrontent dans la société martiniquaise. Pour lui le « Nous » et le « Je » sont à conquérir dans la mesure où ils s'entrechoquent et où le « Nous » ne se finalise qu'en tant qu'illusion. Par une habile jointure entre le début et la fin du roman, Glissant décrit ce qu'il appelle la « Tragédie de la Relation ».

Pythagore Celat claironnait tout un bruit à propos de « nous » sans qu'un quelconque devine ce que cela voulait dire. *Nous* qui ne devons peut-être jamais jamais former, final de compte, ce corps unique par quoi nous commencerions d'entrer dans notre empan de terre ou dans la mer violente alentour [...] ou dans ces prolongements qui pour nous trament l'au-loin du monde [...] nous éprouvions pourtant que de ce nous le tas déborderait, qu'une énergie sans fond le limerait, que les moi se noueraient comme des cordes aussi mal amarrées que les dernière cannes de fin de jour [...] Nous, qui avec tant d'impatience rassemblons ces moi disjoints ; dans les détournements turbulents où cahoter à grands bras, piochant aussi le temps qui tombe et monte sans répit ; acharnés à contenir la part inquiète de chaque corps dans cette obscurité de nous³⁴.

33. — Linton Kwesi Johnson, « Reality Poem » dans *Mi Revalueshanary Fren : Selected Poems*, London, Penguin Books, 2002, p. 35, première publication dans *Inglan is a bitch*, Race Today Publications, 1980.

34. — Édouard Glissant, *La Case du commandeur*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17,18, 202.

C'est dans le contexte d'une nouvelle dynamique de contacts post-1946 entre la Métropole et l'île que s'épaissit l'affrontement du « Je » et du « Nous » décrit ci-dessus. Fonctionnant dans la même logique que le couple conceptuel détour/retour, le couple Je/Nous chez Glissant cesse de s'affronter lorsque des stratégies sont mises en place pour préserver la multi-relation qui caractérise déjà la Caraïbe mais qui est exprimée sous des formes occultées, ou est tout simplement niée. Le « point d'intrication » dans le choc Je/Nous consiste à produire un « Je » dans une société martiniquaise qui contourne l'idéal de la francisation pour s'épanouir au sein d'un Nous/projet qui gère avec lucidité aussi bien la relation avec la métropole qu'avec la Caraïbe. C'est en cela que le cas martiniquais constitue le laboratoire des poétiques de la relation et du Tout-Monde que Glissant envisage dans sa vision du monde. Quant aux Rastas, ils désamorcent la problématique de l'identité culturelle pour la diaspora africaine de la Caraïbe en puisant dans le potentiel spirituel de chacun afin d'harmoniser la relation entre individu, collectivité et dieu/empeur noir. Alors que Glissant crée une littérature et une poétique du Nous capables de dessiner une Relation désaliénante entre individus et peuples de la Caraïbe et du Monde, le Rasta prolonge cette poétique de la Relation dans la dimension spirituelle par le biais de l'ethos *I-an-I*.

Dans le *dread talk*, ce langage complexe inventé³⁵ par les Rastas, *I-an-I* est probablement le concept le plus important puisque c'est par lui que les Rastas rejettent le *me* du créole jamaïcain synonyme pour eux d'assujettissement³⁶, rejettent l'habitus colonial de nommer l'Autre et cherchent à enrichir les perspectives de réflexion sur l'identité des peuples de la diaspora africaine. Le pronom personnel de la première personne du singulier, « Je », disparaît pour être dédoublé et disséminé dans une dynamique discursive et philosophique particulière. La plupart des analyses de ce concept remarquent que *I-an-I* articule une énergie spirituelle symbiotique entre le « Je », le « Nous » et l'essence divine de Jah, Hailé Sélassié I^{er}. Adrian Anthony McFarlane³⁷ observe que lorsque

35. — L'invention du concept est attribuée à une communauté de jeunes Rastas établie à Paradise Street puis à Wareika Hill au début des années 1950.

36. — Joseph Owens signale que l'utilisation du pronom « me », à la première personne du singulier en créole jamaïcain, est perçue par les Rastas comme la continuité d'un système esclavagiste qui a instillé en chaque esclave la dévalorisation de soi, *Dread, The Rastafarians of Jamaica*, Kingston, Jamaica, Sangster's Bookstores, 1976/1992, p. 65.

37. — « The Epistemological Significance of "I-an-I" as a Response to Quashie and Anancyism in Jamaican Culture », dans *Chanting Down Babylon*, Nathaniel Samuel Murrell, William David Spencer, Adrian Anthony McFarlane (éd.),

la dimension empirique du « Je », qui commande le soi et permet à tout individu de se construire une agentivité, rencontre une dimension métaphysique du collectif, il se crée une synthèse harmonieuse entre l'empirique, le métaphysique et le spirituel. Dans l'univers de la rastalogie, il appartient donc à chacun de construire une identité/solidarité³⁸ en étant conscient du potentiel spirituel qu'il trouve surtout chez Jah mais aussi chez tout autre individu afin de créer un nouvel ordre du monde, une nouvelle relation de paix, de justice, de respect mutuel. *I-an-I*, dans la rastalogie, c'est la diffusion d'une individualité dans la construction d'un équilibre spirituel avec l'Autre. Cet équilibre spirituel s'éloigne donc radicalement des principes d'assujettissement et d'oppression de l'idéologie néocoloniale. La relation ou la conscience *I-an-I*, pour reprendre un terme propre à Carole Yawney³⁹, suppose que les individus sont des agents articulant au quotidien une affirmation de soi dans le but de s'insérer dans une dialectique plus vaste dont le seul principe est la création de stratégies identitaires, de forces de désaliénation. Puisque selon Yawney, le Rastafari est un mouvement qui lutte essentiellement contre toutes formes d'oppression, l'ethos *I-an-I* exprimé par une autre expression rasta, *One Love* – l'une des principales formules de salutation des Rastas – génère toute une dynamique d'égalitarisme humain et social qui combat les séquelles de l'esclavage. Le *I-an-I*, l'Antillanité, la Relation et le Tout-Monde sont des détours qui « introduisent à l'intelligence de l'obstacle » parce qu'ils formulent la nécessité d'une coalescence entre le « Je » et le « Nous » libérés de la vieille dichotomie colonisé/colonisateur.

Dans un article du *Frieze Magazine*, Jerome Boyd-Maunsell effectue un compte rendu d'une rencontre poétique entre Linton Kwesi Johnson et Édouard Glissant au Serpentine Gallery Pavilion à Londres le 31 août 2007. La rencontre a été organisée à la mémoire de Michael Smith et Linton Kwesi Johnson relut le désormais célèbre « Me Cyaan Believe It » de Smith. Regrettant l'absence d'échange, Boyd-Maunsell conclut :

Instead of balancing or challenging each other, they remained so far apart that there seemed to be surprisingly little common ground between them⁴⁰.

Kingston, Jamaica, Ian Randle Publishers, 1998, p. 108.

38. — J'emprunte ce concept à Ennis Barrington Edmonds, *Rastafari. From Outcasts to Culture Bearers*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

39. — *Lions in Babylon : The Rastafarians of Jamaica as a Visionary Movement*, Thèse de doctorat. Département d'Anthropologie, Mc Gill University, 1978.

40. — « Édouard Glissant and Linton Kwesi Johnson », n°110, octobre 2007.

[Au lieu d'échanger ou d'argumenter, ils sont restés si éloignés l'un de l'autre qu'il semblait étonnamment n'y avoir que peu de synergie entre eux.]

Boyd-Maunsell se base certes sur la différence de perspective et de rhétorique entre les deux poètes, l'un, Linton Kwesi Johnson « firmly rooted in the problems of here and now » et l'autre, Glissant, « a self-confessed ideas man », pour regretter un type d'interaction qu'il juge idéale. On peut se demander si l'interaction tant espérée s'impose en raison de la célébrité des deux poètes et des liens d'amitié qui les unissent, ou de l'un des aspects de la thématique de la soirée, Michael Smith. Glissant plus théoricien, pétri par ses idées abstraites et Johnson plus concret et plus impliqué dans les causes sociales, tel semble être le profil de l'écart qui les sépare selon Boyd-Maunsell.

Contrairement au positionnement de Boyd-Maunsell, le court-métrage de Karen D. McKinnon et Caecilia Tripp évoqué au début de mon étude se place dans la logique d'une intertitalité dans la mesure où son titre, *Making History*, est aussi celui d'un des disques et poème de Johnson écrit en réaction aux tensions raciales en Angleterre et au massacre de New Cross en 1981. Bien que l'échange réalisé en anglais ne mette pas l'accent sur la *dub poetry*, c'est l'évocation du *dub poem* « The Roots » de Michael Smith qui donne le *la* de cette conversation qui amène les deux poètes à parler de créolisation, de dialectique de la globalisation du monde, de déracinement, de fluidité des identités, de vision du monde dans la solidarité et la diversité. La deuxième logique dans laquelle se situe ce film est celle d'un entrelacement entre deux formes de pensée, entre oralité et écriture, musique et littérature, « poésie⁴¹ » et *dub poetry*, improvisation et expérimentation, langues et langage.

« *Lotta continua* : let the theorization continue⁴² » suggère Stuart Hall pour observer les mécanismes imprévisibles par lesquels doit s'articuler un équilibre égalitaire entre les différentes matrices et forces qui constituent la globalisation contemporaine. Pour moi, qui m'attache à l'imbrication naturelle de ces phénomènes de la haute culture et de la culture alternative pour théoriser la

41. — Glissant propose ce terme pour désigner son texte hybride *Le Monde incréé*, « où les langages divisent la langue, les lieux dispersés se rassemblent, les histoires se raccordent, les langages s'entresouvent [pour créer ainsi] un emmêlement précieux », Paris, Gallimard, 2000, p. 7-10, 171.

42. — Stuart Hall, « Creolization, Diaspora, and Hybridity in the Context of Globalization », dans Okwui Enwezor et al. *Créolité and Creolization*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003, p. 198.

culture, je propose que l'état de créolisation dans lequel se trouvent Linton Kwesi Johnson, Michael Smith, Édouard Glissant et les Rastas et qui leur permet de butiner, de « pacotiller » de façon imprévisible des ingrédients disparates, est un positionnement par le biais duquel on produit des avancées théoriques dans la Caraïbe. En d'autres termes, la créolisation⁴³ qui caractérise la « *différance* » ou encore la « *cierta manera* » de la Caraïbe est un paradigme fructueux pour tisser des fils entre haute culture et culture marginale dans la Caraïbe, mais surtout pour édifier des méthodologies théoriques qui se singulariseront par leur capacité à créer des dynamiques d'interaction pour la critique littéraire et culturelle hors du champ caribéen. Après Glissant, échafaudons alors un pacotillage théorique et lucide des cultures globales.

43. — Ceci constitue un aspect de ma recherche en cours.