

Du mouvement et de la variation du Tout-monde chez Édouard Glissant

Christian Uwe

Number 29, Spring 2010

Relier, relayer, relater les francophonies d'Amérique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005420ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005420ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Édouard Glissant's writing centers around the notion of "*Tout-monde*" (an all-encompassing world). Glissant defines "*Tout-monde*" as an ever-changing and always regenerating concept shaped by the very forms it takes and acting as an imaginary link between poetics and ethics. The fundamental incompleteness of the world is brought forth by the constant mobility of Glissant's concept as it allows us to think in terms of a complexity that is at once real and imagined.

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Uwe, C. (2010). Du mouvement et de la variation du Tout-monde chez Édouard Glissant. *Francophonies d'Amérique*, (29), 97–115.
<https://doi.org/10.7202/1005420ar>

Du mouvement et de la variation du Tout-monde chez Édouard Glissant

Christian UWE

Université Lumière Lyon 2

Le concept se présente clos et ouvert, mystérieusement.
Les pensées de système abolissent dans le concept ce qui est ouverture.
La pensée de la trace confirme le concept comme élan, le relate :
en fait le récitatif, le pose en relation, lui chante relativité¹.

Le concept de Tout-monde est, sinon en passe, du moins en droit de devenir le lieu de convergence des concepts mis en avant par Édouard Glissant. Avec *Créolisation* et *Relation*, il constitue l'un des concepts majeurs dans l'œuvre de Glissant, sans doute aussi l'un des plus difficiles à cerner. Il a donné son titre au plus ambitieux roman de l'écrivain ainsi qu'à un traité d'allure déroutante – le *Traité du Tout-monde* – et, depuis, il occupe une place de choix dans les essais ultérieurs. Concept difficile à cerner, en partie parce qu'il n'échappe pas à cette grande constante de l'écriture de Glissant que sont les reprises et les répétitions qui font que le discours est perpétuellement en mouvement. Pourtant, si l'on doit justifier la téméraire affirmation qui inaugure ces pages et selon laquelle la pensée de Glissant converge vers le Tout-monde, il faut commencer par sonder – à défaut de cerner – la diversité des définitions que reçoit ce concept. Il sera alors possible d'y voir l'expression d'une pensée aux multiples dimensions, une pensée qui fait de l'imaginaire le trait d'union entre la poétique et l'éthique. Ainsi, après avoir exploré quelques définitions du Tout-monde chez Glissant et cerné le rôle du phénomène de répétition dans sa pensée, on s'intéressera à ce que l'auteur appelle le style du Tout-monde avant de montrer comment ce dernier contribue à construire une perspective poétique et éthique.

Le Tout-monde : lecture de quelques définitions

La variation de ce concept commence avec l'orthographe même du terme, lequel prend tantôt une majuscule, et tantôt en est dépourvu. Peut-être dira-t-on que le fait n'a pas d'importance, mais il sera plus difficile d'ignorer les différences manifestes entre les nombreuses définitions que l'auteur réserve à ce terme. On en trouve pratiquement dans tout ouvrage publié après *Mahagony*, ouvrage dans lequel le terme apparaît pour la première fois (Chancé, 2002 : 216) : dans le roman *Tout-monde* ([1993] 1995), dans le *Traité du Tout-monde* (1997), dans l'*Introduction à une poétique du divers* ([1995] 1996), dans *La cohée du Lamentin* (2005). Aussi est-ce là le phénomène qu'il s'agira d'interroger en premier lieu. Pour ce faire, on partira de trois définitions du même concept, extraites respectivement du *Traité du Tout-monde*, de *La cohée du Lamentin* et du roman *Tout-monde* :

J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en changeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité (*TTM* : 176).

Tout-Monde : la totalité réalisée des données connues et inconnues de nos univers, le sentiment qu'elles nous occupent infiniment, comme sur un plateau de théâtre que nos postures se partagent et où nous grandissons sans limites. La certitude aussi que la plus infime de ces composantes nous est irremplaçable. Nous mettons en scène celles de ces offrandes du monde qui, proches de nous, pourtant nous emportent au vrac des horizons. Elles créent des différences consenties, et le plateau de ce théâtre touche à la mer sans fin (2005 : 87).

Mais le monde n'est pas le Tout-monde. [...] Parce que le Tout-monde, c'est le monde que vous avez tourné dans votre pensée pendant qu'il vous tourne dans son roulis (*TM* : 208).

Il s'agit là de trois définitions parmi d'autres, susceptibles néanmoins d'éclairer ce que l'on aurait tort de considérer comme un flottement conceptuel. Leur longueur relative exige que l'on prenne le temps de les lire et de les analyser, ce qui permettra de dégager des convergences

et des écarts utiles, les unes autant que les autres, à l'intelligence du Tout-monde.

La première définition reconnaît d'emblée le Tout-monde comme étant « notre univers » pris dans la dialectique du changement et de la permanence. La réalité ainsi désignée n'est donc pas une réalité statique, ce n'est pas un état de choses, pas un état du monde, mais – sans mauvais jeu de mots – le monde dans tous ses états. Il s'agit d'un monde divers et d'un monde en mouvement, le mouvement du temps qui préside aussi bien au changement qu'à la permanence et qui constitue la quatrième dimension de cette « diversité physique ». Toutefois, à ce donné physique évoluant dans le temps, la définition ajoute une facette tout humaine : la vision. Cette vision que nous avons de notre univers reçoit pour synonyme les « représentations » que la diversité physique du monde nous inspire. Ainsi, l'articulation des dimensions physico-temporelles à celle des représentations humaines fait du Tout-monde un concept qui dépasse les déterminismes du corps et de l'espace. En effet, tel qu'il est défini, le Tout-monde révèle la radicale insuffisance du « seul lieu ». Car, si le corps est cela qui détermine notre présence dans le lieu et, par voie de conséquence, notre absence dans tous les autres, la « vision » ou les « représentations » de ces autres lieux permet de « plonger à l'imaginaire » des ailleurs, entendus comme autant de lieux habités par d'autres hommes tout aussi pris dans la nécessité de l'imaginaire. L'imaginaire apparaît ainsi comme ouverture à la relation, relation à l'autre dans son lieu, possibilité de transformer les limites en frontières ouvertes à la traversée. À cet égard, la fréquence du « nous » dans le passage cité est révélatrice : elle fait du Tout-monde le lieu d'une appartenance collective.

On retrouve cette idée d'appartenance collective dans la deuxième définition du Tout-monde. Cette dernière envisage le Tout-monde comme « la totalité réalisée des données connues et inconnues de nos univers » (Glissant : 2005 : 176). On remarquera le passage de « notre univers » à « nos univers », c'est-à-dire du singulier au pluriel, un passage qui serait anodin s'il n'allait pas de pair avec un changement d'accent. En effet, la première définition insistait sur l'univers dans son acception physique, la deuxième insistera davantage sur l'aspect « dramatique » de ce monde. L'image du « plateau de théâtre » va, en effet, donner à « nos univers » pluriels tout le poids de la diversité des

représentations culturelles du monde. Le Tout-monde devient ainsi le lieu d'artifices authentiques, c'est-à-dire le lieu où l'imaginaire épouse le réel pour donner non seulement naissance, mais aussi croissance à l'homme. Ainsi, « nos postures se partagent » ce plateau, plateau où l'infini s'offre à l'expérience, l'infini compris comme le sans-limite et le non-fini, c'est-à-dire l'en-cours. Comme sur une scène de théâtre, cet infini est à incarner, il s'arrime au corps dans un mouvement particularisant, c'est-à-dire complémentaire de l'imaginaire (cet imaginaire qui, à en croire la première définition, ouvre le particulier – le lieu – sur le divers). L'idée que c'est sur ce plateau que « nous grandissons sans limites » en suggère l'importance et les enjeux : la plus petite des différences y est « irremplaçable », chaque différence y a sa place et son rôle, et chaque différence concourt à la croissance collective. On remarquera que ce grand plateau de théâtre n'est pas fait uniquement pour le jeu des différences, mais aussi pour la connaissance et l'opacité, pour les « données connues et inconnues » du Tout-monde. Le proche et le connu conduisent au lointain et à l'inconnu. Ici encore, le lieu s'ouvre au « vrac des horizons », si bien que la mise en scène ici évoquée favorise la découverte des différences auxquelles elle permet ensuite de consentir.

La dernière définition, plus courte, est aussi celle qui illustre mieux le Tout-monde comme mouvement. Elle prend d'abord une forme négative : « le monde n'est pas le Tout-monde ». Cette négation s'explique en partie par le contexte dans lequel la définition apparaît. Elle est en effet extraite d'un dialogue entre Papa Longoué et Mathieu Béluse, deux personnages clés de Glissant, qui traversent ses romans depuis *La lézarde* et qui, dans le passage considéré, discutent des pérégrinations et des découvertes que Mathieu sera amené à faire. La négation intervient en réponse à un propos de Béluse. Nous reviendrons plus loin sur les différents contextes où s'inscrivent ces définitions, mais pour l'heure, il faut souligner l'importance de cette négation qui décourage toute forme d'interprétation paraphrastique du « Tout-monde » en « monde entier » ou quelque autre synonyme de cet ordre. Comme l'indique la suite du propos – dûment souligné par la négation même qui le précède –, le Tout-monde désigne une réciprocité de rapport, entre le monde comme « roulis » et le tournoiement de la pensée du monde. L'homme et le monde sont actifs, ils agissent l'un sur l'autre. Toutefois, cette réciprocité est quelque peu asymétrique : le monde agit en « roulis », c'est-à-dire comme force qui cerne l'homme, tandis que ce dernier accueille cette

force à la fois comme une réalité qui l'affecte, mais aussi comme objet de pensée. À cet égard, il est intéressant de remarquer la forme spiralée que prennent aussi bien le monde que la pensée. En effet, l'un comme l'autre « tourne[nt] » et c'est précisément dans ce mouvement en spirale que se situe le Tout-monde.

L'on est ainsi en mesure de repérer les éléments communs à ces trois définitions ainsi que les différences et les spécificités de chacune d'elles. Les trois définitions insistent sur l'importance de la dimension « pensée » du Tout-monde. Tantôt envisagée comme représentation ou imaginaire, tantôt comme mise en scène, tantôt encore comme pensée, cette dimension signale que le Tout-monde apparaît dans et par l'articulation de l'univers physique avec la part créative de l'homme. L'univers physique seul n'y suffirait pas, de même que l'homme coupé du monde se verrait coupé du lien essentiel de la relation. C'est d'ailleurs l'autre élément commun à ces trois définitions : la relation est le rapport nécessaire et réciproque qui relie l'homme au monde et, par le monde, l'homme à l'homme. Le monde, comme totalité de nos lieux physiques, est un réseau de relais et d'horizons, peuplés de communautés. En tant qu'il est pris en charge par l'imaginaire, ce même monde est un théâtre de cultures, grâce auquel il est donné à l'homme d'aller au-delà de son seul lieu et au-delà de lui-même. Enfin, les trois définitions insistent, chacune à sa façon, sur le caractère fondamentalement dynamique du Tout-monde, gigantesque tourbillon² de relations, de changements et d'imaginaires.

Toutefois, chacune de ces définitions a aussi ses spécificités. Pour la première, c'est le singulier de « notre univers » qui renvoie à l'acception physique prédominante permettant de désigner l'insuffisance du « seul lieu ». Pour la deuxième, c'est l'isotopie dramatique qui ancre la définition dans une approche poétique par laquelle la diversité des imaginaires est portée par le pluriel de « nos univers ». Ici, la permanence est pour ainsi dire dans le changement, dans l'en-cours et l'infini qui s'offre à tous comme des drames à incarner. Quant à la troisième définition, elle souligne plus clairement l'idée du Tout-monde comme mouvement et insiste sur la réciprocité fondamentale qui unit le mouvement du monde au mouvement de la pensée. On le voit, ces trois définitions s'avèrent complémentaires, de par les différences mêmes qui renforcent leurs recoupements. Il nous est ainsi loisible de les envisager à la lumière de leurs différences stylistiques et des ouvrages dont elles sont extraites.

L'impératif de répétition

Si nous nous intéressons à l'aspect stylistique de ces définitions, ce n'est pas pour le plaisir de couper les cheveux en quatre, mais plutôt dans l'espoir de montrer que chez Glissant l'essayiste, le traitement stylistique fait partie intégrante de l'entreprise de définition et, plus généralement, du mouvement de la pensée.

Jusque-là, on aura passé sous silence le « je » qui ouvre la première définition et l'attribue ainsi à une voix unique, comme l'est souvent la voix d'un essayiste. Ce « je » entreprend de définir une réalité qui affecte non pas l'essayiste seul, mais la communauté dont il se sait membre et au sein de laquelle il va s'effacer en passant du « je » au « nous ». De ce point de vue, comparée à la première, la deuxième définition marque d'emblée sa différence. Le « je » de l'essayiste qui assumait sa définition disparaît avec le verbe qu'il régissait. À sa place apparaissent deux points, comme ceux qu'on trouve aux entrées d'un dictionnaire, deux points doublés d'un style plus direct et plus énumératif, comme s'il s'agissait d'inventorier les différentes déclinaisons du Tout-monde. Pourtant, l'essayiste n'est jamais loin : la réserve du lexicographe est en effet court-circuitée par la présence, ici aussi, du « nous », par l'image filée du plateau de théâtre et par l'usage de métaphores (« vrac des horizons », « mer sans fin » [Glissant, 2005 : 176]). Cependant, c'est la troisième définition qui marque le plus sa différence, avec un style visiblement dialogique par lequel la définition se donne comme « adressée » : adressée à Mathieu Béluse à qui réfère le « vous », mais avec ce qu'il faut d'ambiguïté pour rendre ce « vous » à la possibilité d'une valeur générique.

Ainsi, on observe certes des recoupements entre les trois définitions, mais aussi des différences affectant aussi bien le contenu conceptuel que les choix stylistiques. Face à ce constat, on est en droit de demander le pourquoi de ces variations. Et si, comme il a été déjà suggéré plus haut, ces variations ne sont pas le signe d'un flottement conceptuel, il convient de les intégrer dans une lecture qui leur donne leur juste valeur au sein de la pensée de Glissant. C'est à cette fin que nous invoquons ici ce que nous appelons l'impératif de répétition.

L'importance de la répétition dans l'écriture de Glissant s'offre aisément à l'intuition. Il suffirait de lire au hasard deux de ses romans, parfois même un seul ouvrage, pour constater la fréquence avec

laquelle l'auteur reprend son propos pour le redire, le développer, le retourner. Chez lui, la répétition n'est pas un fait fortuit, elle constitue un véritable impératif poétique ainsi qu'il le laisse entendre à plusieurs reprises dans l'*Introduction à une poétique du divers* : « Il faut répéter » ([1995] 1996 : 82, 88). Mais pourquoi faut-il répéter ? Parce qu'une fois ne suffit pas pour faire entendre ses propositions. Et dire qu'une fois ne suffit pas, ce n'est pas simplement prendre acte de l'imprévisibilité de l'écoute humaine, c'est aussi évoquer la complexité du monde qu'un seul tour de parole ne saurait épuiser, une complexité qui, en nous imposant la répétition, prolonge cette présence au monde d'où émerge notre parole même. C'est en cela, notamment, que la répétition est un impératif poétique, car elle aiguise notre parole au contact du monde, elle érafle la lisse paroi des évidences et creuse l'écart du *dire autrement*.

L'impératif de répétition est à l'œuvre dans toute l'écriture de Glissant, depuis les recueils poétiques jusqu'aux textes romanesques ainsi qu'aux essais. Et elle est à l'œuvre à tous les niveaux : dans la reprise des grands épisodes romanesques que le lecteur retrouve d'un roman à l'autre, dans la récurrence des principaux personnages romanesques, dans le retour plus discret de tel vers ou telle phrase à l'intérieur d'un ouvrage ou par-delà les limites d'un ouvrage, et aussi dans les variantes de définition d'un même concept, comme ici le Tout-monde. En outre, le phénomène s'observe par-delà les frontières génériques. En effet, l'auteur fait éclater les frontières génériques, de sorte que certaines pages de ses essais n'ont rien à envier aux romans : des pages narratives font irruption dans l'essai et, inversement, la poésie imprègne tous les ouvrages, bref le cloisonnement stylistique inhérent à la séparation des genres se trouve déjoué. Cette pratique d'écriture rejoint une pensée qui refuse de s'ériger en système, d'où l'importance des variations. Non seulement le genre de l'essai traditionnellement propice au développement d'une pensée systématique est bousculé, mais le roman lui-même affiche son hybridité générique tandis que la rigueur définitoire cède à la variation d'une pensée où le synonyme épouse le mouvement.

Et c'est précisément le mouvement que l'auteur cherche à introduire dans le concept, ainsi que l'indique la citation placée en exergue. Nous en reprendrons la dernière phrase qui a le mérite de condenser, autour de l'idée de mouvement, celles de parole, de récit, de relation, de chant et de rapport : « La pensée de la trace confirme le concept

comme élan, le relate : en fait le récitatif, le pose en relation, lui chante relativité » (*TTM* : 83). Il est important de remarquer le rapprochement établi entre la forme de la pensée et le rapport au monde. Ce rapprochement est à l'œuvre dans la diversité des sources où nous avons puisé les trois définitions par lesquelles s'ouvre cette discussion : un *Traité* qui, par sa forme et son style, est tout sauf un traité (au sens classique du genre), un essai aussi fragmenté que le *Traité* en question et un roman dont l'auteur reconnaît qu'il « risque un dépassement des genres littéraires établis³ » (1996 :130). La pensée, selon cette perspective, n'est pas une activité qui s'exerce en vase clos, elle est ce qui informe notre rapport au monde et notre rapport à l'autre, elle se tient toujours ouverte au prolongement. Dès lors, un concept ouvert n'est pas seulement offert à la répétition, il est surtout offert comme *in-fini*, il est disponible au travail non pas d'achèvement, mais d'exploration (et là, reprises et répétitions deviennent inévitables), prêt à se laisser façonner dans l'échange. À l'inverse, au sein d'un système, un concept ne peut être que clos, parce qu'un système n'est tel qu'achevé, complet. C'est sans doute pour cela que Glissant associe la pensée du système à l'esprit de conquête tandis que la pensée qu'il appelle archipélique ressortit à l'effort de relation⁴.

Le style du Tout-monde

Dès lors, variation et répétition font partie, chez Glissant, du travail sur les concepts. Ce travail engendre un style particulier, un style qui, pour emprunter le mot à Roger Caillois (1972 : 128), prouve son objet. C'est « le plein-style du Tout-monde », généreusement illustré par le début du roman éponyme (*TM* : 17-27). Ces pages inaugurales nous permettront de signaler une traduction scripturale – parmi d'autres – du concept de Tout-monde tel que nous l'avons vu défini plus-haut.

Dès les premières pages de *Tout-monde*, nous rencontrons deux personnages fort théâtraux dont les discours se relaient. Il s'agit de Colino et de Panoplie Derien. À propos du premier, on signalera que son discours est évoqué en tant que comparant dont le corrélat est notre rapport au monde :

Vous voyez le monde en tempête et vous essayez non pas de dérouler votre débandade de mots dans cette folie mais bien

plutôt d'étirer ce style de la tempête et d'en soutirer le taffia noir et clair où vous buvez. Et ça prend des temps et des temps, pas un ne comprend, vous vous appliquez, dans le silence que font ces fracas du monde.

En total, vous fonctionnez comme faisait Colino (*TM* : 21).

Ce rapprochement entre le style et une approche du monde est en effet éclairant, puisqu'il donne une dimension poétique à notre rapport au monde et présente la parole comme ayant la capacité d'adhérer au monde ainsi envisagé. Avec une telle parole, Colino dévale « dans nos vérités cachées » (*TM* : 21) et déroule un « théâtre pour nos obscurités » (*TM* : 22). Il apparaît comme celui qui accorde, si l'on peut dire, le discours au chaos :

Il pétaillait les mots, c'était Colino-philosophe, qui mélangeait, disait-il, la poudre à canon dans une barrique de malédiction avec les débris en poussière de la bête-longue, où avait-il pris ça, pas un ne sait. Mais nous connaissons que c'était la vérité vraie. Alors il était plein de ce tourbillon, les bras croisés serrés sur son corps, il allait de ça et là, il tournait comme une toupie mabial, et les mots en tourbillon précipitaient par sa gorge en sauts de roche.

Ou bien il ouvrait les bras au large, c'était Colino-fou-en-tête, il planait sur l'étendue, il nous ramassait en foule dans l'espace délimité à l'infini par ses bras, et alors il déroulait son histoire comme un fil tout du long, et il vous promenait tout au large de la Savane en plein Fort-de-France, et vous courez avec lui sur les eaux de la mer et les nuages de là-bas (*TM* : 22).

Nous retrouvons dans ce passage le motif du tourbillon, déclinaison du mouvement spiral caractéristique du Tout-monde, décrivant ici la façon de parler de Colino. Son style est comparé à une toupie, image miniature du tourbillon, les deux ayant en commun non pas seulement l'orientation circulaire du mouvement, mais également l'idée de vitesse. Le lecteur familier de l'œuvre de Glissant reconnaît également quelques autres motifs : la barrique de malédiction léguée au premier Longoué par La Roche et qui accompagne les Longoué jusqu'à l'extinction du dernier, ou encore les « sauts de roche » devenus, depuis *La case du commandeur*, l'expression d'un temps fragmenté et difficile à lire à mesure qu'on explore le passé lointain. Nous reviendrons sur ce passage plus loin, mais, pour l'instant, intéressons-nous à l'autre personnage important du début de ce roman : Panoplie Derien.

Ce personnage est présenté comme celui qui ramène la « folie de théâtre » au milieu de la communauté, qui la croyait disparue pour de bon avec Colino (*TM* : 22). Comme Colino, Panoplie « nous montre le monde au loin » (*TM* : 23). De fait, il s'engage dans un long discours allant du dernier rêve de Sa Sainteté le Pape jusqu'au sort des neiges du mont Blanc en passant par les enfants squelettiques d'Éthiopie et le chapelet des séismes – « et il brode sur le mot *-cé-i-sseme-* pour mieux souligner la dévastation (*TM* : 24) ». Sa parole, à lui aussi, est un tourbillon, et elle embrasse le proche et le lointain, variant les accents comme pour mieux s'accorder aux paysages :

Or soudain, c'est Panoplie-fou-en-tête. Il vous brandit que c'est partout déréglé, débousolé, décati, tout en folie, le sang le vent, mais que c'est le monde entier qui vous parle par ma voix de Panoplie. « Où que vous tournez, c'est désolation. Mais vous tournez pourtant. »

Il a quitté le tourbillon, tendu les bras sur l'horizon. Vous êtes tout étourdi du changement. Il plane dans l'étendue, il est prophète, mystique, les doigts écartés. Il pointe la bouche sur le français le plus doux-sirop de France, il déroule son histoire tout en fil de France. Vous oubliez les discours ravaudés des musiciens de représentation, vous appréciez le style coulant comme clarinette, ce n'est pas de France, allez plus à fond, c'est le plein-style du Tout-monde. Parce que ce qu'il vous parle ainsi, c'est le monde. Parce que ce qu'il vous chante, c'est la lune (*TM* : 25-26).

Les deux personnages de Colino et de Panoplie illustrent les observations faites plus haut concernant le rôle de la répétition et de la variation dans l'intelligence du Tout-monde. On peut, en effet, dire que Colino et Panoplie, dans ces pages du moins, sont l'avatar l'un de l'autre tant leur ressemblance est frappante. Cela commence par la déclinaison des noms, effectuée selon un mode symétrique : à Colino-philosophe correspond Panoplie-philosophe, de même qu'à Colino-fou-en-tête correspond Panoplie-fou-en-tête. La ressemblance des noms ne doit rien au hasard si l'on considère le parallélisme présidant à leur formation ainsi que la proximité des discours associés, d'un côté, au « philosophe » et, de l'autre, au « fou-en-tête ». Aussi bien Colino-philosophe que Panoplie-philosophe portent un discours tourbillon – le terme revient explicitement chez l'un et chez l'autre – un discours débridé et marqué par l'excès verbal (Colino-philosophe « pétillait les mots » ; Panoplie-philosophe vous prend dans son tourbillon). Au type

« fou-en-tête » revient le même geste des bras désignant l'étendue du monde ; ce geste signale une évolution du discours qui devient voyage à travers le monde. Il traduit, en outre, une idée très fréquente chez Glissant selon laquelle le lieu s'ouvre sur l'ailleurs, de même que l'ailleurs vient s'installer dans l'ici. On a déjà rencontré cette idée dans la première définition du Tout-monde analysée plus haut. On la retrouve dans le très court chapitre du *Traité* concernant « le lieu » (*TTM* : 59-60), chapitre dont l'intégralité constitue l'exergue au premier chapitre de *Tout-monde*... Et cette idée répandue, on la retrouve ici aussi, dans les discours de Colino et de Panoplie, non seulement avec ce geste des bras que nous venons d'évoquer, mais également dans la parole même des personnages : « Panoplie vous chante qu'on voit le monde à partir de n'importe quel pays » (*TM* : 24), tandis que Colino « vous promenait [...] sur les eaux de la mer et les nuages de là-bas » (*TM* : 22).

Nous venons de signaler le parallélisme qui sous-tend la déclinaison des noms de Colino et de Panoplie, et de suggérer que ce parallélisme accompagne une similitude dans leurs discours respectifs, lesquels relaient à leur tour certains aspects du Tout-monde tel que Glissant le définit. On peut aller plus loin et dire que la déclinaison des noms de ces deux personnages donne à voir quelque chose de la relation telle que nous l'avons articulée au Tout-monde. On a vu que le Tout-monde faisait de l'imaginaire ce qui ouvre le lieu particulier à tous les lieux du monde. C'est par lui, écrit Glissant, qu'il est possible de « plonger à l'imaginaire » de la totalité (*TTM* : 176) et de consentir à ses différences. Le discours de Panoplie, plus détaillé que celui de Colino, éclaire ce voyage de l'imaginaire. En effet, ce discours oscille entre le tourbillon, qui correspond au « philosophe », et le déroulé, qui correspond au « fou-en-tête ». Cette oscillation se donne à voir à travers la différence de deux styles, le style « ravaudé » des musiciens et le style « coulant » de France. Curieusement, le style ravaudé correspond au tourbillon du « philosophe », tandis que le style coulant (symbolisé par la clarinette) correspond au « fou-en-tête ». Il est peut-être heureux que ces oppositions interviennent au sein d'une isotopie musicale où la différence entre le son « ravaudé », c'est-à-dire métissé, des Antilles et le son lisse de la clarinette n'est que trop facile à concevoir. Or ce voyage à travers des traditions stylistiques différentes n'est pas présenté comme un choix entre un bon style et un mauvais, mais bien comme un dialogue des ailleurs : « [...] vous appréciez le style coulant comme clarinette, ce n'est pas de France, allez plus à

fond, c'est le plein-style du Tout-monde » (*TM* : 26). Aller plus à fond, c'est l'enjeu même de ce voyage, dépasser l'antagonisme des lieux pour atteindre leur relation souterraine. Et cet « aller plus à fond » articule le monde et l'imaginaire, cet imaginaire symbolisé par *La luna* du peintre Gamarra et qui apparaît comme le corrélat du monde : « Parce que ce qu'il vous parle ainsi, c'est le monde. Parce que ce qu'il vous chante, c'est la lune » (*TM* : 26).

Dans cette perspective, la déclinaison des noms est comme une évolution du personnage. De même que, sur un plateau de théâtre, il est possible d'incarner plusieurs personnages, de même Colino et Panoplie endossent plusieurs identités à mesure qu'ils développent le style du Tout-monde. Tout concourt à indiquer que ce voyage dans le Tout-monde affecte non pas seulement le discours, mais l'être même du voyageur au point que ce dernier doit revêtir un nouveau nom, plus accordé à la contrée qu'il visite. Dans cette perspective, il est intéressant que ce nouveau nom ne remplace pas l'ancien, mais s'ajoute à lui ; il cohabite avec lui et atteste ainsi de la créolisation opérée par l'accueil de l'ailleurs dans mon lieu.

Néanmoins, il faut reconnaître que l'extravagance des discours de Colino et de Panoplie dénote aussi un certain degré de folie. Le terme est utilisé à propos de Colino qui entretient la « folie de théâtre », et la description de Panoplie paradant « comme un molocoye dans un nid de fourmis folles, costumé en Inca d'Afrique » (*TM* : 23) n'est pas tout à fait anodine. C'est que le voyage dans le Tout-monde n'est pas une promenade de santé. Les extraits cités plus haut donnent une idée des paysages qu'il offre à traverser : frappés de séismes, de famines, de guerre, quoique celle-ci soit toujours dotée d'une part de beauté. Ce soupçon de folie rappelle que le voyage dans le Tout-monde est aussi une errance, une plongée dans la souffrance du monde, une aventure capable de vous faire perdre la tête. Et l'on rejoint, par cette expression familière, le tout début du roman *Tout-monde* où le pays – l'Île des Revenants – et son histoire sont comparés à l'impératrice décapitée : « C'est un corps sans tête, notre histoire, tout comme la statue de Joséphine I.D.F. (Impératrice des Français [...]) que des intrépides [...] ont décapitée dans une des allées de la Savane à Fort-de-France » (*TM* : 17). Ce corps sans tête symbolise une histoire particulière, parcellaire et difficile à recomposer. C'est à la fois l'histoire d'une aliénation, celle d'un peuple pris dans la servitude, sans la possibilité de former une communauté de parole (puisque la parole de l'esclave

est isolée), et c'est l'histoire d'un refoulement, d'un rejet de tout un pan d'histoire qu'il est douloureux de garder.

Cette double dimension – aliénation et refoulement – est l'un des facteurs de la fragmentation dans l'écriture de Glissant ; elle se traduit souvent par l'image déjà rencontrée des « sauts de roche ». Selon *La case du commandeur*, elle remonte au « mitan du temps », ce moment « où il s'est passé quelque chose que nous rejetons avec fureur loin de nos têtes, mais qui retombe dans nos poitrines, nous ravage de son cri » ([1981] 1997 : 117). Ce moment est présenté comme un « trou du temps » au bord duquel « nous dévalons plus vite en sautant de roche en roche » (p. 118). Dans *La case du commandeur*, ce trou du temps est au cœur du délire verbal et on remarque que, dans *Tout-monde*, il constitue comme un trait d'union entre le corps sans tête qu'est l'histoire et les « sauts de roche » qui peuplent le discours de Colino. L'aliénation et le refoulement sous-tendent ainsi l'errance et la fragmentation du discours, mais ils sont également liés à l'opacité du temps. En effet, comme le montre l'*incipit* de *Tout-monde*, c'est parce que l'histoire est un corps sans tête que le pays est une Île des Revenants. C'est du moins une des interprétations suggérées. Revenir, c'est pratiquer les détours et les retours pour établir des liens entre les fragments de cette histoire. Ce faisant, on découvre aussi quelque chose du Tout-monde.

De fait, l'Île des Revenants est

[u]n pays où la dérive de l'habitant, ce par quoi il tient à la terre, comme une poussière têtue dans l'air, c'est cet aller tout aussi bien que ce revenir, à tous les vents. Notre science, c'est le détour et l'aller-venir. Un pays ouvert, mais qui ne fut jamais déboussolé de son erre et d'où, si la pensée s'envole, ce n'est pas en fuligineuses déperditions. Un pays éperdu dans ses calmes plats, mais qui ne s'est jamais perdu.

C'est de ces sortes de pays-là qu'on peut vraiment voir et imaginer le monde (*TM* : 18).

Et nous voilà prêts à accomplir la boucle : l'Île des Revenants est le pays des retours, ces retours gravés, en tant que répétitions et variations, dans les définitions du Tout-monde analysées au début de ces pages. Ces répétitions et variations caractérisent le Tout-monde en tant qu'elles articulent le monde et la vision du monde. Aussi, voir et imaginer le monde est-ce parcourir ces contrées de souffrance et de

beauté où nous avons suivi Colino et Panoplie, mais c'est consentir également à la vision et à l'imaginaire qui ouvrent nos lieux à la relation. Assumer la réalité du monde, aussi difficile qu'elle puisse être, tout en s'ouvrant à sa diversité, voilà l'enjeu au cœur du mouvement du Tout-monde et qui donne à ce concept une dimension poétique et éthique.

Le Tout-monde entre poétique et éthique

Avant d'aborder les dimensions poétique et éthique du Tout-monde, il convient d'abord d'indiquer que ce concept relève fondamentalement d'un triple constat. Tout d'abord, le constat de l'interdépendance du vivant est formulé dans la deuxième définition du Tout-monde que nous avons étudiée, où l'auteur observe que la plus infime des composantes du Tout-monde « nous est irremplaçable » (2005 : 176). Or, cette interdépendance qui, pour le reste des vivants, revêt une forme principalement biologique, s'exprime aussi, chez l'homme, à travers l'imaginaire. Elle peut s'exprimer sous une forme exclusive à travers ce que Glissant appelle « les cultures *ataviques* », ou sous une forme métissée par ce qu'il appelle « les cultures *composites* » ([1995] 1996 : 59). Mais, même lorsqu'elle exclut, la culture atavique reconnaît non seulement l'existence de l'autre (sans quoi il n'y aurait pas exclusion), mais surtout la possibilité qu'à l'autre de s'intégrer à la culture excluante. Autrement dit, la culture atavique reconnaît, sinon la nécessité, au moins la possibilité de l'accueil des différences. Or, ainsi qu'on l'a vu, l'imaginaire prolonge la relation au-delà des limites imposées par le lieu et le corps. Par lui, la plus atavique des cultures garde une certaine forme d'ouverture à l'ailleurs, fût-ce sous une forme viciée par le désir de conquête. L'imaginaire tisse ainsi des liens souterrains entre les peuples, il préside au Tout-monde en tant qu'expérience et imagination du monde.

Par ailleurs, le Tout-monde pose le constat du monde comme donné évolutif et comme projet. À cet égard, on ne saurait trop souligner l'articulation du monde et de la pensée qui est au fondement du Tout-monde et qui affranchit ce dernier du double danger de la réduction à un donné matériel brut ou à une pure vue de l'esprit. « Le monde n'est pas le Tout-monde », insiste Longoué (*TM* : 208), avant de poser la relation circulaire qui unit le monde à la pensée et la pensée

au monde, et en dehors de laquelle l'unité du Tout-monde se dissoudrait. En insistant sur l'univers « tel qu'il change et perdure en changeant » (*TTM* : 28), la définition affirme le caractère foncièrement évolutif de la totalité-monde. D'un autre côté, en soulignant « les représentations qu'elle nous inspire » (*TTM* : 28), la définition inscrit la pensée humaine dans le mouvement général du Tout-monde, c'est-à-dire dans l'évolution non seulement du monde physique, mais également du monde humain. Cette place réservée à la pensée conduit au troisième constat, à savoir que l'homme a la possibilité d'envisager le monde comme un projet, puisque le monde lui-même n'est pas une forme fixe et achevée, et que son évolution offre un choix de possibles. C'est sur ce triple constat que reposent les deux dimensions – poétique et éthique – du Tout-monde.

En vérité, la possibilité de projeter présuppose les autres faces du constat, ce qui lui permet d'ouvrir aux dimensions poétique et éthique du Tout-monde. Car, aussi bien la poétique que l'éthique présupposent une certaine liberté d'agir et elles seraient inconcevables dans un monde où tout serait prédéterminé. En tant que concept poétique, le Tout-monde permet d'éclairer la trajectoire de l'œuvre de Glissant, prise dans une expansion où la reprise et la pluralité énonciative jouent un rôle central. C'est aussi un concept poétique en ce sens qu'il désigne une façon particulière d'approcher l'écriture : il traduit, en effet, une manière de dire le monde qui dépasse le dilemme de l'exact et du rêvé, une approche qui fait de la pensée et de l'imaginaire des dimensions du monde factuel. En cela, le Tout-monde relève d'une poétique de la relation puisque l'imaginaire est cela qui, tout en caractérisant la richesse des cultures particulières, en désigne la limite et, donc, le besoin d'ouverture. Et c'est par cette ouverture à la relation que le Tout-monde acquiert une dimension éthique.

Dans l'*Introduction à une poétique du divers*, Édouard Glissant, essayant d'illustrer cette part éthique du Tout-monde, rapporte plusieurs exemples dont le plus développé est l'initiative de l'Union Romani Internationale d'organiser un Congrès pour la Paix dans l'ex-Yougoslavie. Dans le communiqué de l'Union, Glissant retrouve les principales articulations du Tout-monde notamment le consentement aux différences, l'ouverture au monde et même l'adhésion à une utopie susceptible de devenir le chemin de la paix. Cet appel permet à Glissant de rappeler que les oppositions qu'il repère (celle, par exem-

ple, entre culture atavique et culture composite) ne doivent pas laisser penser que le Tout-monde est un appel à dissoudre une partie du monde considérée comme négative dans une autre considérée comme positive. Au contraire, en faisant de l'imaginaire le principe moteur du Tout-monde, il insiste sur la nécessité d'« aller plus à fond », de chercher la part ouverte de l'autre par laquelle il devient possible de fonder la relation là où elle ne paraissait plus envisageable. D'une certaine manière, cette approche est utopique, une utopie qui repose sur la fragilité de la confiance. Mais cette approche trouve aussi dans l'évolution du monde, tel que nous le connaissons, de quoi se fonder en confiance.

En effet, dans un chapitre différent du même ouvrage, Glissant évoque le chaos-monde, un parasyndrome du Tout-monde par lequel l'auteur développe une analogie entre sa conception du Tout-monde et les sciences du chaos. Les deux principes majeurs sur lesquels il fonde l'analogie sont la sensibilité aux conditions initiales et l'imprévisibilité du résultat. Pour Glissant, le chaos a cela de fascinant qu'il n'oblige pas à choisir entre l'un et l'autre principe (les deux principes pouvant, à première vue, paraître incompatibles), et qu'il permet de prendre en compte le passé sans pour autant considérer l'avenir comme étant inévitablement condamné. Transposé dans le domaine du Tout-monde, ce raisonnement met à contribution l'imaginaire et la relation. Non seulement la part d'imaginaire du Tout-monde conduit à la prise de conscience du rôle crucial que jouent les différences dans l'évolution du Tout-monde, mais même les situations apparemment bloquées dans l'antagonisme, et dont on trouve peut-être une des plus fortes illustrations dans le *Traité*, même ces situations-là n'échappent pas à la force de l'imprévisible. L'imprévisible, qui préside au devenir du Tout-monde, constitue à la fois le principe de sensibilité aux conditions initiales et le principe de relation. Il permet d'assumer un rôle actif dans ce que nous pouvons désormais appeler le monde-projet, sans pour autant succomber à la prétention somme toute illusoire de la maîtrise. Ainsi comprise, la Relation n'est pas une notion moralisante, mais d'abord un constat d'ordre anthropologique, le constat d'une condition à laquelle nul ne saurait se soustraire : nous sommes, sinon jetés, assurément pris dans la Relation.

C'est là que résident, en même temps, la beauté et la fragilité du Tout-monde. Beauté, parce qu'il permet de penser le lien qui sort l'homme de l'isolement et du repli sur soi ; fragilité, parce que ce lien

n'opère qu'une fois consenti. C'est dans le consentement ou non au Tout-monde, dans le consentement ou non à la Relation que se situe la dimension éthique de cette pensée. Le consentement ouvre à la Relation et à l'exploration du Tout-monde, tandis que le refus conduit aux replis identitaires, qui sont autant de refus d'une large part du monde. Le Tout-monde reste une réalité ouverte, inachevée, une réalité que tous les consentements contribuent à développer, dans ses dimensions concrètes aussi bien que dans sa part d'imaginaire. En définitive, si le Tout-monde comme style implique l'impératif de répétition, ce n'est peut-être pas uniquement en raison de la complexité du monde tel qu'il est, mais peut-être aussi parce que le consentement requis passe par un éveil des imaginaires et que la part à venir du monde s'offre en partie comme projet, et fait ainsi appel à la vision, à la pensée et à la créativité de tous.

Nous pouvons à présent indiquer en quoi le Tout-monde constitue un lieu de convergence de la pensée de Glissant. La complexité de ce concept en fait pour ainsi dire un réseau. Pris dans sa dimension évolutive, il exige une certaine idée des interactions du vivant. Ce dernier ne tisse pas seulement des relations d'interdépendance entre les différentes espèces, mais aussi avec l'ensemble plus large du monde physique. À l'échelle de l'homme, ces interactions intègrent la sphère de la culture, rendant possibles les phénomènes de créolisation et de création. À ce niveau, la Relation s'enrichit alors de toutes les pratiques et attitudes poétiques développées dans les communautés humaines, mais elle s'expose aussi à toutes sortes de conflits résultant des antagonismes et des replis identitaires. À la complexité déjà considérable du monde infrahumain s'ajoute ainsi la complexité du monde humain, avec ses variations, ses erreurs, ses espoirs aussi. Le Tout-monde apparaît ainsi comme le lieu de ces complexités, un lieu ouvert et inachevé, et qui se propose au consentement et à l'exploration créative des cultures.

Somme toute, la pensée volontiers recommencée de Glissant cherche à établir le « concept comme élan ». Dans les variations qui informent aussi bien l'écriture des essais que celle des romans, l'auteur fonde l'art de la répétition. Il s'agit d'une répétition qui n'est pas ressassement, mais qui traduit plutôt une volonté d'établir une différence de regard, une insistance dans le déplacement aussi bien qu'une reconnaissance de la complexité d'un monde que nul regard ne saurait

épuiser. Un monde reconnu dans ses multiples dimensions – physique, temporelle, vivante, culturelle... –, un monde foncièrement inachevé parce que pris dans une perpétuelle évolution et, par là même, exposé aux choix humains. C'est un monde qui se laisse dire et se laisse rêver, un monde qui est aussi le théâtre de l'histoire plurielle des hommes et qui, de ce point de vue, agit sur l'homme en même temps que ce dernier agit sur le monde. Sa grande diversité nourrit nos imaginaires et nos poétiques, elle se trouve au cœur de la Relation, conviant les hommes à consentir aux différences. Nous savons que ce consentement n'est pas toujours acquis, et c'est une des fragilités du Tout-monde ; nous savons aussi que, toujours inachevé, le monde s'offre à l'imaginaire, et c'est là la beauté du projet.

NOTES

1. Édouard Glissant (1997), *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, p. 83 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TTM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.). L'article reviendra également plusieurs fois au roman *Tout-monde* ([1993] 1995, Paris, Gallimard, Folio) dont les références seront indiquées par le sigle *TM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
2. Mot cher à Glissant, rimant souvent avec « trou-bouillon », et qui est, comme on le verra, un de ceux qui traduisent le modèle spiral de la pensée et de l'écriture de Glissant.
3. « Les éditeurs appellent ça un roman, dit l'auteur sans doute avec un peu d'humour, donc je pense que le public peut le considérer comme tel » (Glissant, [1995] 1996 : 129).
4. Précisons : on pourrait objecter que le terme même de « conquête » suggère une forme de mouvement et que, par conséquent, la pensée du système porte en elle une certaine ouverture. L'objection n'est pas dénuée de sens, comme on le verra plus loin. Cependant, le mouvement de conquête tend vers la fixité selon la logique même de l'assimilation, tandis que la relation est foncièrement ouverte parce qu'elle n'assimile pas les identités à l'identique.

BIBLIOGRAPHIE

- CAILLOIS, Roger (1972). *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard.
- CHANCÉ, Dominique (2002). *Édouard Glissant : un « traité du déparler »*, Paris, Karthala.
- GLISSANT, Édouard ([1981] 1997). *La case du commandeur*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard ([1993] 1995). *Tout-monde*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard ([1995] 1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (2005). *La cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard.