

//EST-ÉTHIQUES DES CRÉOLISATIONS AMÉRICAINES//

SUBMISSION DATE: 10/09/2014 // ACCEPTANCE DATE: 20/10/2014
PUBLICATION DATE : 15/12/2014 (pp. 27-36)

CLAUDIO GAETE
UNIVERSIDAD POMPEU FABRA
ESPAÑA
gaetebriones@gmail.com

///

MOTS CLÉS: “Diversalité”, (Néo)baroque, Oralisation, Créolisation, Chaos-Monde.

RÉSUMÉ: L'article étudie la conception esthétique de certains écrivains contemporains de la Caraïbe et l'Amérique Latine –d'expression française, espagnole et anglaise– dans le cadre des dimensions éthiques de la créolisation ou métissage culturel dont ces esthétiques font part. À travers la réinvention hybride du livre, le multilinguisme, l'entremêlement de genres et le pliage textuel, le (néo)baroque se présente comme un mode de réalisation de la “diversalité”, un mode de rencontre ou de choc entre la littérature et l'oralité, la clarté et l'opacité, la mesure et la démesure. Le champ littéraire créole des Amériques configure, par delà les frontières nationales, une poétique de la relation au Chaos-Monde.

KEYWORDS: “Diversity”, (Neo)baroque, Oralization, Creolization, Chaos-World.

ABSTRACT: The article explores the aesthetic conception of some contemporary writers from the Caribbean and Latin America –of French expression, Spanish and English– in the framework of the ethical dimensions of creolization or cultural mixture which these aesthetic takes part in. Through the hybrid reinvention of the book, multilingualism, the interweaving of genres and text folding, (neo)baroque constitutes a realization of “diversality”, a way of meeting or clash between literature and orality, clarity and opacity, measurement and excess. Creole literary field of the Americas configures, across national borders, a poetics of relation in the Chaos-World.

///

1. “Diversalité”

“Car mon intelligence de la mémoire collective –dit Marie-Sophie Laborieux, narratrice ou « informatrice » de *Texaco*– n’est que ma propre mémoire” (Chamoiseau, 1992: 44). Ainsi, elle affirme d’emblée la légitimité du lien qui raccroche son témoignage au collectif, c’est-à-dire l’immédiateté des différents âges dans la mémoire du présent. Une confiance à la portée collective de l’énonciation qui n’est pourtant pas tout à fait évidente. On ne penserait pas que le témoignage d’un des habitants d’une ville, d’une métropole, puisse être considéré comme une intelligence directe de la mémoire collective. Néanmoins, le fait que l’individu soit coupé de cette mémoire collective et qu’il ne puisse parler que de ses souvenirs personnels, configure déjà une subjectivité fragmentée, réduite et d’une certaine façon dépourvue d’intelligence. Au contraire, l’affirmation de la narratrice établit les bases d’une “pauvre épopée” (Ibid.: 244).

Glissant dira que dans l’Amérique Latine, et particulièrement dans la Caraïbe, il n’est pas question d’une esthétique baroque mais d’une éthique baroque¹. C’est-à-dire, le baroque comme description de la “diversalité” créole et de sa diglossie créole-français; et le baroque aussi comme clé d’une inventivité tout à fait dérégulée qui surgit de l’adaptation à des conditions adverses –la conformation du quartier *Texaco* ou le travail protéiforme des djobeurs dans *Chronique des sept misères* y serviraient d’exemple. Une poétique, pense Dominique Chancé, observable dans les “littératures mineures” (Deleuze-Guattari) où les sujets se trouvent dans la nécessité de créer un “ordre qui fait défaut” dans les “marges inquiètes” de la “dé liaison” (2003: 869).

Il s’agirait donc d’un métissage culturel –ou d’une hybridité, si l’on utilise le terme de Bhabha²– où les liens sociaux restent pourtant défaits, il faut les construire, aussi bien au niveau politico-économique qu’au niveau des imaginaires de mémoires collectives et de leur rapport aporétique avec la nation qui les encadre –qui les domine, dira Chamoiseau (1997).

Sens et éthique du baroque: “Si les mouvements, les images, les mots se mettent à proliférer, à danser la sarabande, c’est parce que plus rien ne fait limite, comme ordre symbolique, l’énergie vitale et mortelle, à la fois, se diffuse sans césure” (Chancé, 2003: 871). Ce désordre symbolique résultant de la violence politique, ou violence tout court, se trouvera au principe de la “poétique de la relation” conçue par Glissant.

L’idée d’un baroque de la vie est reprise par Régis Debray, pour qui “lo que vemos en Césaire y en Carpentier –bajo las apariencias del barroco literario– no es otra cosa que el más estrecho y austero ajuste del lenguaje a una eclosión de formas de vida tropicales que no han sido inventadas por ellos” (1977: 388).

¹ Au cours du séminaire *Transformations du vivant en relation* qui a eu lieu à Paris dans l’Agence de la Francophonie et la Maison de l’Amérique Latine pendant l’année académique 2009-10.

² La question pour l’autorité et l’intention que pose Bhabha, question que nous comprenons dans le cadre d’une révision de l’héritage colonial et d’une analyse de la néocolonialité, vise à un certain dépassement de la notion même de représentation. C’est là probablement la raison que l’hybridité ne constitue pas une synthèse dans un processus dialectique qui aurait opposé la civilisation de l’Europe occidentale et les cultures les plus diverses partout dans le monde, même raison par laquelle il ne serait pas question d’une “reconnaissance”: rencontre éventuelle du soi et de son double sur la surface d’un miroir. La question serait une autre, celle du clivage, de la fissure en tant que production de différence, soit en tant que “différance” (Derrida). Là où ce qui était incommensurable et inintelligible pour une pensée duale sujet-objet, soi-autre, devient hybride, composite, mélangé, c’est-à-dire se créolise. C’est par cette voie-là que ce nouveau sujet culturel récupère son opacité, son imprévisibilité.

2. Le livre

Le conteur et le djobeur incarnent un monde finissant des traditions de survie en pays dominé, tels que des héros de récits structurés par une lutte culturelle. Ainsi, Pipi, protagoniste de *Chronique...*, se bat contre la misère et la modernisation des technocrates: dans le visible social, c'est les djobeurs contre la police. Marie-Sophie Laborieux se dresse aussi contre une modernisation amnésique, contre les démolisseurs, les CRS, mais aussi contre la religion.

Depuis le début de cette trajectoire qui a mené les ancêtres de Marie-Sophie à la conquête des villes, le rapport avec la religion du béké est marqué par l'étrangeté et la cruauté. Lorsque son grand-père paternel meurt dans un cachot et puis est enflammé par le béké sur un lot de campêches, "un abbé provenant de l'En-ville psalmodia treize tables d'un latin solennel". Un langage dont seule l'autorité est compréhensible: "agenouillés, mains jointes à l'évangile, nous gardions le front bas" (Chamoiseau, 1992: 48).

C'est pourquoi les références bibliques de Chamoiseau –"Le Sermon de Marie-Sophie Laborieux (pas sur la montagne mais devant un rhum vieux" (*Texaco*), les "messes de rhum" des djobeurs (*Chronique des sept misères*), *Biblique des derniers gestes*, parmi d'autres – ouvrent toujours sur des lignes de fuite parodique, capables de déstabiliser l'autorité du livre colonial par antonomase, la Bible –du grec "biblía": "livres".

L'oralité du texte, les opérations parodiques et les juxtapositions de registres d'écriture divers, convergent dans une réinvention hybride du livre qu'on peut qualifier de véritable créolisation du livre, surtout au niveau des langages et des structures. En tant qu'objet, cependant, les livres de Chamoiseau ne s'écartent pas des conventions du marché de l'édition, surtout si on les compare avec les explosions graphiques et les rythmes singuliers de la mise en page des éditions de Frankétienne (2005), des éléments présents aussi dans les poèmes de Brathwaite (1992) et qui contribuent à l'effet d'une "parole sous l'écriture", une multiplicité de voix qui s'entremêlent.

3. Néobaroque

Du point de vue de son opération au langage, "le trait du Baroque –écrit Deleuze– c'est le pli qui va à l'infini", dans une maison à deux étages: "les replis de la matière, et les plis dans l'âme". Les plis sont conçus alors comme une détermination du vivant. La courbure de l'univers leibnizien emporterait trois autres notions fondamentales: "la fluidité de la matière, l'élasticité des corps, le ressort comme mécanisme" (1988: 5-7).

L'inflexion correspond à l'événement, pense Deleuze, ce qui se traduit dans les récits de Chamoiseau en un entremêlement de textures textuelles, une prolifération d'autre chose que de "genres": événements: paroles, épîtres, cahiers, notes d'atelier, notes en bas de page, extraits d'interviews radiales, traductions de mots et de phrases créole-français, chansons, lettres, sentimenthèque, apatoudi, dits. C'est-à-dire, "ces accumulations démesurées" que Glissant entrevoyait déjà présentes chez Lautréamont et qui constituent une problématisation de l'histoire du roman, tout en dépassant ses frontières; cet entremêlement a une fonction opératoire baroque qui plie les textes. Ce type de structure romanesque répond à ce que Deleuze nomme "la triade du pli", à savoir: expliquer impliquer et compliquer. Avec cette différence que, au niveau de la matrice conceptuelle en jeu, ces événements textuels ne suivent pas le rapport Un-multiple mais plutôt celui de monde-lieu. Autrement dit, la diversité réclamée par la poétique créole renvoie à la différenciation culturelle et non pas à l'Un de la métaphysique: le vœu de connaissance de l'Un se réalise dans les chemins singuliers du monde pluriel.

Cependant le modèle de baroque que Deleuze infère à partir de la philosophie de Leibniz, c'est applicable à la poétique créole en ce qui concerne à la prolifération, le pliage textuel et la conception de pli comme détermination du vivant.

Le dépassement du modèle métaphysique passe par un dépassement de la "condition de clôture ou de fermeture" – "pas de fenêtres" – de la monade leibnizienne, c'est-à-dire de l'âme ou le sujet. On peut concevoir le néobaroque comme une poly-ouverture: la crise traversée par l'harmonie "au profit d'un chromatisme élargi, d'une émancipation de la dissonance ou d'accords non résolus, non rapportés à une tonalité". Ceci nous permettrait de comprendre "la dissipation de la tonalité dans le néobaroque: de la clôture harmonique à l'ouverture sur une polytonalité, ou, comme dit Boulez, « une polyphonie de polyphonies »" (Deleuze, 1988: 112).

C'est cet abandon de l'étage métaphysique ce dans quoi réside, comme le suggère Roberto Echavarren, "el interés por reexaminar las obras calificadas como barrocas del siglo XVII a partir de fines del siglo XIX": la valeur de "contrapunto" qu'offrirait le baroque aux poètes du XXème, en vue du dépassement et démantèlement des idéales opposés du XIXème, à savoir: "subjetivismo ilusorio y utopismo autoritario" (1996: 14).

Severo Sarduy pense que le baroque européen et le premier baroque latinoaméricain "se donnent comme images d'un univers mobile et décentré, mais harmonique encore; ils se constituent en porteurs d'une consonance: celle qu'ils ont avec l'homogénéité et le rythme du logos extérieur qui les organise et précède" (1988: 62). L'abandon de l'étage métaphysique de la maison baroque –suivant l'image de Deleuze– aurait été un processus qui marque le passage du baroque au néobaroque³.

4. Oralisations

L'ouverture, selon l'écrivain cubain, vient du débordement langagier et de l'inutilité ludique d'être baroque:

Être baroque aujourd'hui signifie de menacer, juger et parodier l'économie bourgeoise, basée sur l'administration mesquine des biens, dans son centre et son fondement même: l'espace des signes, le langage, support symbolique de la société, garant de son fonctionnement, de sa communication. Dissiper, dilapider, gaspiller le langage, uniquement en fonction du plaisir –et non pas, comme dans l'usage domestique, en fonction de l'information–, c'est un attentat au bon sens, moraliste et "naturel" (1988: 60).

³ Sarduy offre aussi une autre approximation au baroque, basée dans le modèle métonymique de désignification, d'inspiration lacanienne: "l'espace baroque est donc celui de la surabondance et du déchet. Contrairement au langage communicatif, économique, austère, réduit à sa fonctionnalité –servir de véhicule à une information–, le langage baroque se complait dans le supplément, dans l'excès et la perte partielle de son objet. Ou mieux: dans la recherche, par définition frustrée, de « l'objet partiel »" (1988: 60). La répétition obstinée d'un supplément, inutile du point de vue d'un accès à une entité symbolique de l'œuvre, c'est ce qui détermine le baroque comme jeu et érotisme, en opposition à l'œuvre classique comme travail. Le néobaroque reflète structurellement l'inharmonie, le déséquilibre d'un savoir qui n'est plus paisiblement fermé sur soi-même et qui « métaphorise, écrit encore Sarduy, la contestation de l'entité logocentrique qui jusqu'alors le structurait depuis sa distance et son autorité" (Ibid.: 63). Ce mouvement se remonte au moins jusqu'au modernisme hispanoaméricain (1880-1910) et le modernisme brésilien des années vingt, passant par Vicente Huidobro, Oliverio Girondo et Octavio Paz, qui ont rompu l'enchaînement de la phrase et l'intégrité de la mise en page ainsi que l'intégrité du signifiant avec une explosion de phonèmes. Cette recherche a été menée jusqu'aux extrêmes par le groupe Noigandres, les concretistes de Sao Paulo: Haroldo, Augusto de Campos et Décio Pignatari. Selon Echavarren, le concretisme partage avec Mallarmé "la semiotización de los blancos y el interés en la 'casi desaparición vibratoria' de la palabra, reverberación del sonido, desglose de sentidos" (1996: 12)

Roberto Echavarren confirme cette rupture, ajoutant que “el furor constructivo del barroco rompe el engaño de una hipótesis « natural » de las palabras y las cosas” (1996: 15).

Cette opposition à la “clarté” dans le discours des éditeurs de *Medusario*, se confond avec une opposition au colloquialisme, plus ou moins engagé, comme une prise de position notamment par rapport à Nicanor Parra. L’argument est le suivant:

Los coloquialistas operan según un modelo preconcebido de lo que puede ser dicho, y cómo, para hacerse entender y para adoctrinar a cierto público. Los poetas neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija. (1996: 14)

À partir de Parra commence dans la poésie hispanoaméricaine un processus qui, avec Baudelaire, on peut appeler “perte d’auréole”: l’auréole de l’hermétisme, la nocturnité, l’ônirique, l’avance prophétique, la conduction du peuple, le langage inspiré.

Deux clarifications. Bien que cette perte d’auréole ne soit pas une référence concrète à la désaturisation dont parlait Walter Benjamin dans *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* (1955), il convient de rapeller ici que celle-ci exprimait une fonction sociale de l’art conflictive et renouvelée dans son “aspiration aux masses”, une transformation qualitative subie par l’œuvre comme conséquence de sa reproduction et sa distribution techniques. Pendant que dans le cas des “poètes de la clarté” (où se rangeait au Chili Nicanor Parra vers la fin des années 30 du siècle passé) l’auréole que ceux-ci cherchaient à renverser c’était l’hermétisme à leur avis sublimatoire, autiste et inutile des avant-gardes, tout en lui opposant une poésie communicative qui allait démocratiser la réception.

La deuxième clarification porte sur le processus de désublimation poétique, sur lequel Federico Schopf écrit dans son *Introducción a la antipoesía*:

Al discurso poético del modernismo, a la autocomprensión elevada de su poeta, a su sublimación de la realidad, al carácter ‘poético’ de los motivos, personajes y objetos de que trataba, a su restricción programática de sus lectores, la antipoesía opone el carácter tradicionalmente no poético de su discurso y de gran parte de sus motivos, la nivelación del antipoeta y sus figuras con el resto de los ciudadanos, la desublimación, la búsqueda de contacto con todos los lectores posibles, a los que se apela en tanto sujetos corrientes y no personalidades escogidas. Daría la impresión de que el antipoema tiene en común con los poemas del modernismo y el mundonovismo su supuesta ‘claridad poética’. Pero esto es sólo apariencia: en realidad, en el antipoema el lugar común es reemplazado por el lugar común prosaico (...), es decir, por un modo de claridad poéticamente sorprendente. (1971)

Chez Glissant et Chamoiseau, mais aussi chez Brathwaite, l’oralisation n’est pas conçue comme l’aspiration à un code figé assurant la transparence communicative, bien au contraire, elle reste inséparable de l’opacité des présences et des significations, et d’une idée de l’écriture comme working progress proliférant, diglossique, intentionnel et inachevé. De sorte que la frontière entre néo-baroque et colloquialisme peut avoir, comme pour Echavarren, un sens dans le contexte de la poésie hispanoaméricaine de la deuxième moitié du siècle passé, mais elle disparaît dans le contexte d’une poétique créole, où l’oral et la démesure, la parole et le tourment de langage, la sublimation et la désublimation, tous les états d’agrégation de la matière poétique convergent dans un même projet.

Ainsi, à mi-chemin entre le colloquialisme et le néo-baroque hispanoaméricains, l’oraliture, la littérature orale, l’oralisation, sont des expressions qui cherchent à signaler la mise en œuvre d’un texte écrit qui, comme précise Glissant, serait d’abord à dire et qui aurait profité des techniques de l’oral. Le poète martiniquais considère qu’on retrouve une telle oralisation dans le discours poétique des écrivains américains de la beat generation (Kérouac et Ginsberg), où “le cri devient parole écrite sans cesser d’être cri, ni même

hurlement. De même la littérature orale ne cesserait pas d'illustrer la spécificité du dire, quand même elle serait transcrite" (1997: 597).

5. Est-éthiques de la créolisation

Sans préciser les auteurs de sa référence –il parle de “la collectivité martiniquaise”–, Glissant suggère le sens qu'a le baroque comme résistance marginale dans un cadre social de dépossession et de soif mimétique par rapport à la métropole:

Leurs œuvres baroquent: elles prolifèrent à partir d'une non-nécessité dans la situation et empruntent les voies d'une originalité apparemment sans causes ni succession. Elles dépassent pourtant les catégories du génie bricoleur ou de ce qu'on appelle la création auto-didacte et rencontrent la volonté latente de résistance. (1997: 67)

En plus de cette approche positive –la résistance comme action politique, production critique, présence sociale–, Glissant développe une approche négative où l'abondance langagière du baroque s'avère compensatoire par rapport à la subordination coloniale:

Le baroque colonial (la surabondance et la surenchère) me paraît être la réponse à un manque inconsciemment ressenti. Ce baroque est visible sur place, dans l'Amérique hispanique: le colonisateur espagnol a construit des églises, des places publiques combien semblables avec leurs bancs rangés autour des squares (de Santiago de Cuba à Panama et ailleurs); baroque où le mélange culturel s'est exercé. Aussi bien l'Amérique latine n'a pas émigré massivement vers l'Espagne, où d'ailleurs il n'y avait rien à faire. Il fallait confirmer l'hispanité “dans le lieu même”. La surabondance baroque vise à raffermir cette confirmation. Le baroque antillais ne porte pas sur des œuvres mais sur un langage. La rhétorique de l'éloquence et du langage fleuri confère à l'assimilé la garantie de sa citoyenneté française. Le processus est renforcé par l'existence d'une langue de compromis (le créole) dont on voudra se démarquer le plus possible. Le baroque colonial dans les Antilles françaises est littéraire. Mais ce qu'il y a de tragique dans la grande parade mulâtre est son manque de “créativité”. Elle tourne à vide. Le “grotesque créole” peut ainsi être là (en Amérique latine) une force de réaction et ici (en Martinique, ou pour les Martiniquais vivant en France) la flamboyance d'un vide. (Ibid.: 128)

Pour Alejo Carpentier –frère aîné de Glissant dans la métaphore de Dominique Chancé–, le “barroquismo” était un style qui non seulement s'accordait au monde qu'il décrivait, mais émanait de ce monde. Préfigurant l'idée glissantienne d'une éthique baroque consubstantielle aux phénomènes de créolisation, Carpentier écrit: “Nuestro mundo es barroco, lo hemos entendido ya, y, por lo mismo, observamos que lo barroco sigue siendo la característica constante del mundo en expansión que nos ha tocado expresar.” (1981: 18)

Chancé propose l'hypothèse que le baroque:

est la poétique d'auteurs qui s'interrogent profondément sur l'ordre du monde, sur la loi, sur le chaos et qui préfèrent aux classifications et aux catégories dont ils ont pour une part hérité, une mouvance, une prolifération, un entrelacs, des figures hybrides, contradictoires, inachevées et éphémères que l'on a pu à juste titre appeler baroques (...) Le baroque est associé par conséquent au désordre, à l'anarchie, à quelque chose de démentiel. (2001: 8)

D'un côté, on trouvera la nécessité de marier des éléments culturels amérindiens, africains, européens et asiatiques, au sein d'une langue française à réinventer. D'un autre, par extrapolation et fusion des imaginaires du vaudou et du surréalisme, on trouvera le “realismo maravilloso” conçu par Carpentier lors de l'écriture de son deuxième roman, *El reino de este mundo* (1949). Au-delà la désuétude dans laquelle est tombée l'étiquette, il importe ici de saisir l'évolution de la notion de réalisme merveilleux dans les œuvres de Glissant et Chamoiseau. Ces poètes l'interprètent comme le chaos résultant de l'interaction

des imaginaires culturels et linguistiques divers, dans des lieux où l’immédiat des natures joue un rôle fondamental. On pourrait dire que le “realismo maravilloso”, loin d’être une recette littéraire, est traduit comme éthique et esthétique de la créolisation au monde.

Cela n’est peut-être pas aussi valable pour les auteurs caribéens anglophones. Par exemple Walcott, qui a tissé avec les épopées d’Homère et de Dante une intertextualité décisive pour son œuvre, ainsi qu’avec les œuvres de ses contemporains Joseph Brodsky et Robert Lowell, en particulier dans ce qu’ils développent sur l’exil, l’autobiographie et le scepticisme historique. En tout cas, chez Walcott comme chez Brathwaite nous retrouvons un dialogue fondamental avec d’autres poétiques caribéennes. Le saint-lucien met en tête de deux des quatre parties d’*Another life* des extraits de César Vallejo et d’Alejo Carpentier. Le premier, relatif aux mémoires incontournables qui laissent les êtres humains où qu’ils passent –de *No vine ya nadie...*, où Vallejo dit “Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. (...) Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto” (2006: 191-192). Le deuxième, pris de *Los pasos perdidos*, concernant la tâche adamique de donner noms aux choses. En effet, le poème “The sea is history” prend cette même orientation (un topique en tout cas contraire à l’historisation du problème proposée par les poétiques de la créolisation):

and then in the dark ears of ferns
and in the salt chuckle of rock
with their sea pools, there was the sound
like a rumour without any echo
of History, really beginning (1986: 367)

En ce qui concerne au poète Kamau Brathwaite, il commence ses *Middle passages* s’adressant à son “compañero”, le poète cubain Nicolás Guillén, pour lui témoigner d’une fraternité, même quand il ne comprend pas les rhéteurs castillains:

i have not yet been to cuba
& do not know the language of yr *oradores*
(...)
but i know that we are watching in a long circle for the dawn
& that the ruling classes do not wait at bus stops
& i know that we are watching in a long circle for the fire (1992: 10)

6. Le Chaos-Monde

Quitte à le vaporiser dans une généralité, l’association faite par Glissant entre baroque et chaos montre que le baroque dont il parle est celui du « chaos-monde ». Dans le mouvement de textes et de paroles, transcrites ou déclamées, ou dans d’autres termes, dans les histoires des langues et des langages, Glissant reconnaît quatre forces, où le baroque peut être identifié avec la deuxième –une démesure de la mesure– et le néobaroque avec la quatrième –une démesure de la démesure. Pourtant il résulte évident que l’horizon de pensée de Glissant est beaucoup plus complexe que celui qui est impliqué dans la discussion sur le néobaroque, dont les attributs restent concentrés autour de l’expérimentation linguistique et l’aventure cognitive du poème, c’est-à-dire la déterritorialisation de la langue, sans qu’il y soit primordial l’intention poétique des diversités culturelles (la “diversalité”) ni l’agencement collectif d’énonciation.

Les quatre forces dont parle Glissant seraient:

a) une mesure de la mesure, “c’est-à-dire une perfection élue de rhétorique (« mesure ») s’appliquant à une réalité elle aussi élue de société (« mesure » encore)”. Ce serait la période classique, qui “fascine sans emporter”;

b) une démesure de la mesure, “c’est-à-dire une réformation baroque (« démesure ») de cette rhétorique de la perfection (...) mais il s’est alors appliqué à une toujours même réalité parfaitement contrôlée”;

c) une mesure de la démesure où la rhétorique de la perfection s’emplit d’espace et de temps, “elle a poussé du vers au verset et de la scansion au souffle (...) et elle se rapporte maintenant à une autre réalité, qui est bien la découverte (« démesure ») du monde”; et

d) une démesure de la démesure, c’est “le choc des parlers à vif et des écritures inconnues (« démesure » donc) dans le choc des roches du monde (autre « démesure », établie pour toujours peut-être, où nous nous inscrivons, au Sud), en attendant que les langues encore une fois se démultiplient (c’est ce que nous figurerons par des points de suspension :...)” (2010: 15-16). Il s’agit alors d’un langage qui “donne-avec” (au lieu de “com-prendre”) la somme finie des langages, la quantité réalisée des différences du Tout-Monde. L’anthologie du Tout-Monde, pense le poète martiniquais, devient une anthropologie changeante et permanente qui ouvre sur le donné inédit de la Relation au monde. À contresens de l’acception ordinaire du “chaotique”, celle du Chaos est la pensée de la totalité en mouvement, qui “accommode jusqu’au vertige ces mesures à ces démesures...” (2010: 16).

///BIBLIOGRAPHIE///

1. LIVRES

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*.

Introducción de Eduardo Subirats. Madrid: Taurus, 1998.

BRATHWAITE, Edward Kamau. *Middle Passages*. Glasgow: Bloodaxe Books, 1992.

CHAMOISEAU, Patrick. *Chronique des sept misères*. Paris: Gallimard, 1986

–*Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997. .

–*Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

CHANCE, Dominique. *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris: Karthala, 2001.

BHABHA, Homi. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traducido del inglés por Françoise Bouillot. Paris: Payot, 2007.

CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México D.F.: Siglo veintiuno, 1981.

–*El reino de este mundo* (1949). Santiago: Andrés Bello, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.

–*La terre le feu l’eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*. Paris: Galaade, Institut du Tout-Monde, Maison de l’Amérique Latine, 2010.

VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza, 2006.

WALCOTT, Derek. *Collected poems, 1948-1984*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1986.

2. ARTICLES

- CHANCÉ, Dominique. “De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque?”, Vol. 118, No. 4, French Issue (Sep., 2003), pp. 867-894. The Johns Hopkins University Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/3251990>. Octubre 2013.
- DEBRAY, Régis. “Alejo Carpentier y el realismo”. Salvador Arias (comp. y pról.), *Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1977, pp. 387-394.
- ECHAVARREN, Roberto. “Prólogo”. Echavarren, R.; Kozler, José; Sefamí, Jacobo (selección y notas), *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1996, pp. 11-30.
- SARDUY, Severo. “Barroco y neobarroco”. Cédomil Goic (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988, pp. 60-70.
- SCHOPF Federico. “Introducción a la antipoesía” (prólogo). Nicanor Parra, *Poemas y Antipoemas* (1954). Santiago: Nascimento, 1971. La cita ha sido tomada de la página: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>. Octubre 2013.

