LA MANGROVE DE L'ACHÉRON CARAÏBE DANS *OMEROS* DE DEREK WALCOTT ET *MOI, LAMINAIRE…* D'AIMÉ CÉSAIRE

Succès commercial et critique, le péplum *Clash of the Titans*[1] produit en 1981 constitue une des adaptations cinématographiques les plus fidèles et les plus connues du mythe de Persée. De nombreux éléments du mythe apparaissent ainsi à l'écran : Andromède, le monstre marin, Méduse, le bouclier de Persée… Cependant, un des personnages n'appartient pas à la mythologie grecque et porte le nom de Calibos. Transformé par Zeus en créature velue dotée d'une queue et de deux cornes sur la tête, Calibos ferait bonne figure à côté du Caliban décrit dans la *Tempête* d'Aimé Césaire : « Entre la femme à barbe et l'éleveur de puces, un Zindien ! Un authentique Zindien des Caraïbes ! » (Césaire 1969, 59). Si l'antillanisation de Caliban est un topos des littératures de la région[2], l'hellénisation du personnage shakespearien se double d'une autre innovation. Également appelé *The Lord of the Marsh*, ce Caliban grec vit retiré dans des marais vaseux, riches d'arbres rachitiques et de lianes et peuplés de squelettes, de crocodiles et d'autres animaux. Si l'on poursuit l'analogie caribéenne, ce paysage marécageux, c'est bien entendu une mangrove. Dans ce cadre, la relégation de l'horrible hybride de *Clash of the Titans* à ce territoire trouve un singulier écho dans les œuvres de deux auteurs mêlant découverte de la mangrove antillaise et thématique grecque : le recueil *Moi, laminaire…*[3] d'Aimé Césaire, publié en 1982 et le long poème *Omeros*[4] de Derek Walcott paru en 1990. Si nous ne savons pas si le maire de Fort-de-France a vu *Clash of the Titans*, pour Derek Walcott, la chose semble plus certaine car dans un dialogue avec Homère, le narrateur-poète d'*Omeros* compare le regard du prince des poètes au bouclier de Méduse avant de lancer un méprisant : "*'Those gods with hyphens, like Hollywood producers,'// I heard my mouth babbling as ice glaze over my chest. / 'The gods and the demi-gods aren't much use to us'*" (Omeros, 283)[5].

Divisé en sept livres et soixante-quatre chants, *Omeros* narre en *terza rima* la vie d'un village saint-lucien où les noms des personnages, ceux des pêcheurs Hector, Philoctete ou Achille et de la servante Helen, constituent le prétexte à une réécriture des épopées homériques. Clin d'œil métafictionnel, la pertinence du rapprochement avec la Grèce antique est discutée par un historien amateur, le Major Plunkett, et par un narrateur-poète autodiégétique, double fictionnel de Walcott lui-même[6]. Dernière œuvre publiée par Aimé

---

[1] Desmond Davis, *Clash of the Titans*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1981.

[2] Outre la *Tempête* d'Aimé Césaire, le Barbadien George Lamming (*The Pleasures of Exile*, 1960), le Cubain Roberto Fernández Retamar (*Calibán*, 1971) ou l'Haïtien Max Dorsinville (*Caliban without Prospero*, 1974), témoignent de la diversité des réécritures de Shakespeare.

[3] Aimé Césaire, *Moi, laminaire…* in *La Poésie*, Paris, Seuil, 1994. Dans la suite de l'article, le titre sera abrégé en *Poésie* suivi du numéro de la page citée.

[4] Derek Walcott, *Omeros*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1990. Comme précédemment, le titre sera suivi du numéro de la page citée.

[5] C'est la Metro-Goldwin-Mayer qui a produit *Clash of the Titans*. Or, dans la série de films traitant du mythe de Méduse avant la parution d'*Omeros* en 1990, l'œuvre de Desmond Davis est la seule œuvre distribuée par des producteurs hollywoodiens dont les noms comprennent des traits d'union : "*'Those gods with hyphens, like Hollywood producers,'*". Pour le détail des adaptations cinématographiques, voir Stephen R. Wilk, *Medusa : Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford, Oxford Univeristy Press, 2000, p. 204-215.

[6] *"Plunkett, in his innocence,// had tried to change History to a metaphor,/ in the name of a housemaid; I, in self-defence,/ altered the opposite. Yet it was all for her. […] There in her head of ebony,/ there was no real need for the historian's/ remorse, nor for literature's. Why not see Helen// as the sun saw her, with no Homeric shadow*" (Omeros, 270-71).

Césaire, *Moi, laminaire…* constitue un testament esthétique et éthique. Ainsi, les élégies de plusieurs écrivains et artistes disparus (Miguel Angel Asturias, Léon-Gontran Damas, Frantz Fanon, Wifredo Lam) ponctuent une œuvre où le paysage américain est prétexte à la méditation : « Ainsi va toute vie. Ainsi va ce livre, entre soleil et ombre, entre montagne et mangrove » (*Poésie*, 383). La relation avec l'antiquité grecque est moins affichée dans *Moi, laminaire…* que dans *Omeros* mais Césaire est un helléniste accompli et un riche corpus grec échoue en antique varech[7] sur le sable martiniquais. Par exemple, dans le poème « abîme », les pensées d'un personnage mêlent évocations du littoral et référence au mythe grec de la Chimère : « il pensa à la logique des dents du marécage / il pensa au plomb fondu dans la gorge de la Chimère / il pensa à une morgue de becs dans le mouroir des coraux / il pensa à la prorogation sans limites à travers / les plages du temps » (*Poésie*, 442). Dans cette architecture gréco-antillaise, l'attention portée à la mangrove permet de mieux comprendre la fonction des parallèles antiques. En effet, c'est la mangrove qui est choisie par Walcott pour décrire la descente de l'Achille antillais aux enfers africains de la Traite négrière. C'est aussi un détour par ce paysage marécageux qui permet à Césaire de mobiliser, entre autres, la figure de Jason pour un dialogue avec le fantôme de Fanon. L'importance de la mangrove du *Laminaire* a été notée[8] mais l'hellénisme du poème est peu étudié. À l'inverse, si la mythologie grecque inscrite dans l'œuvre a donné lieu à de nombreuses exégèses, la mangrove d'*Omeros* est largement ignorée par la critique. Pourtant, dans les deux œuvres, la mangrove est, à l'instar de l'Achéron, passage obligé vers l'au-delà, et s'accompagne de la mobilisation de mythes grecs.

Charon dans la mangrove troyenne d'*Omeros*

L'allusion du narrateur d'*Omeros* au *Clash of the Titans* se situe au début du Livre VII d'*Omeros*, et l'apparition d'Homère fait l'objet d'une mise en scène singulière. En effet, ce narrateur s'adresse au buste d'Homère qu'il prend alternativement pour une noix de coco ou un bout de bois mais aussi pour Seven Seas, le barde antillais du poème, et enfin pour le prince des poètes lui-même. Dès lors, la réponse de ce fantôme d'Homère, "*Forget the gods, Omeros growled, and read the rest*" (*Omeros*, 283), signe le début d'une odyssée en pirogue où le narrateur Walcott et Homère/Seven Seas traversent les paysages de Sainte-Lucie. Le passage par un lagon – Marigot – donne alors lieu à une description des fantômes à la fois de l'armada grecque devant Troie et de la flotte du Comte De Grasse qui a affronté celle de l'Amiral Rodney pour le contrôle de Sainte-Lucie, dont le surnom est l'Hélène des Antilles[9] :

> *Seven Seas showed me the ghostly fleet at anchor*
> *in that deep-draught shelter, assembled to destroy*
> *their shadowy opposites, and spat in rancour*
>
> *over the side of the pirogue. "This is like Troy*
> *all over. This forest gathering for a face!*

[7] « un jour rétif/ nous t'enfourcherons// et tu galoperas petit cheval/ sans peur/ vrai dans le vent le sel et le varech », Aimé Césaire, « Chanson de l'hippocampe », *Moi Laminaire…* (*Poésie*, 400).

[8] « Cette géographique familière [la mangrove] aux Antillais est ce qui, obstinément reste stérile, mou et inchangé. Le poème 14, intitulé « La condition-mangrove » illustre bien cette horreur […] C'est pourtant là et nulle part ailleurs qu'il faut descendre pour trouver les mots-forces. Le mouvement est le même depuis le *Cahier »*, Daniel Delas, « Note sur la poétique du mot d'après quelques poèmes de *Moi, laminaire…* », *Présence Africaine*, n°151/ 152, 3e et 4e Trimestres 1995, p. 79.

[9] Surnom de Sainte-Lucie qui fut âprement disputée par les Français et les Anglais, notamment au cours de la Bataille des Saintes en 1782, cible des recherches de l'historien amateur du poème, le Major Plunkett.

Only the years have changed since the weed-bearded kings.

Beyond these stone almonds I can see Comte de Grass
pacing like horned Menelaus while his wife swings
her sandals by one hand, strutting a parapet

knowing that her beauty is what no man can claim
any more than this bay. Her beauty stands apart
in a golden dress, its beaches wreathed her name."
Omeros, 288

Dans ce voyage imaginaire, les réflexions de Seven Seas s'inscrivent dans le projet général d'*Omeros* où la présence des noms mythiques hérités de l'Histoire[10], ici du surnom de l'île, pose la question du rapprochement antique. Ainsi, les comparaisons ("*This is like Troy*" ; "*Comte de Grasse pacing like horned Menelaus*") accompagnent la métaphore implicite liant la beauté de l'héroïne du poème, Helen et sa robe dorée, métonymie de l'île elle-même, à son éponyme troyenne[11]. Mais l'allusion à la teichoscopie d'Helène dénombrant les troupes grecques au chant III de l'*Iliade* ("*strutting a parapet*") n'oblitère pas le regard porté sur la page par un lecteur associant l'entrelacs des références grecques et saint-luciennes au croisement des rimes ("*Anchor/* "*rancour*" ; "*destroy*"/ "*Troy*" ; "*face*"/ "*Grass*" ; "*kings*"/ "*swings*" ; "*parapet*"/"*apart*" ; "*claim*"/ "*name*"). Toutefois, la mise en scène de la correspondance gréco-antillaise annonce d'abord le paysage marécageux de la mangrove aux racines entrelacées :

We rowed through the rotting fleet in a dead silence,
stirred only by the chuckle of the prow, then each mast
after reflection changed to a spindly fence

at the curve of a mangrove river, and then mist
blurred out Achille by his river. And then the bust
with its marble mouth revolved its irisless eyes.
Omeros, 288

[10] Édouard Glissant, dans son roman *Le Quatrième siècle*, a décrit comment après l'abolition de l'esclavage certains noms furent donnés aux anciens esclaves en fonction de qualités supposées ou simplement par dérision : « L'antiquité entière défilait », Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 177. À l'instar d'*Omeros*, cet épisode fictionnel du *Quatrième siècle* s'appuie sur la profusion des noms antiques donnés aux esclaves aux Amériques : "*Many slaves, however, had classical names that whites never had. Cato, used twenty-two times, and Caesar, used twenty-one times, were the eighth and eleventh most popular male names, respectively. Venus, used nineteen times, was the fifteenth most popular female name. Owners ransacked classical literature to come up with Apollo, Jupiter, Adonis, Ajax, Philander, Hercules, Hannibal, Mercury, Neptune, Daphne, Dido, and Juno.*", Trevor Burnard, « Slave Naming Patterns: Onomastics and the Taxonomy of Race in Eighteenth-Century Jamaica », *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 31, n° 3 (Winter, 2001), p. 335. Aujourd'hui, les fondements de cette onomastique antique sont largement interrogés par les historiens : « L'Antiquité servait autant de modèle culturel que de procédé de légitimation des pratiques esclavagistes au sein d'une culture qui les condamnait par ailleurs. Le fait d'appeler ses esclaves par des noms antiques permettait certes de redorer une pratique inique par le vernis de la culture, mais était surtout le signe ou le révélateur du référent antique comme source de légitimation de modèles productifs et sociétaux », Antonio Gonzales, « Culture classique et esclavage face à la modernité de l'abolition. À propos de Edith Hall, Richard Alston and Justine McConnell (ed.), *Ancient slavery and abolition : from Hobbes to Hollywood* », *Dialogues d'histoire ancienne*, 38/2, 2012, p. 88.

[11] Ailleurs dans le poème, décrivant la Bataille des Saintes, Plunkett s'interroge sur la coïncidence antique : "*'Look, love, for instance,/ near sunset on April 12, hear this, the* Ville de Paris*//struck her colors to Rodney. Surrendered. Is this chance/ or an echo? Paris gives the golden apple, a war is/ fought for an island called Helen?'* "(*Omeros*, 100).

Après avoir été antique avec la flotte grecque et moderne avec la marine française, la thématique navale aboutit à un troisième terme : le palétuvier des mangroves ("*spindly fence*"). On perçoit alors le dessein général du poème où le questionnement analogique a d'abord pour vertu de s'interroger sur la perception des paysages marins. Comme l'explique le sinologue Augustin Berque dans son étude *Les Raisons du paysage*, il y a deux acceptions du mot paysage : « dans la première, celle du paysage grandeur nature, il s'agit de la réalité au premier degré, telle qu'elle apparaît directement à nos sens ; mais dans la seconde acception, le paysage est une image, une représentation des choses en leur absence[12] ». C'est en s'appuyant sur la seconde acception, que la critique considère que si les paysages peuvent être lus *comme* des textes, ils sont aussi construits *par* la littérature. Dans le cas de la mangrove sainte-lucienne d'*Omeros*, l'attention à la vue signalée par la description des yeux sans iris du buste ("*ireless eyes*") a un double objet. Au premier degré, il s'agit bien de représenter le paysage lagunaire en son absence. Mais de plus, cette représentation est doublée d'une évocation fantomale où les ombres antiques ("*shadowy opposites*") se matérialisent finalement en arbres rhizomatiques ("*spindly fence*"). Les palétuviers sont donc mobilisés aussi bien en tant que trope « classique » d'une diversité de racines que comme squelette anthropomorphe d'une pluralité de présences fantomatiques (l'antiquité de Ménélas et la modernité du Comte de Grasse). Dans le cadre de cette association de la mangrove à un espace fantomatique gréco-antillais, c'est sans surprise Charon, le nocher des Enfers, qui conduit le narrateur-poète et le buste homérique dans les méandres de ce spectral espace : "*At the edge of the shallows was a black canoe/ stayed by a grizzled oarsman, his white chin stubbled/ as a dry sea-urchin*" (*Omeros*, 285). Si un lecteur attentif de l'*Énéide* associe d'emblée le menton hérissé d'oursin blanc du piroguier à « la barbe inculte[13] » de Charon, le narrateur d'*Omeros* se fait ensuite plus précis :

> *The charred ferryman kept rowing, black as the coal*
> *on which the women climbed.*
> *"What' happenin' bossman ?"*
> *He grinned, and I caught a dead whiff of alcohol;*
>
> *But all islands have that legendary oarsman,*
> *slapping down dominoes on a rumshop table,*
> *then raking the slabs in with a gravedigger's breath*
> *Omeros*, 287

Le rire du batelier ("*He grinned*") appelle celui d'un lecteur qui, aiguillé par le choix lexical ("*gravedigger*"/ "*dead*") et par le jeu de mots "*charred*"/ "*Charon*" dans "*charred ferryman*", associe le motif du sourire édenté et des dominos à celui de pierres tombales. Mais le comique du rapprochement poivrot antillais / passeur grec ne doit pas masquer le sérieux de l'analogie. Selon plusieurs traditions littéraires et plastiques anciennes, l'espace du passeur grec, c'est l'Achéron marécageux, passage transitionnel vers l'au-delà[14]. Dès lors, la mangrove aux

[12] Augustin Berque, *Les Raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p. 11.

[13] « Là s'ouvre le chemin qui mène à l'Achéron,/ Vaste gouffre de boue aux troubles profondeurs/ Qui vomit son limon dans les eaux du Cocyte./ Un horrible passeur, hideux et repoussant,/ Charon, est le gardien farouche de ce fleuve,/ À son menton blanchi pend une barbe inculte », Virgile, *Enéide*, VI, v. 95-101, Marc Chouet (trad.), Paris, Diane de Selliers, 2013, p. 181.

[14] « L'espace de Charon, c'est l'Achéron ; Charon est systématiquement représenté en train d'y naviguer. Euripide et Aristophane utilisent le même terme pour le qualifier : "*limnè*" ; c'est-à-dire un lac, un marais ou une étendue d'eau stagnante. Dans les textes primitifs et archaïques, la nature de l'Achéron n'est jamais définie clairement mais Homère nous donne quelques éléments de compréhension : "À travers le marais, avance jusqu'aux lieux où l'Achéron reçoit le Pyriphlégéthon et les eaux qui, du Styx, tombent dans le Cocyte. Les deux

vaisseaux fantômes apparaît comme l'Achéron caraïbe d'*Omeros*. Ainsi, la référence à Achille dans l'extrait cité plus avant, "*and then mist/ blurred out Achille by his river*", rappelle un autre épisode du poème lorsque Achille, l'un des pêcheurs du poème, victime d'une insolation effectue un voyage retour dans une Afrique imaginée et retrouve ses ancêtres fantomatiques.

Charon dans la mangrove guinéenne d'*Omeros*

L'inconsciente catabase[15] d'Achille en terre africaine est préparée par la mise en scène de sa trop prolongée exposition au soleil : "*not sharks, but all // corpses wrapped like the sail, and ice-sweating Achille/ in the stasis of his sunstroke looked as each swell/ disgorged them, in tens, in hundreds, and his soul // sickened and was ill*" (*Omeros*, 129). Parti pêcher au large avec son associé, le pêcheur saint-lucien voit, dans l'extase de son insolation, apparaitre les linceuls du passage du milieu avant d'apercevoir les côtes continentales : "*It was not forgetful as the sea mist or the crash/ of breakers on the crisp beaches of Senegal/ or the Guinean coast*" (*Omeros*, 129). Et c'est par une mangrove, africaine, que s'effectue le passage vers les terres intérieures de l'inconscient précolonial. D'emblée, comme nous l'avons vu précédemment, ce sont les racines du palétuvier qui situent le milieu lagunaire.

> *Mangroves, their ankles in water, walked with the canoe.*
> *Omeros*, 133

La métaphore s'appuie sur la morphologie de "*Mangroves*". En effet, *mangrove* vient du caraïbe ou de l'arawak *mangle* (manglier, palétuvier), la seconde syllabe résultant d'une influence de "*grove*" (bosquet). La répétition "*water*"/ "*walked*" / "*with*" remplit alors deux fonctions visuelles. La forme de la lettre *w* rappelle l'entrelacement des racines des palétuviers et correspond au premier terme de la métaphore (les racines aériennes comme jambes humaines). Ensuite, la répétition permet d'accentuer le second terme de la métaphore (la marche). Véritables hommes des bosquets (*man-groves*), les arbres peuvent accompagner le canot d'Achille. De plus, l'apposition explicative, "*their ankles in water*", suspendant la lecture, permet de renforcer l'effet référentiel du verbe de mouvement ("*to walk*"). Ce premier vers pourrait donc se construire comme le plan-séquence d'un travelling. D'abord, le comparé métaphorique est bien délimité, ce sont les palétuviers qui se caractérisent, en premier lieu, par leurs racines aériennes. La référence aux racines ("*ankles*") ne change donc pas le cadrage. Par contre, les deux signes de mouvement ("*ankles*" et "*walked*") suggèrent un déplacement de caméra, que confirme le syntagme verbal ("*walked with the canoe*"). Ce premier vers et sa pirogue africaine préparent le lecteur à l'analogie cinématographique.

---

fleuves hurleurs confluent devant la Pierre : c'est là qu'il faut aller". Il semble que l'Achéron ait évolué de fleuve en marais, en étendue d'eau calme. L'Achéron est donc devenu un espace de transition (le marais) alors qu'il s'agissait d'une limite dangereuse (le fleuve) à l'époque archaïque », Thomas Reyser. *Discours et représentations de l'Au-delà dans le monde grec*, Thèse de Doctorat, Université Paris-Est, 2011, p. 93-94. La référence à Homère correspond au chant X de l'*Odyssée* (vers 513-515).

[15] "*In certain neo-African eschatological belief-systems the souls of the deceased African in the New World were thought to return to their ancestral home in West Africa. The dream-like quality of Achille's experience of* katabasis *may be compared to the ambiguous account in the* Aeneid *in the famous passage in which Virgil casts retrospective doubt on the ontological status of Aeneas' underworld visit by representing his hero as leaving the realm of Pluto through the gates of ivory, or false dreams*", Gregson Davis, «'Homecomings without Home': Representations of (Post)colonial *nostos* (Homecoming) in the Lyric of Aimé Césaire and Derek Walcott », Graziosi, Barbara & Emily Greenwood (dir.), *Homer in the Twentieth Century : Between World Literature and the Western Canon*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 194-195.

Achille se rappelle alors les films traitant de l'Afrique et les « monstres féroces[16] » à l'entrée d'Énée dans les Enfers, l'Hydre de Lerne, Scylla ou les Gorgones deviennent les animaux africains des films vus par l'Antillais dans son enfance : les yeux des crocodiles et les cris des singes et non plus la gorge de la Chimère mais le bâillement des hippopotames.

> *[…] It was like the African movies*
> *he had yelped at in childhood. The endless river unreeled*
>
> *those images that flickered into real mirages:*
> *naked mangroves walking beside him, knotted logs*
> *wriggling into the water, the wet, yawning boulders*
>
> *of oven-mouthed hippopotami. A skeletal warrior*
> *stood up straight in the stern and guided his shoulders,*
> *clamped his neck in cold iron, and altered the oar.*
> *Omeros,* 133

La comparaison avec le cinéma marque le début du voyage et le passage à travers la mangrove : "*It was like the African movies/ he had yelped at in childhood.*" Dès lors, l'enjambement et le blanc graphique entre les strophes ("*The endless river unreeled //those images that flickered into real mirages*") signalent le filage de la métaphore : le cours d'eau fait figure de bobine de films ("*unreeled*"). Mais c'est encore une fois le plus récent *The Clash of the Titans* qui semble à l'origine de l'apparition « cinématique » de Charon : dans l'œuvre de Desmond Davis, le nocher grec qui embarque Persée et ses compagnons sur l'un des fleuves des Enfers (le Styx), prend les traits d'un squelette affublé d'une cape. Ainsi, le guerrier ("*skeletal warrior*") d'*Omeros*, rappelant bien les enfers de la Traite négrière avec le carcan enserré ("*clamped his neck in cold iron*"), assure-t-il le passage d'Achille par la mangrove. Cette association entre cinéma, inconscient et paysage fantomatique, n'est pas sans rappeler la formule de Derrida dans *Ghost Dance* : « Cinéma plus psychanalyse, cela donne une science du fantôme ». En réalité, l'équation dans *Omeros* nécessite bien le passage par le paysage de la mangrove et l'accès au passé africain suite à une perte de conscience (par insolation) n'est rendu possible que par l'adjonction du mythe antique au simulacre cinématographique. En effet, la relation avec l'*Éneide* est aussi maintenue. Outre la présence d'un Charon squelettique, imitant Énée qui franchit l'Achéron pour interroger Anchise, Achille traverse la mangrove guinéenne pour converser avec son père Afolabe, son ancêtre africain. La description walcotienne, "*The deepest terror was the mud. The mud with no shadow/ like the clear sand*" (*Omeros*, 134), rappelle encore le poème de Virgile : « Là s'ouvre le chemin qui mène à l'Achéron,/ Vaste gouffre de boue aux troubles profondeurs/ Qui vomit son limon dans les eaux du Cocyte[17] ».

Après avoir permis l'accès au passé africain, c'est encore la mangrove qui, à l'instar des portes du sommeil de l'*Énéide*, assure le retour d'Achille. En effet, s'étant intégré à la vie du village de ses aïeux, Achille assiste impuissant au raid et les Africains sont emmenés par des marchands d'esclaves : "*The raid was profitable. It yielded fifteen slaves/ to the slavers waiting up the coast*" (*Omeros*, 145). Le pêcheur de Sainte-Lucie tente alors de délivrer ses ancêtres captifs. Il se dissimule dans la forêt lagunaire de la mangrove et entreprend de tuer

[16] « Au milieu est un orme immense et ténébreux/ Qui brandit ses rameaux et ses bras séculaires. / Les vains Songes, dit-on, y nichent sous ses feuilles. / Là se pressent aussi mille monstres féroces ; / Là sont parqués devant la porte les Centaures,/ Briarée aux cent bras, les Scyllas aux deux formes,/ L'Hydre énorme de Lerne aux sifflements horribles,/ La Chimère de feu, les hideuses Harpies/ Et les Gorgones près de l'Ombre au triple corps », Virgile, *Éneide*, chant VI, vers 283-289, *op. cit.*, p. 178.
[17] Virgile, *Éneide*, chant VI, vers 296-298, *op. cit.*, p. 181.

un à un les marchands d'esclaves mais la tentative est un échec. Comme dans le cas de l'Achille grec, c'est son talon qui le trahit : une branche de vigne épineuse enserre son talon et le Saint-lucien tombe dans la boue.

> *and the one thought thudding in him was I can deliver*
> *all of them by hiding in half-circle, then I could*
> *change their whole future, even the course of the river*
>
> *would flow backwards, past the mangroves. Then a cord*
> *of thorned vine looped his tendon, encircling the heel*
> *with his own piercing chain. He fell hard. He saw*
>
> *the leaves pinned with stars. Ants crawled over Achille*
> *as his blind eyes stared from the mud, still as the archer*
> *he had brained, the bow beside him and the broken oar.*
> *Omeros,*148

Si le cataplasme de boue de la mangrove, "*his blind eyes stared from the mud*", permet à Achille d'accepter le cataclysme de la Traite, son fantasme de réécrire la mémoire de la Traite en renversant le cours des évènements est, comme précédemment ("*The endless river unreeled //those images*"), projeté sur le fleuve : "*the course of the river// would flow backwards, past the mangrove*[18]". Cette relation entre exploration d'un inconscient, appel simultané à un trope grec et à la mangrove, est encore marquée dans le poème de *Moi, laminaire…* intitulé « par tous mots guerrier-silex » et consacré à la figure de Frantz Fanon[19].

Jason dans la mangrove fanonienne

Dans cette élégie funèbre, le personnage grec de Jason n'est pas explicitement mentionné mais la référence apparaît au derniers vers :

> guerrier-silex
> vomi
> par la gueule du serpent de la mangrove
> *Poésie*, 394

[18] Walcott associant ailleurs dans son œuvre mémoire, lieux et « retour vers le futur », si l'on poursuit l'analogie cinématographique et la fonction filmique du cours d'eau, enjambement et blanc graphique indiqueraient cette fois un rembobinage. À titre de comparaison, dans son poème autobiographique *Another Life* publié en 1973, le narrateur a cette réflexion : "*things found the memory of their former places,/ that vase of roses slowly sought its centre/ like a film reeled backward, like/ a poltergeist reversed*", Derek Walcott, *Collected Poems : 1948-1984*, New York, Farrar, Straus & Giroux, p. 245.

[19] Gregson Davis s'intéresse lui au parallèle entre *Omeros* et le *Cahier d'un retour au pays natal*. S'attardant sur l'anaphorique description de la ville au début du *Cahier* et sur la célèbre évocation de la fête de Noël dans le poème, le critique explique : "*The same paragraph in which we are shown denizens of hell pulling the nearest demon by the tail also contains an allusion to a torpid river resembles the sluggish Styx of Graeco-Roman myth. Whether the poet of the* Cahier *is here alluding directly to the subterranean landscape of the* Aeneid, *or is conjuring up the infernal regions as mediated by Dante's cantos, the effect of his recodification is extremely jarring. The colonized Martinican township (ville) is revealed as flat and inert, and whatever life it once contained is now totally drained away*", Gregson Davis, « 'Homecomings without Home': Representations of (Post)colonial *nostos* (Homecoming) in the Lyric of Aime Césaire and Derek Walcott », *op. cit*., p.198.

La régurgitation de Jason par le dragon n'appartient pas aux fragments retrouvés de la littérature grecque[20] et seule la coupe d'un vase du Ve siècle avant J.C réalisée par le peintre Douris offre cette version du mythe : Jason (dont le nom est indiqué) y est représenté vomi par un gros serpent ou un dragon. Comme l'indique Alain Moreau, les derniers vers du poème de Césaire font donc « penser aux guerriers qui naissent des dents du dragon semées par Cadmos ou Jason, ou à Jason lui-même régurgité par le dragon[21] .» Dès lors, plusieurs éléments pourraient faire de la scène peinte sur le vase l'un des hypotextes du poème de Césaire. Par exemple, la toison d'or représentée au centre de la peinture grecque serait ici suggérée, dans le poème par la formule : « tout le soleil emmagasiné à l'envers/ du désastre » (*Poésie*, 394)[22]. Quant au choix du vase, il s'explique par le goût de Césaire pour les œuvres plastiques et par le thème de la régurgitation du guerrier grec. Comme l'explique encore Alain Moreau, « l'œil de Jason n'est pas fermé mais ouvert ; le héros est régurgité *vivant* ; il s'agit d'une *résurrection* après passage dans le ventre du monstre[23] ». À l'instar de la représentation sur le vase, le poème est édité au moment de la « résurrection » martiniquaise de Fanon. Le poème « par tous mots guerrier-silex » est ainsi d'abord publié dans le journal du parti césairiste, le Parti Progressiste Martiniquais, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Fanon et du congrès consacré à l'événement à Fort-de-France[24]. Or ce congrès correspond au retour de la figure complètement oubliée et dénigrée de Fanon en Martinique[25] et fait figure d'événement[26].

D'autres thèmes du mythe de Jason semblent confirmer le rapprochement Jason/Fanon. Ainsi le motif de l'alimentation, de la digestion et de la défécation trouve une illustration dans un autre épisode de la quête de la Toison d'or :

> ça
> le ça déglutit rumine digère
> je sais la merde (et sa quadrature)
> mais merde
>
> que zèle aux ailes nourrisse le charognard bec
> la pouture sans scrupules

---

[20] Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée : le va-nu-pieds et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 31.

[21] Alain Moreau, « Eschyle et Césaire : Rencontres et influences dans *Et les chiens se taisaient* » in *Aimé Césaire : le terreau primordial*, Jacqueline Leiner (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 286.

[22] « La Toison d'or, c'est la dépouille du soleil, c'est le grand secret des œuvres magiques… Le bélier solaire dont il faut conquérir la Toison d'or pour être souverain du monde est la figure du grand œuvre », Alain Moreau, « Jason ou le héros évincé », *Mythes et Littérature*, Pierre Brunel (dir.), Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 13.

[23] Alain Moreau, « Eschyle et Césaire : Rencontres et influences dans *Et les chiens se taisaient* » in *Soleil éclaté : Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, Jacqueline Leiner (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag , 1984, p. 286.

[24] *Le Progressiste*, 24/03/82, n° 940 (supplément Spécial Fanon), p. 1.

[25] « N'importe quel étudiant noir américain s'émerveille d'apprendre que vous venez du même pays que Fanon. Il arrive que des années passent sans qu'il soit (je ne dis même pas son œuvre) cité dans la presse politique ou culturelle, révolutionnaire ou de gauche, de la Martinique. Une avenue de Fort-de-France porte son nom. C'est à peu près tout. Il est difficile pour un Antillais d'être le frère, l'ami ou tout simplement le compagnon ou le « compatriote » de Fanon. Parce que de tous les intellectuels antillais francophones il est le seul à être véritablement passé à l'acte, à travers son adhésion à la cause algérienne », Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 55-56.

[26] « En 1982, Fanon revient dans le monde francophone par les Antilles […]. Au printemps, un colloque international sous forme de "mémorial" se tient à Fort-de-France, groupant de nombreux participants venus de tous les coins du monde », Alice Cherki, *Frantz Fanon : Portrait*, Paris, Seuil, 2000, p. 284-285.

Poésie, 394

Au cours de leur voyage vers la Colchide, les Argonautes font la rencontre de Phinée, un devin aveugle martyrisé par des Harpyes qui lui dérobent sa nourriture et la souillent de leurs excréments. Délivré par deux compagnons ailés de Jason, le vieil oracle, en indiquant à Jason comment passer les roches des Symplégades, sera d'une aide décisive pour la suite du voyage. Ainsi ce thème de l'oracle guidant le héros pourrait fournir une explication à une des images centrales du poème, celle de la tempête :

car
  œil intact de la tempête

aurore
    ozone
      zone orogène
La Poésie, 394

Ainsi, la disposition du métaplasme « aurore/ ozone/ zone orogène » sur la page pourrait très bien figurer le fameux passage des Symplégades. Les retours à la ligne signalent qu'il y a passage mais l'enchaînement phonémique en ferme aussitôt la possibilité. La succession « aurore/ ozone » appelle à la formation du palindrome [ororo] et ne laisse guère que l'espace d'un e muet tandis que l'enchaînement « ozone/ zone » n'offre que l'exacte coïncidence du morphème. De ce point de vue, la figure « aurore ozone-zone oro- » est proche du chiasme. L'orogenèse pouvant avoir lieu par compression de plaques tectoniques, le motif de l'entrechoc des rochers montagneux des Symplégades trouve écho dans le texte et contribue à la fabrication d'un Fanon-Jason[27]. Dans cette optique, la construction du néologisme « guerrier-silex » tient peut-être à l'aura d'« étincelles » dont Pindare habille Jason[28] que le poète grec appelle encore « fils merveilleux du Soleil »[29].

Mais pour notre discussion ici, c'est la référence à la mangrove qui attire l'attention. À l'instar de la personnification de Walcott et même si l'inflexion est portée cette fois sur les talons, ce sont les « jambes » des palétuviers qui attirent le regard de Césaire :

le désordre s'organise évalueur des collines
sous la surveillance d'arbres à hauts talons
Poésie, 394

Bien que les traditions littéraires du mythe[30] décrivent l'arbre de la toison comme un chêne, dès les deux premiers vers de son poème, Césaire voit un palétuvier aux hautes racines aériennes. Pourtant, le choix de Césaire pourrait traduire une double fidélité à l'hypotexte

[27] L'évocation d'un « charognard bec » et de la tempête fait penser au mythe de Prométhée dont le foie est dévoré par un aigle. Qui mieux que le Prométhée ayant offert le feu aux hommes peut incarner la figure du guerrier-silex ? Comme Phinée qui révélait aux hommes leur avenir, il est puni car il a aidé les hommes et désobéi à Zeus. Son châtiment et surtout son entêtée résistance au maître des dieux trouvent un écho dans le stoïcisme du héros du poème : « tu rayes le regard des bourreaux » (*La Poésie*, 395). D'autre part, de l'Argo, les compagnons de voyage de Jason aperçoivent le titan au foie dévoré.

[28] « Arriva tenant lances gémelles un homme/ stupéfiant : double vêture le ceignait,/ la nationale des Magnètes/ ajustée à ses membres superbes,/ d'une peau de panthère il s'abritait aussi contre les pluies frissonnantes ;/ de ses cheveux les boucles n'avaient pas saccagées, disparu les brillantes, / mais gerbaient tout son dos d'étincelles. », Pindare, *Pythiques IV*, *Œuvres complètes*, traduit par Jean-Paul Savignac, Paris, La Différence, 2004, p. 199.

[29] « Aussitôt le fils merveilleux/ du Soleil dit la peau scintillante », Pindare, *Pythiques IV*, *op. cit.*, p. 215.

[30] "*They [Jason and Medea] followed a path in the direction of the sacred grove, looking for the huge oak on to which the fleece had been thrown*", Apollonios of Rhodes, *Jason and the Golden Fleece (The Argonautica)*, Richard Hunter (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 102.

grec, c'est-à-dire au vase qu'il a choisi. Premièrement, le poète martiniquais a pu trouver, dans le filiforme du tronc, le patron des palétuviers de l'incipit de son poème. Ensuite, Césaire helléniste émérite, sait bien que la représentation d'un « paysage » – si on peut employer ce mot dans le contexte antique – obéit au principe de la synecdoque, c'est-à-dire que la partie, l'arbre du vase, suggère le tout, la forêt où est gardée la toison d'or. Entre le « désordre » des « arbres à hauts talons » d'un incipit qui suggère et « mangrove », le dernier mot du poème qui dénote, l'impression référentielle est progressive et comme les racines échasses – les hauts talons – du palétuvier multiplient les ramifications en s'élevant dans l'air, le lecteur reconstitue au fur et à mesure le milieu naturel lagunaire. Cette stratégie narrative sied au sujet, la figure de Frantz Fanon, dans la mesure où l'objet d'étude privilégié pour le psychiatre est précisément l'inconscient et ses ramifications sociales[31]. Ainsi, dans le lexique psycho-social fanonien le « désordre » paysager d'une mangrove à la nature hautement organique correspond à la dimension proprement psychosomatique des « désordres organiques[32] » et à la dimension politique du « désordre absolu[33] ». C'est dans cette optique que le caractère régénératif de l'écosystème tropical est associé à l'instance psychique des pulsions inconscientes quand l'énonciateur du poème fait référence au « ça » vu plus haut : « ça / le ça déglutit rumine digère ». D'autres allusions à la psychanalyse se retrouvent dans le texte, ainsi Césaire ne manque pas l'occasion du calembour « mots/maux » quand le narrateur épelle le nom du psychiatre algéro-martiniquais :

> par quelques-uns des mots obsédant une torpeur
> et l'accueil et l'éveil de chacun de nos maux
> je t'énonce
> FANON
> *Poésie*, 395

La double territorialisation de la mangrove, comme hypotexte grec et comme terre souterraine de l'inconscient, permet donc à Césaire d'évoquer d'une part la figure héroïque de Fanon et la quête de ses toisons nationales[34] et d'autre part d'invoquer la profession de son ami disparu.

---

[31] « En tant que psychanalyste, je dois aider mon client à "conscienciser" son inconscient, à ne plus tenter une lactification hallucinatoire, mais bien à agir dans le sens d'un changement des structures sociales. Autrement dit, le Noir ne doit plus se trouver placé devant ce dilemme : se blanchir ou disparaître, mais il doit pouvoir prendre conscience d'une possibilité d'exister ; autrement dit encore, si la société lui fait des difficultés à cause de sa couleur, si je constate dans ses rêves l'expression d'un désir inconscient de changer de couleur, mon but ne sera pas de l'en dissuader en lui conseillant de "garder ses distances"; mon but, au contraire, sera, une fois les mobiles éclairés, de le mettre en mesure de choisir l'action (ou la passivité) à l'égard de la véritable source conflictuelle — c'est-à-dire à l'égard des structures sociales », cité par Francis Jeanson dans sa préface à Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 14.

[32] La dernière partie des *Damnés de la terre* est consacrée à l'étude de cas concrets : « Nous proposons de ranger dans cette quatrième série les maladies rencontrées chez les Algériens dont certains furent internés dans les camps de concentration. La caractéristique de ces maladies est d'être de type psychosomatique. On appelle pathologie psychosomatique l'ensemble des désordres organiques dont l'éclosion est favorisée par une situation conflictuelle. Psychosomatique, car le déterminisme est d'origine psychique », Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Seuil, 1991 [1961], p. 345-346.

[33] « La décolonisation, qui se propose de changer l'ordre du monde, est, on le voit, un programme de désordre absolu », Franz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 66.

[34] La vie de Fanon est multiple d'odyssées et de quêtes : la dissidence d'abord, où la défense de la toison française le mène par bateau de la Martinique au front européen en passant par la Dominique et l'Algérie, la guerre d'Algérie ensuite, où la quête d'une toison algérienne est exploration des Aurès, du Maroc et de la Tunisie, et la quête du théoricien anticolonialiste où il prêche à Rome ou Accra. Comme Jason, Fanon a parcouru l'Afrique du Nord. Une tempête ayant fait échouer l'Argo, Jason, aidé des déesses de Libye a pu calmer les angoisses de ses compagnons et triompher de cette épreuve. Dans « par tous mots guerrier-silex », lieu mythique (Jason, Libye) et lieu référentiel (Fanon, Algérie) correspondent exactement.

Le dispositif césairien s'avère ainsi doublement efficace. Premièrement, le discours traverse la mangrove pour énoncer, c'est-à-dire dialoguer avec Fanon. Deuxièmement, ce cheminement dans le « ça » de la mangrove constitue un hommage aux découvertes psychanalytiques de l'auteur de *Peau noire, masques blancs*.

Et même s'il n'y a pas de descente aux enfers dans le mythe de Jason, ce dialogue entre Césaire et Jason/Fanon est bien un dialogue *post-mortem*. Comme les *psychai*, les âmes des défunts, accompagnent Charon sur certains vases antiques[35], c'est l'arpentage de la psyché coloniale qui irrigue la mangrove du poème. C'est de ce point de vue qu'il faut comprendre la relation entre psychanalyse, divination et régurgitation dans la mangrove. Quant à la pertinence du masque grec de Fanon, répondant aux questions de Jacqueline Leiner pour la réédition de *Tropiques*, Césaire admet la relation entre négritude et antiquité gréco-latine :

> Ce qui m'intéresse, c'est la poésie grecque *primitive*. D'ailleurs, latinité ou grécité, je ne les apprécie que dans leur *primitivité*. Eschyle, par exemple, me semble plus important qu'Euripide. Au fond, on s'aperçoit que civilisation romaine ou civilisation grecque ne sont, à leur début, pas très loin de la civilisation africaine… Tous les peuples agraires — à Rome, en Grèce, dans la Méditerranée — ont eu des divinités propitiatoires, des divinités qu'ils devaient avoir de leur côté. […] Seulement attention! En Grèce du temps de Bacchus[36].

Le sanctuaire athénien de Bacchus / Dionysos se situant dans les marais[37], le choix de placer Fanon et l'espace hybride de la mangrove sous le signe d'un mythe grec n'est donc pas étonnant. L'espace lagunaire dresse ainsi la scène d'une renaissance primitive (« vomi/ par le serpent/ de la mangrove ») et performative (« je t'énonce/ FANON/ tu rayes le fer/ tu rayes le regard des bourreaux[38] ») où la malicieuse remarque de Césaire (« Eschyle, par exemple, me semble plus important qu'Euripide ») fait sens. En effet, c'est bien Dionysos qui, dans *Les Grenouilles* d'Aristophane, se rend aux Enfers, juge des mérites d'Eschyle et d'Euripide avant de ramener son poète préféré – Eschyle – parmi les vivants. Comme Dionysos se déguise en Héraclès pour traverser l'Achéron[39] de la comédie, Fanon emprunte le masque de Jason pour traverser la mangrove du poème.

---

[35] « La présence de plusieurs *psychai* sur un même vase vient rappeler que la scène figurée se déroule dans l'espace de transition entre le monde des morts et celui des vivants ; c'est le passage obligé de toutes ces *psychai*, c'est le séjour des *psychai* de ceux qui n'ont pas de sépulture », Thomas Reyser. *Discours et représentations de l'Au-delà dans le monde grec*, *op cit.*, p. 88.

[36] Aimé Césaire, René Ménil, *Tropiques*, Paris, Jean-Michel Place, p. XIX.

[37] « Plusieurs divinités (notamment Dionysos) sont en effet connues pour s'être retirées dans des marais et se soustraire ainsi au regard des hommes », Thierry Châtelain, *La Grèce antique et ses marais : perception et exploitation des milieux palustres chez les Anciens*, Thèse de doctorat, Universités de Neuchâtel et Paris IV-Sorbonne, 2007, p. 166.

[38] Aimé Césaire, *Poésie*, p. 395.

[39] « DIONYSOS (à Héraclès) – Mais, si je suis venu ici avec ce costume imité du tien, c'est pour que tu me fasses connaître, en cas de besoin, les hôtes dont tu as profité toi-même quand tu t'es rendu auprès de Cerbère […] Explique-moi par quelle route nous pourrons parvenir le plus vite dans l'Hadès, aux enfers […] HERACLES – La traversée est longue : tu parviendras tout de suite à un grand lac très profond. DIONYSOS – Et comment le passerai-je ? HERACLES – Un vieux nocher te le fera traverser dans une petite barque, pas plus grande que ça, pour deux oboles […] Après cela, tu verras des serpents et des bêtes terribles, par milliers […] Après cela, un grand bourbier et un torrent intarissable de fange […] », Aristophane, *Les Grenouilles*, *Théâtre complet 2*, Marc-Jean Alfonsi (trad.), Paris, GF Flammarion, 1996, p. 237-240.

Conclusion

Pour un poète à l'affut de correspondances mythiques, de tous les milieux tropicaux, la mangrove est donc celui qui se rapproche le plus du ténébreux marais où l'Achéron reflue. La couleur noire des eaux de ses lagunes, le boueux de sa vase, l'anthropomorphisme fantomal de palétuviers réduits au squelette de leurs membres ou la nature mixte de la mangrove, territoire de régénération, toutes ces caractéristiques suggèrent aux poètes l'analogie avec les Enfers grecs et le dialogue avec un passé mythique (l'Afrique d'Achille, la Bataille des Saintes) ou un trépassé proche (Fanon). Cependant, comme le rappellent Richard et Sally Price, la mangrove constitue d'abord l'un des tropes favoris des écrivains antillais pour représenter l'aspect multiculturel de leurs milieux et de leurs esthétiques :

> *The metaphor of the mangrove swamp has a long history in Antillean literature, from Césaire's ambiguous, sometimes negative invocations, which focus on fetidness, brackishness, malodorousness, and pestilence […], to its more recent adoption by the creolistes to emphasize recycling, regeneration, creation, fertility, and (following Glissant) the fundamentally rhizomic (rather than single-rooted) character of* créolite[40].

Et Glissant, par exemple, de préciser que l'arbre rhizomatique participe à la distinction qu'il choisit d'opérer entre cultures :

> Je suis parti de la distinction opérée par Deleuze et Guattari, entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. […] Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une « catégorisation des cultures » qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures *ataviques* et cultures *composites*[41].

Glissant considère que « la mer Caraïbe diffracte[42] » tandis que la Méditerranée est « une mer qui concentre ». C'est à partir de ce type de distinguo que le penseur de la créolisation associe les cultures méditerranéennes anciennes et donc la Grèce antique « à la pensée de l'Un et de l'unité ». Pourtant, le modèle rhizomatique défendu par les littératures antillaises attire aussi le regard de certains classicistes. Ainsi, à l'introduction du troisième volume de son *Black Athena*, après avoir rappelé que le modèle canonique de la linguistique historique est l'arbre généalogique et singulièrement le chêne, Martin Bernal examine l'intérêt didactique du palétuvier des mangroves antillaises comme nouveau paradigme :

> *To my mind, a mangrove swamp provides a more accurate model of human cultures, so intermixed with each other, than does an oak. The mangrove, however, lacks the tree's coherence and explicability. The attempt to describe the complex Caribbean culture in terms of a transplanted African tree has rightly been displaced by a picture of multiple intertwining rhizomes. In other cases, however, the advantages of coherence outweigh those of accuracy and enough overall unity has been imposed on a particular language for it to be conveniently seen*

---

[40] Richard & Sally Price, « Shadowboxing in the mangrove », *Cultural anthropology*, vol. 12, n°1, February 1997, p. 23. L'exemple du poème « par tous mots guerrier-silex » atteste de l'aspect positif ("*sometimes negative invocations*") de la mangrove chez Césaire.

[41] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 59.

[42] « La mer Caraïbe se différencie de la Méditerranée en ceci que c'est une mer ouverte, une mer qui diffracte, là où la Méditerranée est une mer qui concentre. Si les civilisations et les grandes religions monothéistes sont nées autour du bassin méditerranéen, c'est à cause de la puissance de cette mer à incliner, même à travers des drames, des guerres et des conflits, la pensée de l'homme vers une pensée de l'Un et de l'unité », Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 14.

> *as a tree with a trunk, although always with multiple roots. I put Egyptian, West Semitic and Greek in this last category*[43].

Même si Bernal trouve finalement le modèle du chêne pédagogiquement plus efficace ("*coherence*"), il ne reconnaît pas moins la pertinence épistémologique ("*accuracy*") du palétuvier des mangroves pour décrire une langue grecque aux racines multiples. Dans le même ordre, à rebours des réflexions de Glissant, l'appel à la mangrove gréco-antillaise dans les œuvres de Césaire et Walcott, s'appuie sur la nature « composite » et poreuse de la civilisation grecque pour atteindre un double objectif. Il s'agit de jouer de la défamiliarisation grecque pour dessiner un paysage singulier, la mangrove, et en même temps d'offrir une lecture antillaise des littératures et mythes antiques. Pour réaliser ce double projet, la découverte des textes comme celui de ce paysage aux racines aériennes requiert une exploration attentive.

Dans le poème « par tous mots guerrier-silex », il n'y a aucun élément mythique grec explicite et cela correspond à l'esthétique habituelle de Césaire : Fanon argonaute ou Fanon dionysiaque est d'abord une question d'interprétation. Dans le cas de Walcott, les réflexions métafictionnelles sont la marque de fabrique d'*Omeros :* "*Why not see Helen/ as the sun saw her with no Homeric shadow"* (*Omeros*, 271). Cependant, là aussi il n'y a rien d'explicite sur la mangrove comme marais infernal grec : Charon n'est pas nommé mais se cache dans un jeu de mots (*charred ferryman*). Dans les deux cas, Césaire et Walcott, le rapprochement grec se fonde donc sur ce que le romancier et essayiste guyanien Wilson Harris appelle « l'infinie genèse de l'imagination » :

> *the apparent void of history which haunts the black man may never be compensated until an act of imagination opens gateway between civilizations, between technological and spiritual apprehensions, between racial possessions and dispossessions in the way the* Aeneid *may stand symbolically as one of the first epics of migration and re-settlement beyond the pale of an ancient world*[44].

Ainsi, pour Derek Walcott en particulier, l'*Énéide* en tant que poème symbole de « l'errance[45] » offre le prétexte idéal à une recomposition épique qu'il lie, dans son essai « The Muse of History », à la problématique de la mémoire historique aux Antilles : "*That amnesia is the true history of the New World. That is our inheritance*[46]". Comme le proposent les vers liminaires de *Moi, laminaire…* et le poème « calendrier lagunaire », l'imagination se situe également pour Césaire au cœur de son projet : « j'habite une blessure sacrée/ j'habite des ancêtres imaginaires » (*Poésie*, 385). Toutefois, le projet walcottien a bien pour épicentre la construction littéraire des paysages. Certes, comme le montre ce mot d'esprit du narrateur au début de sa quête, la toison d'or du mythe des Argonautes sert à nourrir l'amas de mousse des récifs antillais : "*in that sea without time,/ the golden moss of the reef fleeced the Argonauts*" (*Omeros*, 36). Néanmoins, cette mousse tropicale qui emprunte la toison des

---

[43] Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Volume 3: The Linguistic Evidence*, New Brunswick, NJ, USA, Rutgers University Press, 2007, p. 11.
[44] Wilson Harris, « History, Fable and Myth » [1970], *Selected Essays of Wilson Harris : the Unfinished genesis of the Imagination*, London, Routledge, 1999, p. 166.
[45] Glissant notera également cet aspect de l'*Énéide* : « Et si l'on examine l'Ancien Testament, l'*Iliade*, les sagas, l'*Énéide*, on voit tout de suite que ces livres sont "complets" parce que "dans même" la vocation à l'enracinement, ils proposent aussi une vocation à l'errance », Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 67.
[46] Derek Walcott, « The Muse of History », [1974], *What the twilight says*, London, Faber & faber, 1998, p. 39.

classiques sert d'abord à défamiliariser, c'est-à-dire à rendre saillants des paysages marins jusqu'ici littérairement vierges ("*illiterate rocks*") :

> *All the thunderous myths of that ocean were blown*
> *up with the spray that dragged from the lacy bulwarks*
> *of Cap's bracing headland. The sea had never known*
>
> *any of them, nor had the illiterate rocks,*
> *nor the circling frigates, nor even the white mesh*
> *that knitted the Golden Fleece. The ocean had*
>
> *no memory of the wanderings of Gilgamesh,*
> *or whose sword severed whose head in the Iliad.*
> *Omeros*, 295-296

Quant à Césaire, outre l'universalisme des civilisations agraires, une autre raison explique le choix de Jason et de la Toison d'or comme motifs de « par tous mots guerrier-silex ». La prise de la Toison a pour cadre la Colchide où le roi Aiétès l'a fait garder par le serpent/dragon du vase grec et du poème de Césaire. Or, d'après certaines traditions, les Colques seraient les descendants de colons égyptiens venus s'y installer. Avérée ou non, cette parenté culturelle et historique ne pouvait guère résister à l'œil de Césaire, lecteur attentif de l'œuvre de Cheikh Anta Diop pour qui l'africanité de la Colchide est un fait établi. Comme si finalement, à l'instar d'un Walcott expliquant qu'il existe dans chaque île un Charon antillais joueur de dominos, piroguier ou fossoyeur, Césaire avait voulu signifier qu'il y avait déjà un Caliban grec dans la mangrove des classiques. Dans cette optique, le vers surréaliste, « sous la surveillance d'arbres à hauts talons », dont nous avons noté le patron marécageux contient également une allusion aux *Damnés* de Fanon et illustre le projet esthétique césairien. En faisant du Fanon qui dénonce la « sentinelle vigilante chargée de défendre le socle gréco-latin[47] », un grec lui-même (Jason), Césaire suggère que la libération fanonienne consiste bien à « pulvériser » cette « sentinelle factice » c'est-à-dire… à disséminer et s'approprier la culture gréco-latine.

Lieu de passage vers l'inconscient infernal de la Traite Négrière ou terrain de désordre postcolonial absolu, aux yeux d'Aimé Césaire et Derek Walcott, la mangrove fait figure de viatique esthétique et éthique. Et le palétuvier, arbre aux racines multiples, apparaît non seulement comme le trope par excellence des cultures composites grecques anciennes et antillaises contemporaines mais il symbolise également le processus créatif lui-même d'écrivains arc-boutés sur les hauts talons intertextuels de cette mangrove classico-caraïbe. En incorporant, entre sculpture et cinéma, des personnages grecs au cœur de la poétique de leur mangrove, Césaire et Walcott jouent donc bien de la fonction spongieuse d'un paysage lagunaire qui concentre les mémoires et diffracte les mythes.

Malik NOËL-FERDINAND

Université de Guyane

[47] « Dans son monologue narcissiste, la bourgeoisie colonialiste, par l'intermédiaire de ses universitaires, avait profondément ancré en effet dans l'esprit du colonisé que les essences demeurent éternelles en dépit de toutes les erreurs imputables aux hommes. Les essences occidentales s'entend. Le colonisé acceptait le bien-fondé de ces idées et l'on pouvait découvrir, dans un repli de son cerveau, une sentinelle vigilante chargée de défendre le socle gréco-latin. Or il se trouve que, pendant la lutte de libération, au moment où le colonisé reprend contact avec son peuple, cette sentinelle factice est pulvérisée », Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 77.