Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化
Journal of Global Cultural Studies

Hors série | 2008
Poésie et insularité

Îles du jour d'après : cloisonnement géographique et cosmo-poétique

Apostolos Lampropoulos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/222>

DOI : 10.4000/transtexts.222

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 89-100

ISSN : 1771-2084

Référence électronique

Apostolos Lampropoulos, « Îles du jour d'après : cloisonnement géographique et cosmo-poétique », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], Hors série | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/222> ; DOI : 10.4000/transtexts.222

Îles du jour d'après : cloisonnement géographique et cosmo-poétique

APOSTOLOS LAMPROPOULOS
University of Cyprus

This article proceeds on the basis of the assumption that insular discourse is not limited to a strict thematic (that of islands and island-related questions) but becomes the meeting point of a number of discourses and modes of articulation. The article focuses particularly on the way certain common premises of insular thought can be re-examined through two films combining insularity and poetry or poetics: Michael Radford's *The Postman* (1994) and Theo Angelopoulos' *Eternity and a Day* (1998). It concentrates on the issue of the passage from non-insular to insular, as well as on the cosmo-poetical or chrono-poetical aspects of geographical confinement. It revolves around two axes: first, that of poetics as a form of becoming-island, a concept particularly manifest in *The Postman*; and secondly, that of insular a-chronies as these appear in *Eternity and a Day*.

Le présent article porte sur l'intersection entre l'insularité et la poétique.¹ Plus précisément, il se propose de présenter quelques réflexions sur la question de la poétique insulaire en tant que mise en place des îles mais aussi, et surtout, de la créativité par le biais des îles.² L'article s'appuie d'une part sur l'une des pratiques

¹ Je voudrais ici remercier mes amis et collègues May Chehab et Antonis Balasopoulos pour leur aide précieuse.

² Pour une première réflexion sur ce sujet, mettant l'accent sur l'île en tant qu'autolimitation, rupture et instant, voir notre article «Trois îles-fragments : la géographie temporaire de l'isolement créatif»

courantes de la critique contemporaine, à savoir celle de la mise en valeur continue et persistante de la notion d'espace et, d'autre part, sur l'idée maintes fois reprise selon laquelle ce type de discours est davantage qu'un simple appareil rhétorique. Il serait bien plutôt une machine à re-penser, un mécanisme à produire du nouveau sens, aptes tous deux à des expérimentations littéraires et critiques ; une occasion d'écrire-avec, un point où convergent plusieurs types d'écriture hétéroclites, ou même un vrai carrefour de paroles. En cela, ce discours est propice à devenir le champ privilégié d'une certaine inter-discursivité appelée à se développer à la fois à propos et autour de lui. La possibilité d'approches croisées qu'il instaure, ce mélange sans nul doute fructueux de réflexions hétérogènes, constituent non seulement une application intéressante de ce que la rhétorique et l'imagistique de l'espace peuvent permettre, mais aussi un exemple de la façon dont la critique contemporaine, dans ses nombreuses versions, est susceptible de travailler dans le cadre des sciences humaines.

Nous concevons le discours sur l'insularité à la fois comme l'un des piliers de tout discours topo-logique ou topo-centrique et comme une mise à jour de ladite îlomanie, vieille déjà de quelques siècles. Dans ce contexte, il ne saurait surprendre que l'accent ait été mis sur le fait que la pensée occidentale ne pense pas seulement *des îles*, mais aussi à *propos des* ou même *avec* elles. John Gillis, par exemple, dans un rapide mais impressionnant survol des usages courants de l'insularité, nous fait remarquer que l'

on voit des îles partout, que ce soit des oasis, des déserts ou des ghettos en ville, des espaces de travail dans la cuisine, des séparations des autoroutes, des groupes de cellules (les îlots de Langerhaus), des parties du cerveau (les îles de Reil) et des motifs que l'on trouve dans nos empreintes digitales. Pendant des siècles, les Européens voyaient des îles dans les forêts et sur les sommets de montagnes. Maintenant on imagine le cyberspace de façon archipélique – nous parlons de 'navigation' sur Internet et nous appelons nos logiciels 'navigateurs',³

ce qui ne saurait manquer nous rappeler que nous nous décrivons comme des internautes. Cette îlomanie toujours ancienne et perpétuellement renouvelée fait encore état d'îles mentales distinctes peut-être, mais pas tout à fait séparées, d'îles

(en grec), in Astérios Argyriou (dir.), *La Grèce des îles, de l'époque des Francs jusqu'à nos jours* (en grec), Athènes, Ellinika Grammata, p. 667-681.

³ John Gillis, *Islands Of The Mind : How the Human Imagination Created the Atlantic World*, New York, Palgrave-Macmillan, 2004, p. 1-2.

'naturelles'. Ou encore, elle s'apparente avec les îles comme métaphore fondamentale de tout ce qui touche à la fragmentation et la vulnérabilité, la totalité et la sécurité, la perte et la récupération, le paradis et l'enfer, l'enfermement et l'ouverture, le défini et l'infini, le circonscrit et l'étendu, la quarantaine et l'exil, les structures des visions du passé, les origines et les extinctions, les projets, les désirs et les peurs, la liberté et le piégeage, la terre et l'eau, et ainsi de suite.⁴ Comme nous l'avons déjà remarqué, les discours *de* l'insularité ne portent pas nécessairement sur des îles particulières, de sorte qu'ils ne sont pas nécessairement des discours *sur* l'insularité.

Si tout un réseau de thèmes et de concepts possibles s'articule autour de l'insularité, il ne serait pas inintéressant de voir comment se constitue sa (re-)scriptibilité. Ainsi, une fois envisagée la possibilité d'un discours calqué sur l'espace et reliant des thématiques diverses et hétéroclites, il ne semble dès lors pas malaisé d'imaginer comment cette convergence peut mener à la construction d'un champ cognitif réunissant plusieurs approches. Cela pourra expliquer, à notre avis, comment tout un champ interdisciplinaire contemporain - les études portant sur l'insularité - s'est mis en place ; cela explique aussi à travers quelles adaptations et métamorphoses ce type de discours peut conquérir et occuper sa place dans les univers littéraire et critique. Nous partons donc de l'hypothèse que le discours insulaire peut abandonner la thématique stricte qui est celle de la délimitation traditionnelle de son champ, qu'il peut ne plus seulement parler de l'événement qu'est l'île, mais devenir point de rencontre et façon de dire. Pour ce faire, nous allons nous pencher en particulier sur la façon dont on peut reconsidérer certaines idées répandues de la pensée insulaire, en lisant deux films combinant d'un côté insularité et de l'autre côté poésie et poétique: *Le Facteur* (1994) de Michael Radford et *L'Éternité et un jour* (1998) de Théo Angelopoulos. Notre problématique porte surtout sur le passage du non-insulaire à l'insulaire, ainsi que sur le cloisonnement géographique en tant que cosmo-poétique, ou peut-être même chrono-poétique. Elle s'articulera autour de deux axes : d'abord, la poétique comme devenir-île, ce qui nous semble particulièrement évident dans *le Facteur* ; et ensuite les a-chronies insulaires telles qu'elles se manifestent dans *l'Éternité et un jour*.

I.

Dans *le Facteur*, les dialogues que nous pourrions définir comme participant du type 'insulaire' se déroulent surtout entre le personnage du poète chilien Pablo

⁴ Pour certaines de ces oppositions, voir John Gillis, "Taking history offshore: Atlantic Islands in European Minds 1400-1800", in Red Edmond - Vanessa Smith (dir.), *Islands in History and Representation*, Londres-New York, Routledge, 2003, p. 19. Voir aussi J. Gillis, p. 3.

Neruda, maintenant exilé en Italie de Sud, et celui du facteur local Mario Ruoppolo. Certes, la première référence à la présence de Neruda sur la petite île de Cala di Sotto y est antérieure : elle avait été annoncée sur l'écran par une longue relation de son arrivée dans les actualités filmées (les *newsreels*), où l'île était présentée à la fois comme lieu de beauté et comme lieu d'exil, et de toutes façons comme un endroit où le poète pourrait et devrait se sentir chez lui. Juste après avoir obtenu le poste de facteur et appris que Neruda serait son seul client, Mario cherche un point de repère sur la carte de l'Amérique latine. Il y trouve le Chili et, d'un geste aussi simple que mythologisant, encercle Santiago, capitale du pays et ville-'siège' du poète-Sénateur. Le facteur place de cette façon le reste de l'intrigue dans le cadre d'une fiction cartographique : il devient, pour ainsi dire, ce type de dessinateur qui n'hésite pas à intervenir et qui « déplace, modifie, supprime, ou le plus souvent ajoute ».⁵ Que Mario assume toute la responsabilité de son geste ou non, c'est d'une schématisation emblématique d'une carte commune aux deux personnages qu'il s'agit : par sa forme de gribouillis ou de barbouillage spontanés, il 'morcelle' et 'insularise' symboliquement le continental, le rend égal à son pays d'origine et de la sorte « obéit sans doute à une double pulsion : une innocence retrouvée du geste graphique et le plaisir de la fiction ».⁶ D'une certaine manière, l'origine et la destination s'homogénéisent, elles deviennent respectivement île de départ et île d'arrivée, elles forment les deux pôles du trajet d'un poète, et sont donc désormais placées sur un même continuum topographique et conceptuel à la fois.

Pourtant, ce n'est pas tant la facilité -sinon la platitude- de cet acte qui importe ici, que ses présupposés. Plus précisément, lorsque Jameson parle d'un « archipel d'utopies », d'« îles en réseau » et d'une « constellation de centres discontinus qui sont eux-mêmes décentrés de l'intérieur », il met l'accent sur le fait que parler des îles, ou, comme nous venons de le voir, travailler *sur* elles et penser *avec* elles équivaut à une célébration de la fragmentarité insulaire, et par là à l'établissement d'une chaîne d'analogies et à une procédure de mise en relation.⁷ 'Insulariser' signifierait donc délibérément ou involontairement dépasser ce que l'on attendrait d'un territoire, lui attacher un supplément de sens, le manipuler et même se l'approprier.⁸ Lorsque le facteur (qui est, il faut le dire, le seul 'érudit' de la Casa di Sotto, les autres habitants étant sans exception aucune des analphabètes)

⁵ Christian Jacob, *L'Empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel (coll. Bibliothèque Albin Michel Histoire), 1992, p. 360.

⁶ Jacob, p. 360.

⁷ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londres - New York, 2005, p. 221.

⁸ Voir Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* [1949], 1966²], Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 154.

transforme la ville d'origine de Neruda en île, il rend sa propre île susceptible de devenir le domicile du poète. Les deux espaces étant simultanément désunis ou compartimentés, mis en contact et rendus comparables sinon mutuellement attachables, ils gardent leur 'régionalité' et établissent une relation marquée par l'ambivalence établie entre leur 'être-ensemble' et leur 'être-séparément', d'une manière plus violatrice que synthétisante.⁹

En outre, *le Facteur* pose avec insistance et à plusieurs reprises la question des métaphores. Plusieurs aspects de la question sont effleurés : comment les métaphores peuvent-elles être définies ? Quel type de vérité sont-elles supposées énoncer ? Quel est leur effet aussi bien sur ceux qui les énoncent que sur ceux qui les entendent ? Est-ce qu'elles devraient être considérées comme dangereuses et/ou trompeuses ? Si la définition de Neruda n'est pas purement simpliste ni perfide (« c'est quand tu parles d'une chose en la comparant à une autre »), alors le raisonnement du facteur semble justifié : pourquoi aurait-on besoin d'un nom si compliqué pour une chose aussi simple ? Les métaphores se situent dans cet entre-deux : elles oscillent entre la supposée pureté de ce à quoi elles se réfèrent, d'un côté, et la complexité de leur propre activité de l'autre. La première métaphore que profère Mario, assis sur la plage, relève de cette même sophistication ou de ce même flottement : c'est « comme une barque qui tanguerait sur ces mots ». D'autant plus qu'elle vient en réaction à l'esquisse de poème que Neruda vient de réciter : « ici, dans l'île, la mer, sort hors de soi à chaque instant ». Les mots, eux aussi venant d'ailleurs ou d'en face et parfois menaçants, s'associent ainsi à une mer agitée qui déborde et envahit l'île et, de leur côté, les métaphores adviennent sur cette jonction ou au bord de ce chasme, de cette gouffre. Si *grosso modo* elles mettent en place une dialectique entre un objet à repenser et les moyens d'y parvenir, le passage de l'un à l'autre n'en est pas moins paradoxal : du relativement simple au plutôt complexe, de l'élémentaire au sophistiqué, de l'immédiatement compréhensible à l'ambigu et du déjà-énoncé au phrasé à inventer. En un mot, le mouvement va de ce qui dit ou qui nous dit *moins* à ce qui est capable de nous parler *plus*, ou de ce qui explique en *dépliant* à ce qui complique en *repliant*.

Or ce qui nous semble encore plus essentiel à cet égard est que, dans le film, c'est moins la créativité poétique mise en espace, pour l'instant catégorie vide de contenu, que sa taxonomie qui importe.¹⁰ Si la mer exhale les métaphores sur l'île, celle-ci maintient son innocence et sa béatitude édéniques, elle devient le réceptacle

⁹ Braudel, p. 160-161.

¹⁰ Tom Conley, *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France*, Londres-Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 184.

de ce qui vient d'être dit - du récemment-dit - et, ainsi que le dit Yi-Fu Tuan à propos de la topophilie, lui sert de point d'appui ou de faire-croire. Plus précisément, si l'île est susceptible de devenir la carte imaginaire des métaphores, on voit comment elle est à la fois espace de projection où se lit le paysage psychique, espace de liberté graphique, matrice narrative ou instrument de prédilection des utopies.¹¹ C'est ainsi que, selon Christian Jacob, « la carte insulaire organise presque inconsciemment une topographie signifiante, autour de lieux et de pôles qui ne sont motivés que par les hasards de leur genèse graphique, mais qui balisent et circonscrivent les péripéties du récit à écrire ».¹² Quand, par exemple, Neruda dit à Mario qu'« on fera un *pacte* : je vais *nager* et *réfléchir* à ta question », il se réfère simultanément à l'idée d'une convention, à la pratique de la navigation, et au sujet pensant. Il reprend ainsi bon nombre de possibilités qu'ouvrent certains *topoi* concernant l'insulaire : l'insulaire comme ressource de symbolismes ; l'insulaire comme géographie adaptable à des projets politiques et réceptive de l'imaginaire social (rappelons ici les îles et les cannibales, les monstres et démons qui ont été considérés comme des éléments inhérents à l'insulaire) ;¹³ les îles comme pierres précieuses dispersées dans le saupoudrage de l'archipel et la maîtrise symbolique d'une île sur la totalité de l'archipel.¹⁴

Lorsque Mario pose la question cruciale « comment devient-on poète ? », la réponse de Neruda le renvoie une fois encore à un espace liminaire : après une courte réflexion, il lui propose de longer lentement le rivage jusqu'à la baie, de regarder autour de lui et d'attendre les métaphores qui lui viendront à l'esprit. Mario obéit à ces conseils et commence ses promenades le long de la mer et sur fond d'un îlot. Dès lors, l'emplacement précis ou l'être-aux-confins devient une machine à métaphores : c'est lors d'une conversation avec Neruda au bord de la mer que Mario esquisse ses premières rimes ; c'est encore là qu'il compare la balle de baby-foot que sa bien-aimée Beatrice a mise dans sa bouche à la pleine lune ; et dans un mouvement culminant vers la fin du film, ce sont les traces sonores de ces confins mêmes que Mario choisit pour son œuvre propre, éminemment poétique. Dans l'enregistrement de certains sons caractéristiques de son île que Mario veut envoyer au Poète, on retrouve les vaguelettes de la Cala di Sotto, les grands rouleaux, le vent de la falaise, le vent dans les buissons, les filets tristes de son père, les cloches de l'église assorties de la voix du prêtre et le ciel étoilé de l'île. Il s'agit d'éléments

¹¹ Yi-Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York, Columbia University Press, 1974, p. 118 et 120.

¹² Jacob, p. 361 et 362.

¹³ Gillis, "Taking history offshore: Atlantic Islands in European Minds 1400-1800", p. 26, où il se réfère entre autres à Frank Lestringant.

¹⁴ Jacob, p. 197 et 199.

dénotant tous les limites de l'espace auquel ils appartiennent : vent, mer, ciel, même une touche d'au-delà. Il n'est donc guère surprenant que ce soit au bord de la mer que Mario arrive à sa conclusion : « la mer, le ciel, les nuages, les étoiles, etc. etc., tout le monde est la métaphore de quelque chose ». Oui, *presque* tout le monde ou bien le monde représenté par certaines de ces parties. Selon la remarque pertinente de Denning, ce sont les plages et, par là, toutes les surfaces-limites de l'île tels les confins que nous venons de mentionner, qui à la fois compromettent et permettent son intégrité : c'est ainsi qu'elles relativisent l'insularité, fonctionnent comme sa mise en scène ou son exécution, arrivent à en devenir comme l'expression la plus condensée et la plus intense.¹⁵ La porosité des confins insulaires, exprimée ci-dessus par la plage comme site par excellence de la poétique insulaire, rend possible ce va-et-vient entre la réalité continentale et l'utopie - linguistique, poétique, politique ou autre - insulaire. Depuis la position darwinienne d'après laquelle les îles peuvent servir de laboratoires clos, jusqu'à l'image du fœtus humain vu comme une île au milieu de la mer amniotique et lié au continent du corps maternel par l'ombilic-pont ou l'ombilic-péninsule, c'est-à-dire dans des imaginaires im-personnalisés ou corpo-centriques, les confins des îles sont aptes à accueillir, pour reprendre le jeu de mots derridien, l'arrivée d'un avenir ou de l'à-venir.

Somme toute, le passage de ce qui semble aller de soi, du connu et du déjà-dit à la nouvelle diction, en un mot la poétisation du non intelligible ou du banal se fait dans son propre espace de transition. C'est surtout là que la méta-phore (la translation) peut être exprimée ou s'exprimer ; et c'est là où commence et s'expose le devenir-île de la non-île ou de la presque-île, la fragmentation ou la condensation de l'infini maritime. C'est sur les lignes de démarcation du paysage filmique du *Facteur* que semble naître l'« autrement dit » de l'insularité. Les îles deviennent écrans de projection des réflexions et des problématiques diverses non encore produites ou en train de se produire. Reste maintenant à voir de quelle façon les discours insulaires promis 'flottent' sur leur support géographique, telle Délos la flottante, et surtout comment ils peuvent garder leur caractère alternatif et alarmant.¹⁶

II.

L'Éternité et un jour commence par un dialogue entre deux enfants, dont on n'entend que les voix, et l'invitation que l'un lance à l'autre : d'abord aller à l'île, pour y plonger et voir la ville antique, puis monter sur le rocher et saluer les bateaux qui passent. Car il y a là une cité magnifique engloutie dans un

¹⁵ Red Edmond - Vanessa Smith, *Islands in History and Representation*, p. 7, où ils citent Greg Denning.

¹⁶ Conley, p.172 et 174.

tremblement de terre, qui dort sous la mer depuis des siècles ; cette cité ne sort de la mer qu'une fois toutes les lunes et pour très peu de temps. Tout s'arrête alors, le temps aussi ; et le temps lui-même est un enfant qui joue aux osselets *au bord de la mer*. Dans ce premier dialogue, l'île anonyme est vue à la fois comme un plongeur naturel qui peut devenir le passage vers les vestiges d'un passé ressuscitant périodiquement et comme une prise de contact avec les bateaux indiquant la striation de l'espace maritime. Comme c'était le cas des discours insulaires précédemment examinés, le temps aussi se joue *au bord* de l'île, sur la définition, la finition ou encore la finitude de l'insularité emblématique qu'il met en place. C'est exactement le moment où la cité 'sort' que l'être-en-île se réalise et le temps s'arrête. Cela ne peut manquer nous rappeler que, dans plusieurs contextes, l'isolation insulaire est assortie d'une aura de (pseudo-)intemporalité et que, de l'anthropologie structurale à l'imagologie touristique contemporaine, la dimension et l'expérience historique des îles sont le plus souvent sous-évaluées.¹⁷ Ce qui nous importe toutefois ici davantage est la répétitivité de ces *shortcuts* insulaires. Il s'agit d'une a-chronie temporaire, itérativement concrétisée, possiblement changeante, mais aussi minutieusement localisée et constamment territorialisée sur ou autour d'une île.

Alexandre -le personnage principal du film et un des poètes grecs les plus célèbres de sa génération- a entrepris la tâche de compléter le grand poème inachevé de Dionysios Solomos intitulé *Libres assiégés*. Gravement malade, il n'a rien terminé et remarque que « tout est resté à l'état d'ébauche ». Lorsqu'il raconte l'histoire de Solomos, poète national grec qui a passé une bonne partie de sa vie en Italie et s'est voué à la tâche de faire renaître son pays d'origine, Alexandre parle du retour de Solomos dans son île natale, Zante, ajoutant qu'il manquait de langue pour sa poésie. En effet, Solomos avait inventé une méthode d'apprentissage assez originale : il enregistrerait les mots qu'il ne connaissait pas et payait même les gens qui lui apprenaient de nouveaux vocables. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit rapidement devenu « le poète qui achète des mots » ; où qu'il allât à Zante, les locaux « l'assaillaient pour lui vendre des mots ».

Ce mouvement est à notre sens digne d'être observé de plus près : presque de la même manière que chez Synge, le premier dépaysement du poète, de la continentalité de l'Italie vers l'insularité de Zante, s'est promptement mué en retrouvailles avec les hommes, les couleurs et les odeurs. À partir d'un certain moment, l'île n'est plus la réminiscence d'une patrie sécurisante quoique

¹⁷ Gillis, *Islands Of The Mind*, p. 2 et Gillis, "Taking history offshore: Atlantic Islands in European Minds 1400-1800", p. 20.

abandonnée, mais la patrie elle-même, espace connu, lieu à re-découvrir et à reconnaître, à accepter, apprendre, incorporer et absorber tel quel ; plus encore, elle est dorénavant vue comme un fragment de la patrie-mère suffoquant et luttant pour son indépendance. Zante s'est donc brusquement dé-insularisée : elle n'est plus une case vierge sur la carte, un territoire lisse et apte à se remplir de tout ce qu'il serait possible d'y projeter ; au contraire, elle devient le réservoir d'où le matériau de ces projections sera tiré. Quoi qu'il en soit, nous pensons que la nouvelle insularité ou l'insularité supplémentaire, comme plus visible dans l'ex-île, est instaurée par le siège lexical imposé à Solomos : le sujet du discours poétique, Solomos dans le cas qui nous occupe, est presque littéralement entouré de sa matière première, à la fois enveloppé dans celle-ci et désireux de la saisir et la maîtriser. C'est, une fois encore, cette quasi-île ou plutôt cette île-dans-l'île qui se prête à une poétique : y trouveront ainsi leur *cosmos* les mots qui cherchent l'espace vital où se développeront leurs combinaisons multiples, les discours insulaires, d'origine comme de nature, qui veulent s'y prononcer. Là se voit confirmée l'élasticité du support géographique de l'insulaire, autrement dit la souplesse de sa cosmographie, ce qui nous renvoie à la remarque de Conley à propos de Thevet:¹⁸

la toile de fond de l'*isolario* nous fournit les moyens de retrouver le 'moment de régression' dans la dimension pictogrammatique de l'écriture cartographique, quand la réalité et l'imaginaire sont mises à l'épreuve en même temps et que le sujet invente sa relation à l'inconnu. Les livres d'îles textuels ainsi que les créations synthétiques de textes et d'images que Thevet nous a fournis confirment l'idée que la singularisation va de pair avec l'hétérologie.

Si en effet les traits particuliers de l'insularité sont continuellement renégociés et réindividualisés, si l'on parle l'insularité chaque fois différemment, « la vie intellectuelle et sensuelle dépend de la façon dont on cultive un paradoxe géographique ».¹⁹

Pour boucler la boucle, revenons au titre du film que nous sommes en train de considérer. Anna, la femme d'Alexandre, essaye de se l'approprier à la sauvette, de le « voler entre deux livres » ; elle qualifie son mari de « traître » quand il quitte la plage pour monter sur une colline et y retrouver les noms de ses amis d'enfance inscrits sur un rocher (notamment « Christos, Vassilis, Alexandros, été 39 ») ; et tout de suite après, quand ils se retrouvent au milieu d'un orage d'été, elle lui dit « Loin,

¹⁸ Conley, p. 178

¹⁹ Conley, p. 200

loin, au large, ton île voyage. Une de tes chemises oubliée sur le balcon tremble au vent ». Alexandre pour sa part, se faisant le bilan de sa vie plusieurs années plus tard au chevet de sa mère mourante et peu avant sa propre mort, se demandera : « Pourquoi faut-il qu'on pourrisse *en silence* partagé entre la douleur et le désir ? Pourquoi est-ce que j'ai vécu ma vie *en exil* ? Pourquoi n'ai-je connu *le retour* que les rares fois où il m'a été donné de parler ma langue ? Ma langue à moi ? ». À la fin du film, Alexandre revient encore une fois au bord de la mer et aux années qu'il a passées avec sa femme et se souvient de la question cruciale qui le travaillait à moment donné : « c'est quoi demain, Anna ? Un jour je t'avais demandé : demain, ça dure combien de temps ? Et tu m'avais répondu : l'éternité et un jour ».

Ainsi, le poète devient traître pour avoir abandonné les contours de l'île et la plasticité inéluctable que ceux-ci lui garantissent puis succombé à la rigidité de l'arrière-pays : noms propres et dates constituent l'excès du pragmatique ineffaçablement imprimé sur une terre pierreuse, donc rigide. Cette trace d'un passé soigneusement maintenu est toujours là, tandis que l'aisance de l'île scriptible demeure quelque part sur ses confins, toujours ajournée quoique constamment recherchée. Cet éloignement perpétuel empêchant l'établissement d'un *hic* fixé et plus ou moins permanent fait de l'insularité un ailleurs, donc inévitablement un exil aussi insécurisant qu'expérimental. D'autant plus que le retour - et par là la patrie, son propre pays - ne peut qu'être lié à sa langue à soi. Parler une langue autre ou parler une langue qui est inévitablement celle de quelqu'un d'autre (selon, entre autres, la prémisse de Derrida dans *le Monolinguisme de l'autre*) met en place de nouvelles îles et réalise ainsi les îles à venir : c'est la succession et la multiplication de ces jours qui mène à l'éternité des insularités nouvelles et jusqu'alors inconnues.²⁰ C'est ainsi que l'insularité est concevable aussi bien comme l'absolument particulier - l'identité unifiée et unitaire - que comme le fragment-exil.²¹

III.

C'est à la lumière de l'analyse qui précède que nous comprenons les « îles du jour d'après » évoquées dans le titre du présent article : elles sont, selon notre lecture du *Facteur* et de *l'Éternité et un jour*, des géographies toujours particulières, constamment réinventées, soumises à la diction qui les met en place, dépendantes du discours qui se propose de les articuler et surtout négociables sur et quant à leurs confins. En un mot, le type d'insularité sur lequel nous nous sommes ici

²⁰ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 97-99 et 104-114.

²¹ R. Edmond - V. Smith, p. 11.

penché promeut une créativité à la fois topo-logique et idéo-logique particulièrement évidente dans les contours des îles cinématographiques ; c'est en passant par eux ou en leur donnant forme que le discours insulaire peut s'avérer productif. Ces îles, tout en étant issues de l'obligation de donner nom à l'imaginaire utopique afin de lui permettre de représenter et d'être libidinalement investi, lui permettent de ne pas être définitivement réalisé et irrémédiablement fixé. Au contraire, elles accomplissent les futurs successifs et temporaires comme autant de ruptures consécutives : bien qu'elles risquent d'être, comme le veut Jameson, des formes de l'*Utopian Fancy*, c'est-à-dire des ornements ou des embellissements spatiaux, elles peuvent toujours garantir la discontinuité entre deux systèmes (un *ici* et un *là*) ou entre deux temps (un *maintenant* et un *après* ou un *autrefois*) distincts.²² Bien qu'elles soient par définition placées dans le continu maritime, elles maintiennent leur caractère propre grâce à leur fragmentarité chaque fois différente et chaque fois précise. Dans ce sens, c'est la fluidité des îles plutôt que leur flottement qui leur donne leur caractère ou, pour citer un extrait pris chez Philippe Rahmy,²³

L'ailleurs est la raison de toutes les îles, comme la ligne mouvante de leur appariement trace et défait notre rêve de liberté, un désir de vie nomade. Vivre sur une île, c'est faire l'expérience d'un double enfermement (minéral et aquatique), d'un « désert dans le désert » (Derrida), d'une position impossible, intenable, définie par deux forces antagonistes : l'une ramassée dans un effort de résistance à l'engloutissement, l'autre portée par la nécessité de se quitter, de s'illimenter, de percer l'horizon.

Dans les réflexions qui précèdent, nous avons essayé d'expliquer en quoi la construction de l'insularité consiste en une cosmo-poétique ou en une chrono-poétique, ou en résulte. En mettant l'accent sur les confins des îles en tant que foyer de la poétique insulaire et mettant par là en relief l'élasticité et la ductilité des îles mêmes, nous avons pu explorer certaines modalités du discours géographique ou, plus largement, topographique. L'oscillation productive entre 'réclusion' et 'porosité' ou encore entre 'fixité' et 'fluidité' se trouve au cœur de notre conception de l'insularité. Cette tension entre le discours mobilisant et le lieu inerte fait en sorte que cette bipolarité devient partie intégrante du concept qu'est l'île. Malléable et sculptée, l'île intéresse à cause de la fugacité de sa définition et l'itérativité de sa 'formation' ; plus encore, l'île fascine grâce à sa descriptibilité multiple, voire son

²² Jameson, p. 227, 228 et 232.

²³ Il s'agit d'une remarque que Philippe Rahmy fait à propos du *Foi et Savoir* de Jacques Derrida. À ma connaissance, cet extrait n'est trouvable que sur le site [remue.net/la littérature](http://www.remue.net/la_littérature), ça remue encore : <http://www.remue.net/article.php3?id_article=574>

indescriptibilité patente. En ce sens, l'île ressemble à la promesse de ce qui ne peut pas être promis, car il ne lui est pas donné d'advenir : il s'agit d'une promesse toujours en partie tenue et en partie démentie et remise. Cela ne peut que nous rappeler la phrase de Saint John Perse : « et du bord immobile du cil il nous a fait plus d'une promesse d'îles, comme celui qui dit à un plus jeune : 'tu verras!' ». ²⁴ Ou encore, comme le dit si bien Rahmy, « réduite à ces deux forces contraires, mais qui ne s'annulent pas (contrairement aux forces héraclitéennes), l'île, à proprement parler, n'existe pas, elle n'est rien ».

²⁴ Saint-John Perse, *Éloges*, tome III, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1982, p. 35.