

Édouard Glissant et Hans Ulrich Obrist  
conversations (extraits choisis)

# Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps

Ce que l'on appelle mondialisation, qui est l'uniformisation par le bas, le règne des multinationales, la standardisation, l'ultra libéralisme sauvage sur les marchés mondiaux, pour moi c'est le revers négatif d'une réalité prodigieuse, que j'appelle la mondialité. La mondialité, c'est l'aventure sans précédent qui il nous est donné à tous aujourd'hui de vivre, dans un monde qui pour la première fois, réellement et de manière immédiate, foudroyante, se conçoit à la fois multiple et unique, et inextricable. C'est aussi la nécessité pour chacun d'avoir à changer ses manières de concevoir, de vivre et de réagir, dans ce monde-là.

L'utopie ne doit pas avoir pour but de nous dessiner des avènements radieux et des lendemains qui chantent. On sait que ce n'est pas cela... Qu'est-ce que la pensée de l'utopie, concrètement, peut nous amener à faire ? Elle peut nous amener à réaliser des impossibles.

Édouard Glissant





# L'utopie

Ce livret a été composé spécialement pour Nuit Blanche 2013 à partir d'extraits de conversations et d'entretiens inédits entre Édouard Glissant et Hans Ulrich Obrist qui se sont tenus durant plus d'une décennie.

Hans Ulrich Obrist mène depuis de nombreuses années des conversations et entretiens avec des figures et personnalités, tout aussi bien artistes, écrivains, architectes, scientifiques, philosophes. Les conversations avec Édouard Glissant ont un caractère particulier aussi bien par leur aspect ininterrompu que par la diversité des questions et des sujets qui les traversent.

Ces extraits choisis dessinent ensemble la mémoire d'une seule et longue conversation abordant de nombreux thèmes et sujets chers aux deux hommes.

Ils ont été ici coupés, recomposés, agencés afin de laisser entrevoir l'évolution et la complexité de la pensée de l'utopie qu'Édouard Glissant considérait comme une fonction de l'esprit.

*« L'Utopie n'est pas le rêve. Elle est ce qui nous manque dans le monde. Voici ce qu'elle est : cela qui nous manque dans le monde. Nous sommes nombreux à nous être réjouis que le philosophe français Gilles Deleuze ait estimé que la fonction de la littérature comme de l'art est d'abord d'inventer un peuple qui manque. L'Utopie est le lieu même de ce peuple. Nous imaginons, nous essayons d'imaginer ce qu'il en serait si nous ne pouvions pas inventer cela, quand même nous ne saurions dire ce qu'est cela, sauf que nous savons qu'avec ce peuple et ce pays peuplé nous serions et nous sommes plus près du monde, et le monde plus près de nous. S'il n'en est pas ainsi, nous manquons au monde à notre tour. Et maintenant, est-il possible – dans l'aujourd'hui – de manquer au monde ? Cette question nous envisage. Comme si de méditer – c'était hier – les pensées de système et les systèmes de pensées ont pu faire Utopie, ou du moins en bâtir le lieu ? »*

Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Gallimard, 2005.

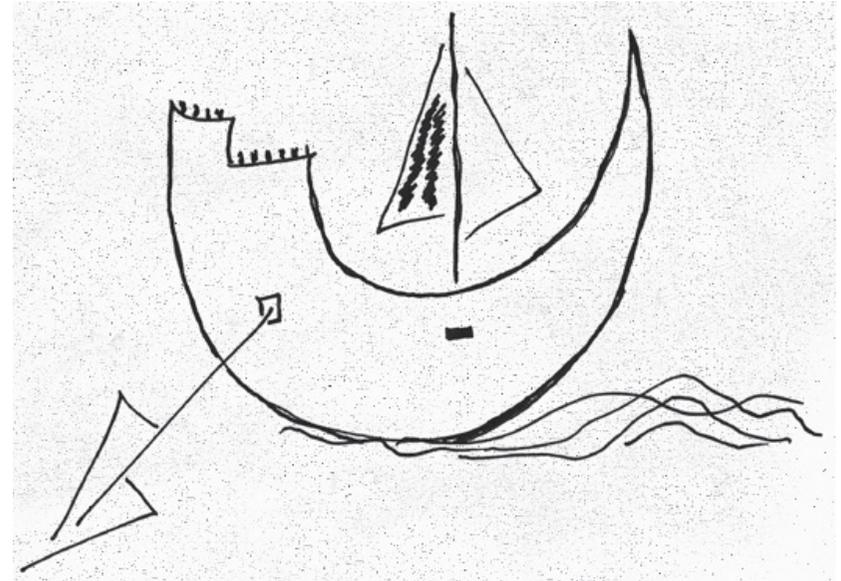
## La pensée du changement

**Hans Ulrich Obrist :** Tu as redéfini l'utopie adaptée aux nouvelles données et aux rapports de forces du monde contemporain. Peux-tu me dire les fonctions que tu attribues à l'utopie aujourd'hui et comment tu la relies à la « pensée du changement » ?

**Édouard Glissant** : Je crois qu'il faut, avant toute chose, en revenir à la définition que l'on peut se donner de l'utopie, selon les exemples que l'on connaît de Platon, de More, mais aussi de saint Augustin. Car l'utopie, considérée par ces grands auteurs, par ces grands esprits, a quelque chose de contraignant. Elle consiste essentiellement en la recherche d'une norme qui, de toute manière, est une norme qui exclut et qui rejette. Ainsi Platon, dans *La République*, rejette les poètes et les chasse de la cité en disant : « Nous n'avons rien à voir avec ces histoires de mythe et de profondeur ; nous voulons faire une cité claire, rationnelle et, par conséquent, nous allons ordonner tout cela selon un régime que nul ne pourra contester ». Tel est le côté normatif de l'utopie qui, quoiqu'il puisse avoir une grande beauté, une grande magnificence, débouche le plus souvent sur des exclusions mortelles.

Pourquoi ? Parce que lorsqu'on assigne une norme à l'utopie, on rejette aux enfers tout ce qui est anormal par rapport à cette utopie. Historiquement, je dois dire que je défends le point de vue de Platon, de saint Augustin ou de More, car il fallait, à ce moment-là de l'histoire des humanités, et en particulier des humanités de l'Occident, faire un tri. Il fallait essayer de comprendre comment des communautés se forment et s'opposent les unes aux autres mais également comment elles perdurent et se maintiennent. Ces conceptions de l'utopie chez Platon, saint Augustin ou More sont des conceptions que l'on dirait aujourd'hui « progressistes », mais il n'empêche que ce sont aussi des conceptions mortelles pour tout ce qui n'est pas l'objet de l'utopie. Saint Augustin définit lui aussi la cité idéale dans *La Cité de Dieu*. Nous sommes en plein dans tout ce qui tourmente nos consciences contemporaines. Leurs conceptions sont valables, mais elles ne sont plus acceptables parce que ce que nous appelons aujourd'hui « utopie » – et à mon avis, rien de grand ne s'est fait dans l'histoire des humanités sans qu'il y ait eu au départ une utopie – n'est pas ce qui se réalise. L'utopie est ce qui permet de réaliser. Et rien dans le monde ne s'est fait sans qu'il y ait eu, à la base, une pensée utopique.

[...] L'utopie du Christ, par exemple, est une utopie totale, extraordinaire-



ment féconde, mais extraordinairement mortelle pour tout ce qui n'est pas l'objet de l'utopie. De même, toutes les révolutions sont à la fois – c'est cela le terrible des choses – grandioses et puis finalement terrifiantes. Ce que je pense aujourd'hui, c'est que nous devons exclure – pas « exclure » car ce serait encore une manière d'obliger –, c'est qu'il serait bon que nous ayons la possibilité d'exclure de notre pensée de l'utopie toute pensée de norme, de système ou d'excellence. [...] Car je pense que l'utopie est, aujourd'hui, quelque chose de difficile à accepter parce qu'on a peur, qu'on se dit : « Mais non, à quoi cela rime, l'utopie n'est pas la forme parfaite vers laquelle on pourrait accéder ».

L'utopie, pour moi, c'est la pensée et le sens du mouvement de tout ce qui change, de tout ce qui peut me changer en changeant autour de moi. L'utopie, c'est le sens même de ce changement, de cette relation à tout et du tout au tout... Je dis souvent : « Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre ni me dénaturer ». L'utopie, c'est accepter cela, accepter la pensée du changement. Non pas la pensée de l'absolu que nous nous imposerions à nous-mêmes et que nous imposerions aux autres, mais accepter la pensée que la particularité de notre monde est qu'il change radicalement et perpétuellement, qu'il change avec nous et en nous, et que nous avons de fait l'obligation de percevoir le sens de ce changement. D'ailleurs, c'est parce que nous ne voulons pas changer qu'il y a utopie. Nous aimons la stabilité et tout ce qui reste identique à lui-même, tout ce qui est dans une sorte de stase et d'immobilité. [...] Chacun de nous se conçoit dans son être comme immuable, absolu, définitif, inattaquable et interchangeable. C'est une tradition qui provient surtout des cultures et des civilisations occidentales. Mais l'utopie, c'est accepter la pensée et la fécondité du changement. Quant à moi, je bâtis cela sur une conception que j'ai de l'inextricable du monde actuel. Car la seule manière de combattre la mondialisation, ce n'est pas de se renfermer sur soi ni dans sa propre condition, mais d'établir des relations à l'autre. Cela, c'est une dimension réelle de l'utopie. Une autre dimension, c'est qu'aujourd'hui nous n'avons plus la possibilité d'influer sur le monde selon des plans

que nous aurions tirés à l'avance. Même les plus grandes puissances du monde s'aperçoivent que cela ne fonctionne pas. Nous sommes maintenant dans cet énorme Tout-monde dont l'une des rationalités est d'être complètement irrationnel, parce qu'inextricable, et donc, on ne peut plus croire que ce que l'on fait est absolu ou valable pour tous...

Cela étant dit, et parce qu'elle n'existe qu'à partir de l'idée du changement, je crois qu'on ne peut plus caractériser l'utopie, sauf à dire qu'elle est ce qui nous manque, de la même manière qu'il nous manque le verbe et l'image. L'utopie n'est en effet ni du côté du verbe, ni du côté de l'image, car en tant qu'écrivain, l'image me manque, et en tant qu'écrivain, le verbe me manque aussi. Dans notre monde actuel, l'utopie n'est jamais quelque chose de fini. Si nous concevons l'utopie comme une œuvre finie, alors nous recommençons les vieux débats, les vieux silences et les vieilles exactions. C'est comme notre univers, on dit qu'il est en expansion infinie, mais peut-on imaginer cela ? D'ailleurs, on dit même qu'à partir d'un certain moment, cette expansion infinie va commencer un mouvement de retour au noyau originel qui a donné l'univers après le « Big Bang », mais peut-on imaginer cela ? Non. Pourtant, nous vivons dedans et nous sommes dedans. Nous ne pouvons pas dire : nous sommes capables de concevoir l'infini et nous sommes capables de concevoir notre propre finitude. De la même manière, nous sommes capables de concevoir l'utopie comme la nécessité qui ne finit pas parce que, lorsqu'une nécessité ne finit pas, elle cesse d'être une nécessité qui corrompt, qui opprime et devient alors une nécessité qui libère.

## La pensée du tremblement

**H.U.O :** Édouard, peux-tu me parler un peu de ce que tu appelles « la pensée du tremblement » ?

**E.G :** Il faut dire d'abord que le tremblement n'est pas l'incertitude, que

ce n'est pas la peur, que ce n'est pas ce qui nous paralyse. La pensée du tremblement – et à mon avis toute utopie passe par cette pensée –, c'est d'abord le sentiment instinctif qu'il nous faut refuser toutes les catégories de pensées figées et toutes les catégories de pensées impériales. La pensée qui s'organise en système et qui essaie de mettre de l'ordre, son ordre, dans le monde, est une pensée contre laquelle nous pouvons élever cette pensée du tremblement qui est la connaissance ou la tentative de connaissance réelle de ce qui se passe à l'heure actuelle dans le monde. Dans le Tout-monde, tout tremble. Le Tout-monde tremble physiquement, géologiquement, mentalement, spirituellement, parce que le Tout-monde cherche ce point utopique dans lequel toutes les cultures du monde, tous les imaginaires du monde peuvent se rencontrer et s'entendre sans se disperser ni se perdre. Et je crois que c'est d'abord cela, l'utopie, une réalité dans laquelle chacun peut se rencontrer et se rencontrer avec l'autre sans se perdre. Et cela, nous ne pouvons ni le faire avec les pensées impériales ou de domination, ni avec les pensées du chemin systématique vers une vérité qu'on voudrait rejoindre le plus vite possible. La pensée du tremblement, c'est la pensée avec laquelle on peut perdre du temps à chercher, à partir de laquelle on peut flâner en route. On peut donc opposer à tous les systèmes d'épouvante, de domination et d'impérialisme cette poétique du tremblement qui nous permet d'être en contact avec le monde et avec les peuples du monde. Pour moi, c'est d'abord cela la pensée du tremblement.

## Du chaos-monde, de l'identité-rhizome

**H.U.O :** Comment t'est venue cette conception du « chaos-monde » ? Est-elle née de ton intérêt pour la science ?

**E.G :** Oui. Mais en fait, cela vient plutôt de mon incapacité originelle à comprendre ce qui se passe en science. Les textes accessibles des théoriciens de la science du chaos m'ont été suprêmement bénéfiques. Par exemple, l'idée que la connaissance ne se produit pas sur une ligne continue, qu'elle n'est pas une progression sur cette ligne, mais qu'elle se produit de manière chaotique, dans des conditions différentes et même parfois contradictoires. Ou l'idée que l'objet même du monde n'est pas connaissable de manière uniforme et progressive. Ou encore l'idée que la science peut avoir des approches et des descriptions poétiques du monde, c'est quelque chose qui m'a beaucoup frappé. Depuis très longtemps, je pense que l'identité des hommes n'est pas uniforme, qu'elle ne suit pas une ligne, qu'elle peut être contradictoire sans que cela mène nécessairement à des conflits. J'ai eu très tôt l'idée d'une « identité-rhizome » ou « identité-relation » que, pendant des années, j'ai eu beaucoup de mal à faire comprendre. Et sur ce plan, je rejoignais et continue de rejoindre la pensée et le travail de Matta.

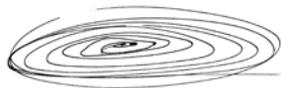
**H.U.O :** Et de Deleuze...

**E.G :** Et de Deleuze sur le plan philosophique, c'est évident. La différence que font Deleuze et Guattari entre la racine unique et le rhizome m'a été d'un profit extraordinaire. La racine unique qui tue tout autour d'elle et le rhizome qui au contraire s'étend vers d'autres racines sans les tuer. Si cette idée avait pu bénéficier d'une publicité réelle dans le monde, elle aurait combattu bien des enfermements, des sectarismes et je continue à croire que les holocaustes, les massacres ne seront pas vaincus par la force militaire ou par l'imposition politique. Ils ne seront vaincus qu'à partir du moment où les mentalités, où les spiritualités des hommes et des humanités auront consenti à ce genre d'idées. Et en particulier à celle-ci, que je répète inlassablement depuis de nombreuses années, selon laquelle « je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer ». L'une des trames d'aujourd'hui est que chacun a peur

de changer. C'est la peur qu'en prenant quelque chose à l'autre, on disparaisse, on s'évanouisse, on se dilue. Mais non ! Et il faut que nous opérions cette révolution fondamentale dans l'histoire des humanités, pour qu'on puisse dire « je peux changer, je ne suis pas obligé de demeurer le même, je peux prendre à l'autre, et cela ne signifie pas que je vais me perdre ».

**H.U.O** : C'est une forme d'utopie...

**E.G** : Oui, c'est une utopie. Mais il y a une urgence, il faut se battre pour cette utopie. C'est une utopie non pas parce que ce n'est pas vrai, mais parce que ce n'est pas encore possible de le faire admettre à la majorité des humanités. Si je dis à un catholique ou à un protestant qui sont en train de se tuer en Irlande, à un Israélien ou à un Palestinien qui sont en train de se tuer au Moyen-Orient, ou à un Hutu et à un Tutsi : « Je peux être Tutsi et prendre quelque chose de l'Hutu et ça ne va pas me tuer, ça ne va pas me faire disparaître, cela va au contraire m'enrichir... ». Si l'on commence à concevoir cette idée, on lutte vraiment contre les holocaustes et les massacres d'aujourd'hui. Je ne crois pas qu'on trouvera une solution politique ou militaire à ce genre de problèmes. Il faut changer dans la tête même des gens, dans l'imaginaire des gens, l'idée selon laquelle on n'existe qu'à travers une identité unique.



# Utopie de la ville : l'espace, le passage

« La ville est le lieu même du vacillement absolu »

Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Gallimard, 2005.

## Des villes-îles

**H.U.O** : La dernière fois que nous avons discuté, nous avons évoqué le thème de l'architecture, qui est très important pour moi, mais nous avons peu parlé de la ville, et j'étais très intéressé par ce chapitre de *La Cohée du Lamentin* qui s'intitule « Le Débat de la Plantation et de la Ville ». J'aurais aimé que nous reprenions la discussion sur ce point, que tu me parles un peu de cette conception de la ville comme organisme destructeur voire auto-destructeur...

**E.G** : Oui, mais je ne veux pas forcément dire par là que les villes sont vouées à la destruction. Je veux surtout suggérer qu'il y a une nouvelle façon de concevoir la ville qui n'est pas la conception traditionnelle. Ce que l'on peut dire, c'est que, traditionnellement, la ville s'est construite en opposition à la campagne qui l'entourait. Soit en mettant des murailles pour se protéger, soit en ayant ce qu'on appelle des banlieues faisant la transition entre ville et campagne. Donc la ville se construisait peu à peu, comme si elle se constituait à partir d'une sorte d'écoulement de sang pro-

venant de la campagne et se coagulant quelque part. C'était la conception de la ville comme une coagulation de ce qui vient de la campagne. Or, ce qui est intéressant dans les villes modernes, c'est qu'elles n'ont plus aucun lien avec la campagne, ni aucun lien avec l'environnement.

**H.U.O :** Tu veux dire qu'elles ont été comme « coupées » ?

**E.G :** Oui c'est cela, « coupées ». Mais pas « coupées » par des murailles, ni par des banlieues, « coupées » en absolu. C'est ainsi que beaucoup de villes en Afrique ou au Brésil – je pense notamment aux villes de Côte d'Ivoire, ou à une ville comme Brasilia – sont nées brusquement, tout d'un coup, sans aucun lien avec ce qu'il y a autour. Il y a aussi, par exemple, beaucoup de villes chinoises qui se dressent comme cela, au milieu de marais où les gens croupissent. Autrement dit, il y a, en ce moment, l'apparition de villes qui n'ont pas de veinules, qui n'ont pas ces petites veines allant en dehors de la ville. Ce sont des villes-îles, des villes qui sont des îles, des îlots urbains. Et cela donne une nouvelle coloration à la notion de ville. En particulier en ceci que les habitants de ces villes ne savent rien de ce qui se passe ailleurs.

[...] Et par conséquent ce sont des villes ignorantes. Ce sont des villes qui se suffisent à elles-mêmes, mais aussi des villes qui ignorent tout de ce qui les environne. En général, ce sont des villes qui peuvent se passer du monde. Je veux dire, de l'idée du monde. Et cela, c'est un drame d'aujourd'hui. Car le fait que ces villes-là soient absolument autonomes se traduit, d'un côté, par une audace fantastique pour s'ériger et se dresser, mais, d'un autre côté, n'ayant pas de continuité avec un passé. On est alors en droit de se demander si ce sont des villes qui vont perdurer. Il faut donc se poser la question du temps dans la ville.

**H.U.O :** Le temps des villes...

**E.G :** Oui, je crois que cette question du temps est très importante. Car ces

villes-là consomment leur temps instantanément. Mais est-ce qu'une ville doit avoir pour fonction de durer dans le temps ?

**H.U.O :** Peut-être est-elle éphémère par nature...

**E.G :** Ephémère, puis recommencée ailleurs ou au même endroit. Au fond, ce sont des villes dont le caractère le plus manifeste est qu'elles changent tout le temps. Ce sont des villes en métamorphose constante et totale, tandis que les villes traditionnelles sont des villes de métamorphoses très lentes, qui prennent leur temps pour évoluer. Donc cela donne aussi une nouvelle manière de fréquenter les villes. C'est par exemple la grande différence entre la manière de fréquenter une ville comme New York et une ville comme Paris ou même certaines villes africaines, ou certains villages. Dans ces endroits, il est toujours possible de fréquenter le temps passé en même temps que le temps présent. Au contraire, dans les villes modernes dont je parle, on ne peut que fréquenter le présent. On n'y fréquente pas le passé, mais on n'y fréquente pas non plus l'avenir ! Car ce sont des villes qui vont, peut-être, être bouleversées de fond en comble très prochainement, sans que l'on ne sache ni pourquoi ni comment.

[...] Par conséquent, l'architecture des villes, à l'heure actuelle, tend à mon avis à deux choses : d'une part à une audace totale dans la conception des rapports avec l'espace, et puis, quand même, à une nostalgie de ce qu'il y avait avant, c'est-à-dire de la campagne – et je crois que du point de vue architectural on se dirige vers cela. Ou bien, vers une architecture de la brisure, qui se suffit à elle-même, qui est une architecture de ville autonome et passagère, dont on n'a pas besoin qu'elle dure des siècles et dont les matériaux et les bâtiments ne sont pas pérennes parce qu'on les construit de toute façon dans l'idée d'être remplacés par autre chose très vite. Cette première architecture est plutôt verticale. Ou bien, vers une architecture en étendue par laquelle la ville essaiera de rejoindre ce qui reste de la campagne et peut-être que c'est là aussi une perspective. Cette architecture-là se doit d'être plus proche des éléments matériels, de la

terre, du marbre et du bois. Ce ne sera pas une architecture de vitre, de plastique et d'acier.

**H.U.O :** Selon toi, une architecture peut-être plus organique donc ?

**E.G :** Plus organique et plus proche de ce qui compose la terre autour. Et probablement se dirige-t-on vers ces deux sortes d'architectures...

**H.U.O :** Tu veux dire, vers les deux types différents dans le même temps ?

**E.G :** Oui, mais à mon avis les architectes sont devant un dilemme et ont un choix à faire. Ou bien rejoindre la campagne et le passé avec les matériaux plus organiques dont on a parlé : le bois, le marbre, la terre, l'argile... Ou bien ils choisissent de se couper de cela et de s'élancer avec les vitres, les plastiques, les aciers, les éléments modernes... Et je vois assez difficilement le mélange des deux. Je crois que ce sont vraiment deux conceptions opposées. La ville verticale d'un côté : New York, et la ville horizontale de l'autre : les villes européennes.

## Littérature de ville, littérature de campagne

**E.G :** Du point de vue de ce qui m'intéresse, c'est-à-dire du point de vue de la littérature, je dis, notamment dans *La Cohée du Lamentin*, qu'il a existé une « littérature de plantation » ou « de campagne », qui s'oppose à ce que l'on pourrait appeler une « littérature de ville ». La littérature de campagne, pour moi, c'est la littérature de Faulkner, et on pourrait même dire celle de Tolstoï. *Guerre et Paix* me semble d'ailleurs assez exemplaire, c'est un aller-retour incessant entre la campagne et Moscou, entre la campagne et

Saint-Petersbourg. C'est non seulement un livre de guerre et de paix, mais c'est aussi un livre de campagne et de ville. Et d'ailleurs, l'élément essentiel dans *Guerre et Paix* est la prise de Moscou et sa libération. À l'inverse, une littérature de ville comme Dos Passos a essayé de la pratiquer est une littérature brisée, concassée. Ce n'est pas une littérature suivie comme dans *Guerre et Paix*. C'est une littérature brisée et chaotique. Et l'on se demande si, à l'heure actuelle, ce qui va se passer sera un amalgame ou une sorte de synthèse de ces deux sortes de littérature ou si la littérature ne va pas verser dans une brisure totale. Cette littérature de la brisure serait la littérature des villes telles qu'elles apparaissent maintenant. Et il me semble que c'est plutôt cette dernière option qui émerge. Car, en effet, les campagnes disparaissent partout dans le monde et même quand elles sont encore là, elles n'ont plus de présence fondamentale par rapport aux villes.

**H.U.O :** C'est très intéressant que tu parles d'une littérature des villes... Je me souviens d'une conversation avec Orhan Pamuk qui me disait qu'une ville comme Istanbul, par exemple, avait peut-être été inventée par Gérard de Nerval. Que penses-tu de cette idée ? Qu'il y ait une littérature de la ville, mais qu'il y ait aussi des villes littéraires... Est-ce que tu es d'accord avec cette idée que les écrivains inventent les villes ?

**E.G :** Oui, on peut dire qu'il y a des écrivains qui inventent des villes, mais des villes qui existent déjà. Les écrivains s'attachent à extraire la signification de la ville, sa spiritualité. Ainsi je ne crois pas que Gérard de Nerval ait « inventé » Istanbul, mais plutôt qu'il a signalé à la sensibilité commune ce qu'il y avait de particulier dans Istanbul. Maintenant, il est vrai que les grandes villes anciennes ont toujours été accompagnées de leur littérature. Villon au XV<sup>ème</sup> siècle est un écrivain de ville parce que c'est un écrivain de Paris. Et les écrivains du XVII<sup>ème</sup> aussi : ils ne connaissaient rien à la campagne ni à la province. C'est le cas de Balzac au XIX<sup>ème</sup>, de Proust également. Je crois qu'il y a, comme je l'ai dit, une littérature de ville et une littérature de campagne, mais aussi que les villes ne sont pas connues seu-

lement par la littérature. Il y a par exemple, la chanson, le folklore... Quand on pense aux gamins de Paris... Il y a des tas de choses qui, en dehors de la littérature, contribuent à créer l'image d'une ville.

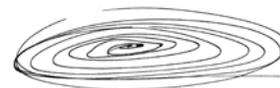
## Les langages créolisés des villes

**H.U.O :** Dans une interview que tu as donnée au *Monde 2*, tu parles de l'aspect vertigineux des villes contemporaines et tu dis qu'il y a l'apparition de nouveaux langages de rue, créolisés, chez les gosses de Rio, de Mexico ou dans la banlieue parisienne. Tu suggères également l'idée qu'il faudrait recenser tous ces créoles des banlieues métissées. Mais n'est-ce pas reconnaître par là que la ville moderne crée des choses, et en particulier du langage, qu'elle est une sorte de laboratoire des langages d'aujourd'hui ?

**E.G :** En ce qui concerne les villes « soudaines » dont nous venons de parler, comme Brasilia par exemple, je ne crois pas qu'elles puissent donner lieu à ce métissage de langues. Mais dans les villes anciennes comme la banlieue de Paris, ou dans les rues de Rio, de Lagos ou de Dakar, on a un contexte et un climat qui favorisent cela. Parce que, dans ces villes-là, le langage officiel n'est pas le langage naturel, c'est-à-dire le français, l'anglais, l'espagnol. J'appelle « langage naturel » la langue maternelle des individus, et cette différence entre les deux langages est naturellement la condition pour qu'il apparaisse des créoles qui se forment à partir du métissage d'un langage officiel et d'un langage naturel. Et cela ne peut se passer que dans les villes parce que cela nécessite le contact quotidien, jour après jour. Dans les campagnes, on ne trouve que des dialectes, car ce sont des endroits où le langage ne se déforme que très lentement. Mais dans les villes, le langage se recrée tous les jours. Tous les jours, il y a une re-crédation.

**H.U.O :** Oui, parce qu'il y a des zones de contacts constantes...

**E.G :** Oui, on est dans une sorte de vibration quotidienne qui fait que les créoles qui apparaissent sont des créoles très forts, mais aussi très changeants, qui varient très rapidement. C'est comme les phénomènes d'argots ou de patois dans les villes anciennes. Y a-t-il un argot de New York, ou plus précisément de Harlem ? Très certainement oui. Cependant, les argots de Paris, de Rio, de Dakar, et probablement de Mexico aussi, sont des argots très vivaces et très changeants. C'est comme une énergie qui se consume perpétuellement, et cela, c'est la caractéristique de la ville.



# Utopie du musée : le temps, la mémoire

## « Que les œuvres d'art créent le musée plutôt que le musée les œuvres d'art »

**H.U.O :** La dernière fois, nous avons également parlé du musée et nous avons beaucoup parlé de son aspect extérieur. Or, je crois que l'enjeu principal dans la conception du musée, aujourd'hui, est de cesser de le penser comme une façade spectaculaire pour laisser place à la notion de « complexité intérieure ». Et je voulais avoir ton avis sur cette notion de complexité intérieure, sur cette dimension « d'inextricable » du musée...

**E.G :** Je crois que, de plus en plus, les musées gagneront à être moins solennels intérieurement. C'est-à-dire qu'ils devront comporter moins de grands espaces intérieurs, très imposants et très monumentaux, et compter davantage sur des cheminements entrecroisés, sur des parcours. Parce que l'idée d'un musée, aujourd'hui, c'est de mettre le monde en contact avec le monde, avec des lieux du monde, et si on veut faire cela, on ne peut pas le faire avec la conception solennelle et majestueuse du musée du Louvre ou de la Galerie des Glaces à Versailles. Il faut multiplier les mondes à l'intérieur des musées. À mon avis du moins, cela serait plus intéressant.

Le souvenir que je conserve, par exemple, de ma visite du musée de Bilbao, est que je m'y suis senti perdu : les salles sont extraordinaires, elles sont en elles-mêmes des œuvres d'art, mais les tableaux dedans sont comme des mouches sur du lait ! On ne les voit pas parce qu'on ne voit que la structure, même si, encore une fois, cette structure est magnifique. Au fond, il faudrait que les œuvres d'art créent le musée plutôt que le musée les œuvres d'art. C'est, me semble-t-il, la formule qu'il faudrait toujours avoir en tête.

**H.U.O :** Donc l'échelle du musée serait déterminée par les œuvres ?

**E.G :** Et non par la structure du musée...

**H.U.O :** Mais cela nous ramène aussi à la structure du *Merzbau*. Kurt Schwitters a défini cette notion de *Merzbau* qui était une structure intérieure très complexe qu'il a aussi appelée un *shrine*, un « hôtel de l'amitié », ce qui est, je trouve, une assez belle définition.

**E.G :** Oui, cela rejoint mon idée que le musée doit être l'endroit où des lieux du monde sont mis en contact avec d'autres lieux du monde. Le musée que l'on va construire en Martinique (le Musée Martiniquais des Arts des Amériques-M2A2) sera conçu de cette façon. C'est-à-dire qu'il faudrait qu'on ait, à l'intérieur du musée, une nature tropicale. Une nature tropicale, c'est-à-dire enchevêtrée, mais où, quand même, chaque oeuvre pourrait avoir son espace pour vivre. C'est difficile à réaliser, mais c'est notre idée directrice.

## À propos du Musée Martiniquais des Arts des Amériques

**H.U.O :** Comment et à quel moment cette idée du musée en Martinique est-elle née ?

**E.G :** L'idée est née de la conjonction de plusieurs facteurs. D'abord, du fait que, durant mon enfance en Martinique, en 1941, beaucoup d'artistes et d'intellectuels qui fuyaient le nazisme se sont arrêtés en Martinique en allant vers les États-Unis : Breton, Lévi-Strauss, Masson, Wifredo Lam. À partir de ce moment-là, il y a eu une espèce d'ouverture sur l'univers américain et en particulier sur l'univers latino-américain. Deuxièmement, quand j'étais en France, j'ai travaillé avec Matta, avec Lam, avec Cárdenas et avec tous les artistes, disons, de ces générations-là. Car à ce moment-là, dans les années 50-60, la plupart des artistes latino-américains venaient en Europe. Aujourd'hui, ils vont plutôt à Miami, à Los Angeles ou à New York, mais à ce moment-là, tout le monde était en Europe. Comme j'ai beaucoup travaillé avec eux, tous ces artistes, qui sont très importants en Amérique latine, ont pu donner des œuvres pour la constitution de ce musée. La troisième opportunité, c'est que cela se passe justement en Martinique, c'est-à-dire dans un petit pays mais au centre de l'arc caraïbe. Il y a sûrement une sorte de magie géographique de la situation qui fait que tous les mouvements, toute l'attention de l'Amérique du Sud et de l'Amérique du Nord peuvent converger vers ce point.

On a donc conçu l'idée de ce Musée Martiniquais des Arts des Amériques, mais on est surtout parti de l'Amérique latine, des arts d'Amérique latine. Au fond, si je dois dire les choses comme elles sont, j'ai toujours voulu réaliser une encyclopédie historique et comparée des arts des Amériques. Et c'est cela l'idée fondamentale du musée. C'est-à-dire que les collections que nous allons constituer vont être mues par ce projet-là, par quelque chose qui n'existe pas. Il y a des études extraordinaires sur tout ce qu'on peut imaginer en matière d'art, des études sur les arts mayas, aztèques, incas, qui sont sensationnelles. Il y a des études sur les muralistes mexicains, les constructivistes du cône sud, les cinétiques vénézuéliens, l'art graffiti, etc, mais il n'y a pas de travail, je ne parle pas de synthèse, mais de coordination sur ce qui s'est passé dans les Amériques en matière d'art. Par exemple, dans des villes comme La Nouvelle-Orléans, comme Saint-Pierre de la Martinique ou Montevideo, qu'y avait-il comme art en 1850 ?

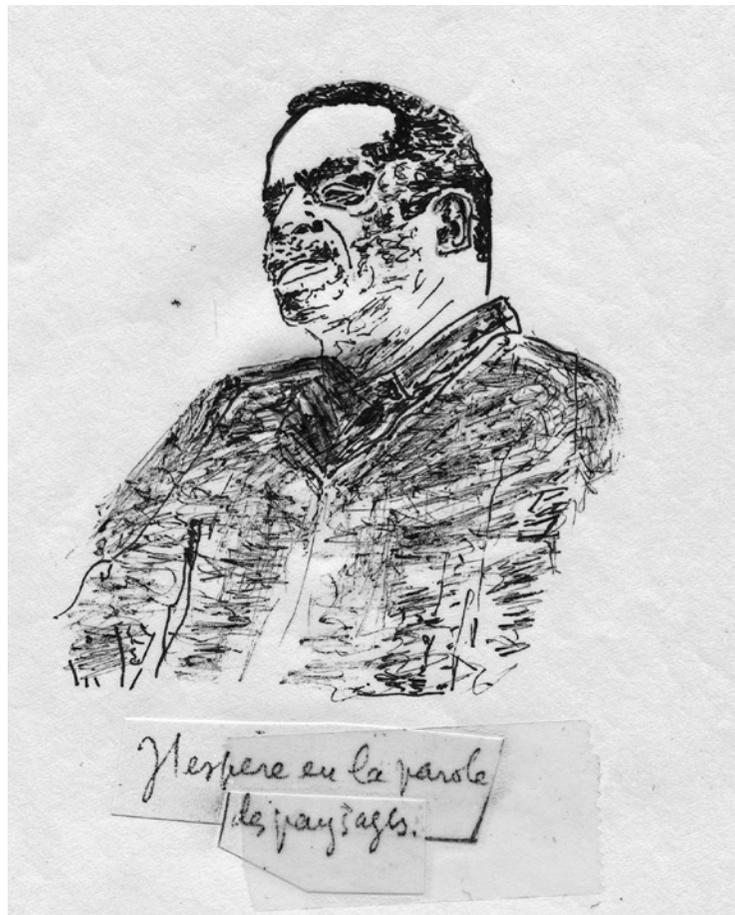
Y avait-il quelque chose ? S'il n'y avait rien, pourquoi ? S'il y avait quelque chose, était-ce en relation directe avec des arts autochtones, des arts premiers de ces endroits ? Était-ce une imitation de l'art occidental ou était-ce sous influence de l'art occidental ou européen ? Dans cette imitation, la production d'art était-elle passive ou plutôt réactive ? Y avait-il des créations nouvelles ? Il me semble que réfléchir à tout cela de manière historique et comparée peut permettre de voir ce qui se fait de plus actuel et de plus nouveau en art sur le continent. Il ne s'agit pas de faire une sorte de machine bien huilée avec laquelle on puisse tout expliquer mais il s'agit plutôt d'avoir des perspectives, la perspective du Grand Canyon comme la perspective d'une petite rizière, la perspective des grands fleuves et la perspective d'une petite source... Voir tout cela selon des perspectives. Je pense que c'est ce travail qui nous passionne dans le fonctionnement de ce musée.

## De la représentation du temps dans les musées

**H.U.O :** Il me semblait en effet que la grande question qui était posée dans ce projet de musée était celle du temps, et tu viens partiellement d'y répondre. À propos du temps, il y a dans les musées une nouvelle tendance, qui est d'abandonner l'aspect chronologique et temporel et d'aller vers des accrochages qui sont purement intuitifs. Mais si ton musée reste attaché à cette idée de temporalité, de possibles temporalités, il me semble toutefois qu'il ne s'agit pas seulement d'une perspective temporelle, mais d'une ouverture à des temporalités multiples.

**E.G :** C'est très intéressant parce que si l'on prend toutes les Amériques et pas seulement les États-Unis et le Canada, si l'on prend en particulier les pays américains qui ont un peuplement africain comme le Brésil

ou la Caraïbe, on s'aperçoit que l'action de la colonisation, en particulier sur les populations amérindiennes des États-Unis, a tendu à effacer de la mémoire des peuples leur temps historique. Je donne un exemple très simple : pendant longtemps, l'histoire de la Martinique se résumait à la liste de ses gouverneurs, comme s'il n'y avait rien d'autre que cela. Nous avons eu, en quelque sorte, une perte de la mémoire historique. Mais pour lutter contre ce phénomène, nous avons été obligés – en particulier dans mon cas, dans mon œuvre littéraire – de « sauter de roche en roche dans ce temps incertain ». Par conséquent, nous n'avons pas une vision linéaire du temps, d'un temps qui s'écoule. C'est pourquoi je dis souvent que nous n'aurions pas pu écrire *À la recherche du temps perdu* de Proust, cette énorme architecture, bien construite, bien pyramidale, qui part ainsi et qui aboutit au présent. Je dis que notre temps, nous ne l'avons pas perdu, parce que nous ne l'avons jamais eu. Les peuples du Brésil, de la Caraïbe, des îles, et même les peuples latino-américains, ont été spoliés de leur temps. Et par conséquent, nous sommes obligés de le reconstituer de manière chaotique, en allant d'ici à là, en « sautant » de cette manière. C'est un temps qui n'est plus linéaire. Notre conception du temps combat la conception chrétienne de la ligne avant Jésus-Christ/après Jésus-Christ. Dans le cas, par exemple, des civilisations mayas, aztèques, incas, etc., il est très difficile de s'y retrouver. Lorsqu'on nous dit « 600 avant J.-C. ou 1000 après J.-C. », cela ne veut rien dire dans la perspective de l'espace-temps américain. De fait, nous avons d'ores et déjà une conception circulaire ou spiralée, mais surtout chaotique de la reconquête d'un temps possible. Toute œuvre artistique et donc toute œuvre qui tourne autour des questions artistiques ne peut pas consentir à cette linéarité du temps. Si nous voulons faire une encyclopédie historique et comparée des arts des Amériques, c'est justement parce que le temps n'est pas le même dans une petite île de la Caraïbe ou en Terre de Feu, au nord du Canada ou à l'est de Santiago. Nous voulons faire, non pas des équivalences, mais des mises en rapports de tous ces temps différents pour essayer de voir ce qui palpite et ce qui bouillonne dans l'environnement américain.



# Pour un musée archipélique

**H.U.O :** Tu imagines donc le musée comme des îles connectées ?

**E.G :** J'imagine plutôt le musée comme un archipel. Ce n'est pas un continent, c'est un archipel.

**H.U.O :** C'est une très belle définition. En ce sens, le défi de l'architecte serait donc d'inventer une spatialisation de cette « archipélisation », à l'opposé de quelque chose de monumental.

**E.G :** Ce serait l'opposé, un espace non pas diffus, mais diffusé.

**H.U.O :** De quelle façon, par rapport à ces définitions, décrirais-tu le musée comme un outil de mémoire, comme un outil pour résister à l'amnésie ? Concernant la notion de mémoire dynamique, par rapport au musée en général et à la question de la mémoire, plusieurs neurobiologistes m'ont dit que, d'un point de vue scientifique, la mémoire était quelque chose de dynamique, toujours dans le présent. Mais par rapport à la notion de musée, ils affirment que la mémoire a souvent été, en revanche, appréhendée de manière statique...

**E.G :** Pourquoi ? Parce que dans les cultures européennes, le musée récapitule ce qui a été existant comme manifestation évidente par exemple de l'art, ou de la vie, ou de l'économie, etc. Le musée récapitule. Tandis que chez nous, dans les Amériques, le musée n'en est pas encore à récapituler ; le musée cherche, ce qui n'est pas la même chose. De là découlent deux choses. Si nous réalisons cette encyclopédie, nous ne savons pas encore ce que nous allons trouver. Ce n'est pas une récapitulation de quelque chose qui a existé de manière évidente. C'est une recherche de quelque chose que nous ne savons pas encore. Cette recherche de

mémoire n'est donc pas une table des matières, c'est une pure recherche. Par ailleurs, s'agissant de la mémoire, un tel musée est amené à se raccrocher à toutes les traces encore vivantes et encore possibles du passé et pas seulement aux traces de type ethnographique, mais de manière vivante. Par exemple, le musée qui va s'installer dans l'usine du Lamentin\* s'ouvrira sur les interviews vidéos de tous les anciens ouvriers qui vivent encore, même si certains sont très vieux. Parce que cette usine, en fait, était un enfer. Les ouvriers travaillaient dans une chaleur et un bruit épouvantables. C'était tout sauf un lieu idyllique. C'est d'une beauté extraordinaire, mais ce n'est pas une beauté figée, ce n'est pas une beauté convenue. La première chose que nous avons essayée de faire, c'est de surprendre toutes les traces qui ont habité ce lieu, c'est-à-dire les traces qui ont habité toute la région des Amériques. Et par conséquent, ce ne sont pas des traces convenues. Rassembler une collection d'art autour de cela nécessite deux choses : premièrement, il faut recueillir la trace vivante des passés historiques mais, deuxièmement, il faut faire en sorte que cette trace vivante ne soit pas folklorisée, qu'elle ne soit pas figée à nouveau, dans le folklore.

**H.U.O :** Elle est plutôt montrée comme modèle ou comme une boîte à outils ?

**E.G :** Boîte à outils plutôt que modèle, car les modèles sont toujours un peu figés. Mais nous savons très bien que ce qu'il y a de mieux chez un jeune artiste aujourd'hui, c'est la sensibilité par laquelle il comprend ce qui se passe dans le monde entier et pas seulement ce qui s'est passé dans sa région particulière. Donc, en ce qui concerne la mémoire, l'intérêt d'un tel musée, c'est qu'il peut faire se rejoindre en un point quantité de mémoires différentes. Et ça c'est la chose importante : non pas seulement beaucoup de mémoires individuelles en un même lieu, mais aussi beaucoup de lieux différents qui vont converger... et presque comparer entre eux leur densité et leur objet.

**H.U.O :** En somme une contraction d'une multitude de mémoires ?

**E.G :** Exactement, et c'est la chose la plus intéressante.

**H.U.O :** Tout à l'heure tu me disais : « Le musée n'a pas encore trouvé, le musée cherche ». De quelle façon pourrait-on utiliser alors la notion de laboratoire en musée ? Ce musée sera-t-il un laboratoire ?

**E.G :** Ce sera un laboratoire de mises en parallèle, de mises en évidence d'expériences différentes. Mais peut-être trouvera-t-on des lieux communs à toutes ces exigences différentes. Je pense que l'une des caractéristiques, un des lieux communs de toutes les formes d'art dans les Amériques, c'est que ces formes d'art n'ont pas fait l'expérience spirituelle et technique de la perspective, de l'invention de la perspective. La perspective est une invention de l'art occidental, et en particulier du Quattrocento italien, mais dans les Amériques, on remarque que les expressions d'art, quelles qu'elles soient, de l'art inca à Pollock, ne sont pas passées par l'invention de la perspective. Qu'est-ce que cela veut dire du point de vue du temps et de l'espace ? Parce que cela, c'est une des grandes inventions de l'art occidental. Lorsqu'un artiste américain emploie les techniques de la perspective, ce n'est pas cela qui rend compte de la pulsion de la création dans les Amériques. Cela ne passe pas par cet élément. C'est intéressant à fouiller. Nous cherchons, nous n'avons pas encore trouvé. Mais le fait est que les arts dans les Amériques ne conçoivent pas souvent le vide comme un décor naturel. Les toiles sont toujours pleines, il n'y a pas de fuites dans une espèce d'infini. Une fois encore : qu'est-ce que cela veut dire ? Y a-t-il un rapport avec une communauté de perception ? Autrement dit, on peut se tromper en formulant des théories *a priori* et nous allons essayer d'y échapper, mais on peut aussi essayer de trouver des choses qui ne sont pas encore évidentes pour tout le monde.

**H.U.O :** Et faire un musée inattendu... Cela m'amène tout naturellement à

te poser la question du rapport au public. Tu m'as parlé des îles et de la multitude des temporalités et j'ai trouvé cette image très belle, mais je me demande, sur un plan très pratique, comment vous allez concevoir dans l'espace du musée ces différentes formes de traductions, spatiales, temporelles, culturelles...

**E.G :** Nous allons procéder de manière très humble et très modeste. D'abord, nous allons concevoir le musée comme un point focal. Si l'on regarde bien la carte, on voit que la Martinique est là, que toutes les Amériques sont là et que l'on peut tirer des traits. C'est ce qui a passionné les gens en Amérique latine... La Martinique est un point focal vers lequel des peintres ou des artistes argentins, brésiliens, nord-américains, vénézuéliens peuvent tendre. L'une des principales activités du musée sera d'avoir un échange perpétuel avec des artistes venus de tout le continent. Et cet échange perpétuel ne sera pas perdu car nous serons dès le départ vigilants à ce qu'il y ait de toutes ces expériences non seulement des traces, mais aussi des conclusions possibles. C'est très important, car ce qui manque le plus dans les Amériques, c'est le rapport entre ces îles, entre ces diverses mémoires. Il y a très peu d'artistes nord-américains qui sont allés vers ou dans le sud. Cela s'est fait beaucoup en musique, il y a eu beaucoup de connexions entre les musiques d'Amérique latine, de la Caraïbe, du Brésil, des États-Unis... On peut parler de jazz-salsa par exemple. Mais il n'y a pas eu de telles connexions sur le plan des arts plastiques. Bien sûr, un artiste de Montevideo connaît l'œuvre de Pollock, il a lu des catalogues, il a lu des ouvrages, il a vu des vidéos, mais il n'y a pas une connexion réelle. Et nous allons essayer, modestement, à notre niveau, d'établir ces liens-là. D'autre part, nous allons tenter de voir si, à l'intérieur de ces multi-mémoires, il y a des mémoires correspondantes, si, par exemple, la mémoire à Cuba est la même qu'à la Jamaïque ou à la Martinique. Ou si, pour prendre un autre exemple, le système des plantations dans l'univers caraïbe, dans l'univers brésilien ou du sud des États-Unis intervient sur la sensibilité, la mentalité ou l'expression artistique de la même manière que le système des latifun-

dia en Argentine, ou si, au contraire, il y a des différences. Autrement dit, c'est un champ immense, qu'il est passionnant d'explorer. Je ne sais pas si l'on va réussir mais je crois que cela vaut la peine de commencer.

**H.U.O** : C'est une manière d'expérimenter...

**E.G** : Oui, c'est une expérimentation et une création. Une collection au sens littéral du terme « colligere », mettre ensemble, rapprocher.

**H.U.O** : Dans quelle mesure considères-tu que le musée relève d'une stratégie de résistance ? Ce qui, d'ailleurs, corroborerait le discours de nombreux artistes contemporains qui usent fréquemment de cette notion.

**E.G** : C'est d'abord une résistance contre l'effacement de la mémoire individuelle et collective. Si nous avions conçu le musée à l'occidentale, à mon avis, ça n'aurait servi à rien. Deuxièmement, ce sera une résistance au sens où nous allons essayer de montrer que, pour certains courants artistiques ou pour certains artistes, comme Wifredo Lam par exemple, ce qui est intéressant, c'est que la création est très politique. Non pas au sens où elle est politisée, mais au sens où elle donne une sorte de permanence à des formes nouvelles de l'expression artistique. Ces formes nouvelles, du fait qu'elles sont liées à des formes notamment africaines, sont une résistance contre le modèle de la statue grecque qui s'est imposé comme modèle universel. À partir du moment où ce travail se fait, il y a résistance. Si l'on prend par exemple les formes de l'art inca ou de l'art maya, une fois qu'elles sont sorties du musée traditionnel, de la convention, une fois qu'elles sont prises en compte par des artistes qui réfléchissent à partir d'elles, qui en prennent le contre-pied ou qui les adaptent, ce sont des formes de résistance, de la résistance contre un modèle occidental qui s'impose. Je pense donc qu'un musée conçu de la sorte est un musée politique. Mais ce n'est pas un musée politicien. C'est un musée qui exalte les processus de création artistique et de formes nouvelles.

**H.U.O** : Peut-être que tu pourrais parler un peu de cette mouvance qui s'articulait dans les années 50, à Paris, autour de la Galerie du Dragon. Car c'était un lieu d'exposition, mais c'était aussi beaucoup plus que cela...

**E.G** : Oui bien sûr, c'était un lieu où l'on trouvait également la plupart des poètes, des jeunes poètes de cette époque.

**H.U.O** : Ce dialogue entre art et littérature a disparu aujourd'hui. Pourtant, il est essentiel à tout projet d'interdisciplinarité des formes. On peut espérer qu'il trouvera une place dans le musée Martiniquais, que ce musée permettra ce dialogue.

**E.G** : Absolument. À l'inauguration du musée, il y aura autant de poètes et d'écrivains que d'artistes, de sculpteurs et de peintres. Parce qu'il faut recréer cette espèce de dialogue et de solidarité qu'il y avait à l'époque à la galerie du Dragon. Ce qui est désolant maintenant dans les galeries d'art, c'est qu'il n'y a plus aucun poète.

**H.U.O** : C'est un grand problème, le dialogue s'est brisé et il faut le reconstruire.

**E.G** : Oui, il faut le rétablir.

\*Note de l'Institut du Tout-monde : Le M2A2 n'a jamais vu le jour ; la municipalité du Lamentin n'a pas tenu ses engagements pour la création de ce Musée ; l'usine du Lamentin a été vendue puis rasée. « Les traces vivantes » n'ont pas disparu, elles perdurent toutefois dans les imaginaires et les œuvres des artistes qui se sont associés à ce projet et à ce lieu utopique. Le M2A2 est maintenant un Musée nomade, son lieu est le monde.

la pensée du tremblement  
les catégories de la Relation  
l'ordre-désordre de l'inextricable  
l'identité rhizome  
le lieu, incontournable  
les Archipels

Depuis 2006, Hans Ulrich Obrist est co-directeur de la Serpentine Gallery de Londres. Précédemment, il était Commissaire pour l'Art Contemporain au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. En 2012, il a réalisé le commissariat des expositions suivantes : Jonas Mekas, Thomas Schütte Faces and Figures, Yoko Ono TO THE LIGHT, Herzog & de Meuron, le Pavillon Ai Weiwei, et le Memory Marathon à la Serpentine Gallery ; To the Moon via the Beach à la Fondation LUMA à Arles ; Lina Bo Bardi, Casa de Vidro à Sao Paulo ; A call for unrealized projects, DAAD and e-flux à Berlin. Il a également publié plusieurs ouvrages dont A Brief History of Curating, Project Japan: Metabolism Talks with Rem Koolhaas, plusieurs volumes de ces Conversations sont éditées en France aux éditions Manuella.

Édouard Glissant est né en 1928 à Sainte-Marie, Martinique. Poète, romancier, philosophe, dramaturge, il est l'auteur d'une œuvre magistrale dont les notions emblématiques de « Tout-monde », de « Relation » et de « créolisation » visent à repenser les mouvements de notre contemporain. Ancien membre de la Société Africaine de Culture, fondateur de l'Institut Martiniquais d'Études, directeur du Courrier de l'Unesco, professeur aux États-Unis, Glissant fonda en 2006 l'Institut du Tout-monde. Édouard Glissant est mort à Paris, le 3 février 2011.

**NUIT  
BLANCHE**  
PARIS 5 OCTOBRE  
2013

MAIRIE DE PARIS

Ce livret est réalisé spécialement pour Nuit Blanche 2013 par la Ville de Paris, avec la direction artistique de Chiara Parisi et Julie Pellegrin, en co-production de l'Institut du Tout-Monde et de l'Agence à Paris.

Remerciements : Eva Albarran, agnès b., Alexandra Bordes, Olivier Chaudenson, Juliette Chevalier, Sylvie Glissant, Florent Jumel, Raphaël Lauro, Anna Milone, Chiara Parisi, Julie Pellegrin, François Vitrani, Christopher Yggdre

Production: Nuit Blanche 2013, Ville de Paris, Institut du Tout-Monde, L'Agence à Paris  
Correction et relecture : Alexandra Bordes

Graphisme : Atelier Pan  
Impression : H2IMPRESSION

Illustrations : p. 3, 9, 14, 21, 34 manuscrits et dessins d'Édouard Glissant, p. 27 portrait d'Édouard Glissant par Sylvie Sema, p. 37 dédicace de la pièce de théâtre Monsieur Toussaint d'Édouard Glissant à Hans Ulrich Obrist.

© Institut du Tout-Monde et Hans-Ulrich Obrist, 2013

Ce livret ne peut être vendu.

[www.tout-monde.com](http://www.tout-monde.com)  
[www.edouardglissant.fr](http://www.edouardglissant.fr)

à Hans Ulrich Obrist

MONSIEUR TOUSSAINT

LIBÉRATEUR D'HAÏTI  
MORT AU FORT DEJ  
OUX DANS LE JURA  
ASSASSINÉ PAR BONA  
PARTE, QUE SA MÉMOI  
RE VIVE À JAMAIS

TRÈS AMICALEMENT  
ÉDOUARD GLISSANT.





