

*LE LECTEUR DU CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL DEVANT UNE  
OEUVRE PALIMPSESTE*

*Jean-Marc Moura*

*Université de Paris Ouest/ Institut Universitaire de France*

Le lecteur de l'œuvre de Césaire est confronté à une double ambiguïté: celle qui provient du statut du texte « francophone » et celle qui naît du statut d'œuvre palimpseste du *Cahier*. La question du lecteur renvoie d'abord à la situation de l'auteur « francophone » : à qui s'adresse-t-il ? A qui parle-t-il ? Dans les termes de Wolfgang Iser, qui est le « lecteur implicite » et quelles sont les conventions censées constituer son « répertoire » c'est-à-dire l'ensemble des normes sociales, historiques, culturelles apportées par le lecteur comme bagage nécessaire à sa lecture ? Le poète s'adresse-t-il aux membres de son pays, de sa région, de sa communauté, en l'occurrence aux Martiniquais, aux Antillais voire aux lecteurs des Caraïbes ? Ou bien vise-t-il un public métropolitain, et en ce cas, lequel ? L'œuvre s'assigne elle-même une situation d'énonciation et un public-cible qu'il convient d'examiner pour envisager le rapport du lecteur et de l'œuvre.

En l'occurrence, l'œuvre de Césaire s'inscrit dans une situation d'énonciation où coexistent des univers symboliques divers dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle. Pour l'auteur, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes, et de le faire reconnaître sur une scène littéraire française peu préparée à sa nouveauté.

Une question majeure est celle de la langue de l'œuvre. Ecrire en créole aurait clairement désigné le lectorat visé. Tel n'est pas le choix de Césaire. Il l'a notamment expliqué lors d'un entretien avec Jacqueline Leiner, en 1978 :

J'ai parlé du retard culturel martiniquais. Précisément, un aspect de ce retard culturel, c'est le niveau de la langue, de la créolité, si vous voulez, qui est extrêmement *bas*, qui est resté –et c'est encore plus vrai en ce temps-là— au stade de l'immédiateté, incapable de s'élever, d'exprimer des idées abstraites ? C'est pourquoi je me demande si une telle œuvre était concevable en créole. Et puis, pour la rédiger en créole, il aurait fallu que les questions de base soient résolues. D'abord la question de la légitimité de la langue. Ensuite, qu'il y ait une grammaire, une orthographe. Le créole restait uniquement une langue orale qui d'ailleurs n'est toujours pas fixée. La jeune génération y réfléchit. Mais, en ce temps-là, on n'y réfléchissait même pas. Ecrite en créole, personne ne l'aurait comprise. Jusqu'à maintenant le créole se transcrit en français, selon des règles françaises. Or, du créole écrit à la française, *on ne le comprend pas*, il faut d'abord

le lire à haute voix, pour le répercuter à l'oreille. (Jacqueline Leiner, « Entretien avec Aimé Césaire », en préface à *Tropiques*, rééd. J.M. Place, 1978).

Le poème vise donc un public indécis, entre France et Antilles, les lecteurs antillais et le public métropolitain capable de s'y intéresser, comme le dit Césaire lors du même entretien :

...mon effort a été d'infléchir le français, de le *transformer* pour exprimer, disons : « ce moi, ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais ». C'est pour cela que je me suis beaucoup plus intéressé à la poésie qu'à la prose, et ce *dans la mesure où c'est le poète qui fait son langage*. Alors que, en général, le prosateur se sert du langage.

J.L. : Vous rejoignez l'idée de Sartre...

A.C. : Le poète –surtout depuis Mallarmé— croit faire le langage. Je refais une langue qui n'est pas le français. Que les Français s'y retrouvent, ça, c'est leur affaire !

Certaines caractéristiques contextuelles du poème attestent cette instabilité énonciative<sup>1</sup>.

On croit généralement que la première édition en volume du *Cahier* est française. En réalité, cette première édition a paru à La Havane, pendant la guerre, dans la traduction cubaine de Lydia Cabrera, avec une introduction de Benjamin Péret, le tout en langue espagnole (A. Césaire : *Retorno al país natal*, trad. de L. Cabrera, préf. de B. Péret, La Havane, 1943).

On imagine aussi que la ville où a paru la première édition de langue française du poème est Paris. En fait, l'édition originale du *Cahier* a paru en 1947, à New York, dans une présentation bilingue avec la traduction de Lionel Abel et Ivan Goll (A. Césaire : *Cahier d'un retour au pays natal/Memorandum on My Martinique*, trad. de L. Abel et Y. Goll, préf. d'A. Breton « Un grand poète noir/ A Great Negro Poet », New York : Brentano's, 1947).

Autre question : à quelle date rencontre-t-on les métaphores filées qui ont fait couler beaucoup d'encre critique sur les rapports poétiques que Césaire a entretenus avec le groupe surréaliste ? Non pas en 1939, dans le texte paru dans la revue *Volontés* (où les métaphores, souvent tenues pour la caractéristique première de la poétique surréaliste, ne sont pas présentes), mais à partir de 1947.

C'est dire qu'il s'agit d'un texte à l'instabilité énonciative très forte et qui a varié de manière considérable.

Comme le remarque Lilian Pestre de Almeida :

---

<sup>1</sup> Ces éléments sont présentés et détaillés par A. J. Arnold dans « Le *Cahier d'un retour au pays natal*. Avant, pendant et après la guerre », C. Lapoussinière (éd.), *Aimé Césaire, une pensée pour le XXe siècle*, Paris, Présence Africaine, 2003.

Le nombre, la variété, l'importance des variantes sont frappants. De *Volontés* aux éditions dites intégrales de la poésie de Césaire (Désormeaux ou Seuil), il ne se trouve qu'un nombre extrêmement réduit de laisses *sans variantes*<sup>2</sup>.

On y reconnaîtra le signe d'une relation forte à l'oralité. L'une des oppositions fondatrices du poème est celle de la lettre morte et de la parole vivante. Il se pourrait que le refus tacite de l'auteur de figer son texte selon une leçon définitive n'y soit pas étranger :

Tout lecteur attentif du *Cahier* devrait être surpris de voir à quel point ce texte *bouge* d'une édition à l'autre, même après l'édition dite définitive (1956) : division strophique différente, variantes de ponctuation, de paragraphe, substitutions de mots etc. Nous y décelons un refus viscéral d'une rédaction *ne varietur*, en tant que forme canonique (...) En d'autres termes, le *Cahier* renvoie, peut-être inconsciemment pour le poète, à un discours oral et non pas à un texte écrit. (*Ibid.*, 155)

Par ailleurs, il faut considérer les grandes différences existant entre les diverses éditions du poème. Elles sont telles qu'à l'instar d'Albert-James Arnold, je pense qu'on peut y reconnaître un *palimpseste*, où chaque nouvelle couche d'écriture tend à obscurcir celle qui l'a précédée.

Je présenterai à grands traits les principales caractéristiques des textes du *Cahier* parus en 1939 (en revue), en 1947 (chez Brentano's à New York, puis chez Bordas, à Paris) et en 1956, chez Présence Africaine, dans l'édition dite définitive<sup>3</sup>.

Le texte de 1939 se caractérise sur le plan thématique par le fait que le poème traite de la mort et de la renaissance d'un homme qui parle au nom de son peuple. Le mot *mort*, ses composés et formes adjectives, les supplices qui mènent à la mort aussi, ponctuent le texte —jusqu'à l'alinéa « Nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent » (46). Soit plus de 90% du texte de la revue *Volontés*. Les derniers 10% environ constituent, comme dans les éditions successives du *Cahier*, la transformation de celui qui parle en un leader prophétique, chanteur de la liberté retrouvée de la « négraille ».

En 1939, plus que par la suite, on constate l'intention spirituelle de la voix prophétique du *Cahier*. Dans la première partie du poème, on lit une suite de quatre énonciations en discours direct, dont voici la première : « J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies » (p. 31). La teneur biblique est indéniable et renvoie à un discours et un langage prophétique typique de l'Ancien Testament.

---

<sup>2</sup> L. Pestre de Almeida, *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, L'Harmattan, « Classiques francophones », 2008, p. 154.

<sup>3</sup> Sur ces éditions, voir A. J. Arnold, « Le *Cahier d'un retour au pays natal*, avant, pendant et après la guerre », *op.cit.*

Vers le début du texte, « les sodomies monstrueuses de l'hostie » renvoient au livre de la Genèse plutôt qu'à l'Apocalypse. C'est le livre de la Genèse également qui raconte l'histoire d'Onan qui, pour ne pas donner de descendance à son frère décédé, répandit sa semence par terre. Comme pour toutes les autres allusions bibliques ou qui se prétendent telles, Césaire détourne la référence à Onan de son sens premier. Dans le *Cahier* de 1939, « Onan confia son sperme à la terre féconde et l'onde de vie circonviendrait la papille du morne » (p. 46). Ce geste vital est à l'origine de l'activité cyclonique, volcanique et sismique qui opérera l'œuvre apocalyptique et amènera la libération de son peuple. Cette nouvelle apocalypse doit faire disparaître le monde colonial et les maux qu'il a causés.

Le personnage d'Onan, à qui la voix prophétique s'identifie clairement de 1939 à 1947, disparaît en 1956 (p. 56-57). Le poème comportait un versant spirituel voire religieux que le poète d'après-guerre, par ailleurs militant communiste, a sacrifié aux forces de la nature.

En 1939, la stophe poétique ressemblait à s'y méprendre à celle que Claudel a créée au tout début du 20<sup>e</sup> siècle et que Péguy a perfectionnée avant la Première Guerre mondiale. Comme le remarque Arnold, aucun des critiques qui reconnaissent l'aspect spirituel du *Cahier*, n'a avancé une parenté possible avec Péguy. Pourtant, en mars 1941 la présentation du premier numéro de *Tropiques* évoque la terre natale en des termes charnels que Péguy n'aurait pas désavoués. L'anaphore « Au bout du petit matin », qui donne au poème un semblant de litanie, rappelle également Péguy dans son long poème *Ève*, qui date de 1914.

Cette dimension va être nettement atténuée par la suite. Dans le verset « vous savez pourtant mon amour catholique », l'adjectif « catholique » disparaîtra du *Cahier* et sera remplacé par « tyrannique » dès 1956 (p. 50). Le gommage systématique des allusions à un contexte biblique et prophétique a été tel, entre 1939 et 1956, que dans l'édition dite définitive le lecteur ne risquait plus guère de s'aventurer dans les intertextes bibliques pour comprendre le verset « ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés ne pourrait purifier » (p. 52), qui a cependant survécu au travail de refonte. Pourtant on en trouve le répondant métaphorique exact au 51<sup>ème</sup> Psaume, au verset 9 : « TRAITE-MOI AVEC L'HYSOPE, POUR QUE JE SOIS PUR, LAVE-MOI POUR QUE JE SOIS PLUS BLANC QUE NEIGE ! » (*Ancien Testament, II*, traduction d'Edouard Dhorme, Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1959)

Dans le texte du *Cahier* paru dans *Volontés* en 1939, les articulations des principaux mouvements ou divisions sont très relâchées par rapport à la version que nous connaissons. C'est

que dans les deux éditions de 1947 et celle de 1956, Césaire a considérablement renforcé la charpente de son poème, qui était néanmoins complète, dans ses grandes lignes dès sa publication pré-originale.

Les deux éditions de 1947 manifestent la révolution poétique opérée par Césaire dans les pages de *Tropiques* à partir de 1941. Plusieurs critiques l'ont commentée, je ne m'y attarderai donc pas (voir le résumé succinct dans le livre de Daniel Delas, Paris, Hachette, 1991). L'édition de 1956 marque un nouveau départ qui minimise le sens spirituel du poème en majorant sa portée socialiste.

Il convient de situer l'édition de 1956 dans l'évolution poétique et politique de Césaire. Cette même année il allait écrire la lettre ouverte à Maurice Thorez et quitter le Parti Communiste. Mais 1956 est aussi l'année du premier congrès des écrivains et artistes noirs où, dans « Culture et colonisation », Césaire s'est élevé contre le racisme aux Etats-Unis. L'année suivante, il allait fonder le Parti Progressiste Martiniquais sur des bases socialistes en dehors de l'obéissance communiste. En outre, un an avant l'édition « définitive » du *Cahier* (en 1955), Césaire a engagé un débat public avec Louis Aragon sur la forme poétique.

Aragon avait condamné la pratique surréaliste —et toute la poétique issue du modernisme— comme anti-révolutionnaire. Césaire avait sommé René Depestre, jeune communiste haïtien en exil, à ne pas édulcorer sa négritude dans des sonnets qui ressembleraient au « jus que bavent là-bas les distilleries des mornes ». (p. 1477 de l'édition « Planète libre »). Il s'agissait, au fond, du débat entre forme et fond. Le poète révolutionnaire a-t-il le droit de pratiquer une poésie hermétique ?

Les textes successifs du *Cahier* démontrent que, de 1941 à 1947 au moins, Césaire a manifesté sa volonté de pratiquer une poétique d'avant-garde conçue comme révolutionnaire sur des bases surréalistes. A partir de 1956 il fait un pas en arrière qui ouvre le *Cahier* à une lecture plus référentielle en le situant dans le contexte de la Guerre Froide.

La lecture de quatre textes du *Cahier* —celui de la revue *Volontés* en 1939, ceux des deux éditions de 1947 et celui de 1956— révèle donc un palimpseste où les couches d'écriture complètent et renforcent l'articulation présente au départ, ou bien enrayent et obscurcissent le sens primitif en inscrivant dans l'actualité politique un poème conçu comme atemporel et spirituel.

L'une des manières de se poser la question du lecteur et de cette œuvre palimpseste est de souligner que le lecteur du poème est invité à adopter plusieurs visions du « pays natal ». <sup>4</sup> Revenir c'est en effet *re-voir* le pays natal, le considérer d'un œil neuf et perdre de vue certains des aspects qui en paraissaient naguère indissociables. Le poème livre ainsi plusieurs visions – terribles, haineuses, lumineuses voire extatiques— de l'île. Le poète tente de « montrer sa terre » au lecteur, comme l'a souligné André Breton, de la voir et de la faire voir.

Lorsqu'il revient au pays natal, le poète voit celui-ci sans le voir : soit qu'il en perçoive uniquement les éléments les plus désespérants ou haïssables, soit qu'il l'observe d'une manière un peu plus détachée soit enfin qu'il en pressente une dimension cachée porteuse d'espoir. Cette vision, constamment en deçà ou au-delà, suit somme toute le mouvement général du poème, de la révolte initiale contre l'intolérable présent à l'élan de renouveau de la force vitale. Le pays natal est révélé au lecteur dans l'intégralité de ses dimensions.

Dans *Perdre de vue* <sup>5</sup>, J.B. Pontalis distingue plusieurs formes de la perte de vue affectant un sujet. Nous pouvons perdre la vue lorsque nous sommes fascinés, médusés, incapables de nous arracher à certains éléments du réel, mais nous la perdons aussi quand nous croyons n'être qu'au service de la vision, quand nous observons et donc nous plaçons à une distance qui aliène, ou enfin lorsque nous voyons comme dans le rêve, en étant à la fois en dehors et dans la vision. Le *Cahier* est marqué par ces diverses formes d'aveuglements partiels, dont chacune semble correspondre de façon privilégiée à l'une des versions d'un poème qui est d'abord un texte-palimpseste.

### *PERDRE LA VUE*

Dans le *Cahier*, l'aveuglement le plus manifestement refusé est celui de la littérature éthérée : celle des paradis perdus, dénoncée dès le début du poème, « plus calme que la face d'une femme qui ment » et qui n'aide qu'à « nourri[r] le vent » (p.7). Le *Cahier* se détourne à l'évidence de ces stéréotypes exotiques pour tenter d'exposer la vérité de l'île.

La vue, nous pouvons la perdre même quand nous en disposons. Nous la perdons quand nous sommes fascinés, « médusés », quand la mort, et non plus la vie, est dans les yeux. explique Pontalis (op.cit., p. 276)

---

<sup>4</sup> Cette interprétation du *Cahier d'un retour au pays natal* est développée dans : J.M. Moura « A perte de vue », « Aux quatre vents de la Caraïbe », A.J. Arnold éd., *Critique*, 711-712, août-septembre 2006.

<sup>5</sup> J.B. Pontalis : *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1981.

Il pourrait parler ici de l'exorde du *Cahier* dans sa première version datant de 1939. Le regard posé sur l'île natale n'est plus alors celui d'un « enfant du pays », d'un exilé revenant vers le lieu de la jeunesse. Etranger au lieu même du retour, le poète ne parvient à contempler que ce qui est sale, misérable, incompréhensible, ce qui humilie : « une vieille misère pourrissant sous le soleil » (p. 8), avec le spectacle avilissant de la rue Paille :

Tout le monde la méprise la rue Paille. C'est là que la jeunesse du bourg se débauche. C'est là surtout que la mer déverse ses immondices, ses chats morts et ses chiens crevés. Car la rue débouche sur la plage, et la plage ne suffit pas à la rage écumante de la mer.

Une détresse cette plage elle aussi, avec ses tas d'ordures pourrissant, ses croupes furtives qui se soulagent, et le sable est noir, funèbre, on n'a jamais vu un sable si noir... (p. 19)

Le pays natal est uniquement perçu selon l'une de ses dimensions, celle du dégoût et de la honte. Le lecteur est ainsi convié à la contemplation et à l'énumération des apanages de « cette mort, cette mort sans sens ni piété, cette mort où la grandeur piteusement échoue... » (p. 23).

Cette perte de vue s'associe à la discrète dimension de spiritualité du texte. Comme je l'ai expliqué, l'intention spirituelle de la voix prophétique du *Cahier* est plus manifeste dans la version de 1939, notamment dans la première partie du poème, d'une indéniable teneur biblique. La dimension spirituelle du texte semble jouer comme un recours contre la perte de vue dont souffre le moi lyrique. A un regard incapable de se détacher de la mort s'oppose une parole prophétique s'arrachant à la contemplation médusée du pays natal.

### *OBSERVER*

On peut aussi perdre la vue lorsque l'on observe à distance, sans aucune empathie :

L'observation (...) crible, elle discrimine, elle ne tolère pas le flou. Elle tient l'objet à distance, elle exige qu'il soit visible de part en part, visible mais non voyant car elle ignore la réciprocité, exclut tout échange. (Pontalis, p. 276)

Cette assignation à la distance est d'abord celle du Blanc envers le Noir, dont se fait complice le moi du poème lorsqu'il trouve son frère de race « COMIQUE ET LAID » (p. 41). Elle correspond à la pulsion scopique du conquérant, au regard pur dont parle Jean-Paul Sartre dans « Orphée noir » :

Car le blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie ; il était regard pur, la lumière de ses yeux tirait toute chose de l'ombre natale, la blancheur de sa peau c'était un regard encore, de la lumière condensée. L'homme blanc, blanc parce qu'il était homme, blanc comme le jour, blanc comme la vérité,

blanc comme la vertu, éclairait la création comme une torche, dévoilait l'essence secrète et blanche des êtres.<sup>6</sup>

Cet œil du Blanc ne voit pas l'Autre, il le réduit à être, dans les termes du poème, « un bon nègre, un vrai bon nègre, le bon nègre à son bon maître » (p. 59), de « ceux qui ne se consolent point de n'être pas faits à la ressemblance de Dieu mais du diable » (p. 58).

La distance prise par l'observateur blanc est telle qu'elle exclut la réciprocité. Les Européens, incapables de voir les Noirs, les ont ainsi transformés en créatures misérables et chimériques, en « *invisible men* », pourrait-on écrire en référence à l'œuvre de Ralph Ellison<sup>7</sup>. L'observation détachée, objective, de la réalité s'accorde mal à la vocation du poème, surtout d'une poésie aussi lyrique que celle du *Cahier*. On est loin ici de la puissance visionnaire de l'ensemble du *Cahier*, et cette vision objectivante inspire peu de strophes d'un poème qui bien plutôt, en deçà de la misère apparente et dangereusement fascinante, vient révéler la dimension invisible du pays natal.

#### *VOIR COMME EN RÊVE*

On peut souligner une organisation onirique de la vision caractéristique de maints passages. Ainsi :

Qui et quels nous sommes ?

Admirable question !

A force de regarder les arbres je suis  
devenu un arbre et mes longs pieds  
d'arbres ont creusé dans le sol de larges  
sacs à venin de hautes villes d'ossements  
à force de penser au Congo  
je suis devenu un Congo bruissant de  
forêts et de fleuves  
où le fouet claque comme un grand étendard. (p. 28)

---

<sup>6</sup> Jean-Paul Sartre : « Orphée noir. Introduction à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, de Léopold Sédar Senghor » (1948), *Situations III*, Paris, Gallimard, 1964, p. 22

<sup>7</sup> *Invisible Man*, New York, Random House, 1952.

La strophe obéit à la logique du rêveur : on distingue la double présence d'un sujet qui observe la scène du dedans et du dehors, ou, comme l'explique Pontalis, qui *se voit*, qui est voyant visible (p. 290).

Certes, ce mode lyrique d'exposition n'est pas propre à la pratique surréaliste (il faudrait en ce sens évoquer également la qualité d'inattendu des images, le choc de deux réalités le plus éloignées possible), mais l'important me paraît ici ce mouvement onirique qui fait songer à la formule de Paul Klee ouvrant *La Confession créatrice*, l'art ne reproduit pas ce qui est visible. Il rend visible. Le moi du poème désapprend en effet à voir pour que l'horizon du pays natal se découvre et que l'invisible –ce qui échappe au regard médusé comme à l'observation objective— apparaisse à travers ce visible.

Il y a bien ici perte de vue au sens où l'île cesse d'être perçue dans sa misère et ses contours objectifs présents. Le pays natal y est restitué à l'ensemble de ses dimensions. Il s'agit de « ne rien celer de notre histoire » (p. 38) donc d'en restituer toutes les dimensions qui nourrissent le présent en se défiant des mythes idylliques. Montrer le pays natal au lecteur, c'est alors livrer une image à la fois présente et s'effaçant, une image hantée par l'invisible qui est en elle, par un passé de misère et d'esclavage qu'il faut admettre pour vivre au-delà. Une fois cette image perçue peut s'amorcer le processus de reconnaissance manifesté dans le célèbre passage ponctué par « J'accepte » :

J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve...  
ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés  
ne pourrait purifier  
ma race rongée de macules  
ma race raisin mûr pour pieds ivres  
ma reine des crachats et des lèpres  
ma reine des fouets et des scrofules  
ma reine des squames et des chloasmes  
(oh ces reines que j'aimais jadis aux jardins printa-  
niers et lointains avec derrière l'illumination de  
toutes les bougies de marronniers !)  
J'accepte. J'accepte. » (p. 52)

La part invisible du pays natal, l'histoire de la souffrance et de l'aliénation, vient s'intégrer à la vision. L'île, les aspects choquants ou étranges qui en ont été évoqués depuis le début du poème s'effacent devant les images grandioses du dernier mouvement du *Cahier* où le

moi et le monde qui l'entoure sont métamorphosés. La vue est à la fois perdue et retrouvée comme le montre le champ lexical de la lumière qui envahit alors le texte. Tout du pays natal, de sa misère, de son histoire, de son avenir, est accepté et désormais offert à la contemplation du lecteur.

Le poète perd ainsi plusieurs fois de vue un pays dont il finit par découvrir, ébloui, la dimension cachée porteuse d'espoir. L'ordre de ces aveuglements et révélations successifs peut répondre aux transformations du poème selon les éditions. Il semble en effet que chacune des visions de l'île corresponde plus particulièrement à l'une des versions du palimpseste du *Cahier*. Le moi médusé, portant la mort dans le regard, s'attacherait plus nettement à la première version du *Cahier*, celle de 1939, où domine la thématique de la mort ; l'observation, distanciée, serait liée à celle-ci mais également, pour le regard « politique », à celle de 1956 ; enfin, la vision onirique correspondrait plutôt aux deux versions de 1947, où se fait sentir l'influence surréaliste. Le lecteur du poème est ainsi confronté à plusieurs visions du pays natal qui se superposent dans le texte de 1956 mais qui n'en demeurent pas moins attachées à l'une ou l'autre des versions du palimpseste.