

Connaissances du paysage chez Édouard Glissant et Mohammed Dib

Présentation

« *La solitude de la vie à la campagne. Accrue par la solitude qui s'installe quand il pleut. On n'appartient plus qu'à soi. Et les choses elles-mêmes sont là comme délivrées de leur servage. Elles ne se trouvent plus là ainsi que pour elles-mêmes.* »¹

Ces propos de Mohammed Dib décrivant les bienfaits de la campagne peuvent surprendre le lecteur non averti, tant l'auteur algérien, à l'inverse d'Édouard Glissant, ne passe pas pour ce qu'on peut appeler un écrivain du paysage. Une observation plus approfondie de son œuvre permet, toutefois, de découvrir chez l'auteur une réelle imprégnation par le paysage où s'origine l'un des premiers rapports au monde.

Cet éveil au paysage ouvre à un savoir multiple articulant le *je*, autrui, l'ici et l'ailleurs, la langue et la référence, et offre, avec l'œuvre de l'écrivain antillais Édouard Glissant, plusieurs angles de convergence que mon propos tentera d'interroger à partir des multiples connaissances ayant pour objet le paysage : une connaissance « *primordiale* », d'ordre affectif et centrée essentiellement sur la sphère subjective ; une connaissance historique liant l'espace au temps, et l'individu à sa communauté ; enfin une connaissance relationnelle ouvrant le particulier de la terre à un horizon plus large.

En suivant, dans ce parcours, les éléments relatifs à chaque mode de connaissance, j'essaierai de mettre l'accent sur les implications affectives, éthiques et esthétiques liées à la « *parole* » du paysage chez ces deux auteurs.

Connaissance « primordiale »

Dans *le Sel noir*, nous relevons ce vers programmatique qui représente l'importance de la place qu'occupe le paysage dans l'œuvre de Glissant : « - *Je me lève et j'explore et j'étreins l'innommé / pays* »². Cheminement, fusion et nomination ponctuent le rapport au pays dans des voies qui, de la prose au vers, de la fiction à l'essai, offrent de multiples points de

¹ Mohammed Dib, *Simorgh*, Paris : Albin Michel, 2003, p. 200.

² Édouard Glissant, *Le Sel noir*, Paris : Gallimard, p. 136.

convergence, centrés essentiellement autour de la nécessité d'ouvrir la conscience au pays et à la terre.

Cette présence au paysage s'ancre d'une manière évidente dans un territoire et dans un lieu, celui de l'île natale dont le climat et la variété foisonnante des paysages vont nourrir en profondeur l'écriture. Dans *La Lézarde*, roman dont le titre renvoie à la rivière qui unit les montagnes à l'océan, le paysage n'est pas seulement un décor de l'histoire racontée au fil de la narration mais accompagne le parcours des personnages principaux, Mathieu, Thaël, Valérie et Mycéa, dans leur prise de conscience de soi et dans le combat révolutionnaire qu'ils entreprennent. La chaleur de la terre ajoute à l'exaltation des personnages et favorise leur éveil et leur action : « *Le pays* », écrit Glissant, « *ajoutait, sans qu'ils en eussent conscience, à leur exaltation. L'incommensurable variété de paysages dont la nature a doté cette province s'organisait dans un climat unique, une chaleur fixe, où toutes choses en effet bougeaient sans se dénaturer.* »³

Si l'œuvre est imprégnée par cette « *incommensurable variété* » des paysages, c'est que la beauté et la richesse de ce monde naturel a frappé, très tôt déjà, la conscience. Dans un texte autobiographique évoquant son éveil à l'espace naturel et l'origine de la connaissance qu'il n'a de cesse de développer à ce sujet, Glissant évoque le « *trajet* » qui prend la forme d'un cheminement initiatique conduisant à la connaissance – sans doute ouverte et jamais finie – qui le mène des hauteurs du Morne vers les plaines du Delta et l'étendue de la mer :

« *Adrienne ma mère me prit sous un bras et descendit la trace du Morne qui menait au bruit éternel de l'eau coulant là en bas. J'avais un peu plus d'un mois d'existence, et il faut douter si j'entendais ce bruissement qui sillonnait dans l'air et semblait arroser toutes choses. Pourtant je l'écoute encore en moi. L'intense végétation ne présentait pas une faille, pas une éclaircie, mais le soleil la perçait généralement avec une violence sans rage, je les vois encore, nuit bleue des branchages et des lames des feuilles et vivacité du jour.* »⁴

Dans cette descente, l'enfant âgé d'à peine un mois, porté par sa mère, Adrienne, qui assure le rôle de l'intercesseur, va construire sa « *première vue* » des paysages. La relation fusionnelle au corps de la mère se prolonge par une relation sensorielle, pathique et encore inconsciente

³ Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris : Seuil, p. 18.

⁴ Édouard Glissant, « *Contestation du Morne, des Fonds et du Delta : première vue des paysages* » in *Paysage et poésies francophones*, sous la direction de Michel Collot et Antonio Rodriguez, Paris : Presses de Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 65.

entre l'enfant et l'espace dont la richesse et le foisonnement semblent d'emblée marquer durablement la mémoire de l'enfant encore *infans*.

Comme on peut le constater, ce premier paysage n'est pas une simple image mentale que convoque, d'une manière volontaire ou non, l'acte d'anamnèse, mais s'inscrit bien davantage dans la mémoire du corps. En effet, la première relation avec ce paysage prend la forme d'une rencontre ou d'une « première affection » avec ce monde sensible dont l'éclat et le foisonnement sont perçus dans toute leur intensité : « violence » « rage », « vivacité ». L'enfant semble ainsi pénétré par l'intense présence du monde extérieur qui n'est plus un espace du dehors mais une étendue dont la trace, à partir de cette expérience inaugurale, se prolonge durablement dans le corps et la conscience : « je l'écoute encore en moi », « je les vois encore ».

Cette connaissance primordiale, sorte d'« état pathique » qui plonge le corps dans le monde environnant, constitue un premier contact déterminant et un premier vecteur de sens scellant durablement le rapport au monde. Cela rappelle ce que le philosophe Michel Henry appelle une « connaissance ontologique » élaborée par le corps. Cette connaissance n'est pas un savoir provisoire, révisé et approfondi ultérieurement par la connaissance intellectuelle et réfléchie, mais paraît davantage comme le socle même de toute connaissance ultérieure :

« La connaissance corporelle n'est pas une connaissance provisoire, primitive peut-être mais rapidement dépassée par l'homme intelligent, elle est au contraire une connaissance ontologique primordiale et irréductible, le fondement et le sol de toutes nos connaissances et, en particulier, de nos connaissances intellectuelles et théoriques. »⁵

Le paysage se construit dans cette relation première entre un affect, un corps et un monde originaire dans lequel, comme le note Maurice Merleau-Ponty « mon corps a son monde ou comprend son monde sans avoir à passer par des « représentations », sans se subordonner à une « fonction symbolique » ou « objectivante ». »⁶

⁵ Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps : essai sur l'ontologie biranienne*, Paris : Presses Universitaires de France, 1987, coll. « Epithémée ; Essais philosophiques », p. 131.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris : Gallimard, 1976, coll. « Tel », p. 164.

Dans cette expérience première, la figure de la mère joue un rôle intercesseur favorisant cet éveil des sens, imprégnés, dès cette prime enfance, de paysages : « *Je suis empreint de paysages, c'est la seule retraite que je trouve à fournir* »⁷, écrit ainsi Glissant.

Cette relation immédiate, précédant toute verbalisation et tout jugement constitue la matrice de l'œuvre à venir qui tentera, sur la voie de l'imaginaire et du symbolique, de faire revivre cette affection première. Ainsi, le souvenir de ces « *profondeurs sombres des Hauts, feuilloées de reflets de soleil jaune, la paix grise des ravines charroyant ou tassant leurs odeurs de fraîche marée dispersée loin de la mer, le chuintement des eaux douces chavirées sous les roches, le tranquille poids de chaleur sur les traces entre les cannes raides immobiles* »⁸ surgiront plus tard dans les textes de Glissant comme autant de traces de parole « seconde » par rapport à cette « parole » première du paysage, comme une sorte de reviviscence de ce perçu premier : « *...ces successions de paysages m'ont plongé dans une connaissance primordiale qui ne demandait qu'à ressurgir* »⁹, écrit ainsi Glissant.

Cette rencontre première avec le monde naturel, l'écrivain Mohammed Dib, en parle en des termes qui rappellent les propos de Glissant évoquant sa « *première vue du paysage* ». L'écrivain algérien parle à ce propos du « *paysage particulier* » qui constitue un objet de connaissance, apparenté à une sorte de jardin édénique dans lequel se créent les premières attaches d'un être et vers lequel tourne, nostalgique, le regard de l'adulte : « *Chaque être humain est une porte ouverte sur un paysage particulier. S'agissant d'un enfant, cette porte s'ouvre sur les jardins les plus étranges. Lui seul, l'enfant, y a accès.* »¹⁰

Dans un texte autobiographique, *Tlemcen et les lieux de l'écriture*, l'auteur revient sur ses rapports à sa ville natale, sur ses hauts lieux, pour la plupart disparus, revisités doublement par les instantanés photographiques – pris par l'écrivain lui-même – et prolongés par les textes, plus tardifs – qui les commente. Du marché de la ville en passant par la petite montagne des « *trois frères* » ou la forêt des pins et les étendues herbeuses et fleuries qui l'environnent, le parcours se fait dans l'alternance entre les photos et les textes où l'écrivain revient sur chacune de ces images. Urbain ou naturel, le paysage devient l'évènement central qui focalise le regard de l'adolescent et de l'adulte, et ce faisant, fait advenir l'écriture.

⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997, p. 65.

⁸ Édouard Glissant, « Contestation du Morne, des Fonds et du Delta », *op. cit.*, p. 66.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Mohammed Dib, *Simorgh*, *op. cit.*, p. 67.

Pour l'écrivain algérien, le paysage est une expérience originaire dans la mesure où, c'est dans la connaissance et la fréquentation de ce monde, que l'être naît à soi dans et par son rapport au dehors qui l'entoure.

À l'origine est donc ce rapport qui structure toutes les étapes de l'existence, de la vie à la mort. Dans la relation à ces premiers paysages, se forge, peu à peu, chez l'individu, une conscience de soi et du monde, et dans cette prise de conscience, l'existant qu'est l'homme mesure qu'il n'est point de conscience sans cette relation au dehors, sans ce rapport premier au monde naturel et urbain, sans ce contact sensible avec un espace, une faune et une flore, des lieux et des êtres qui y habitent :

« AU COMMENCEMENT EST LE PAYSAGE, – s'entend comme cadre où l'être vient à la vie, puis à la conscience.

À la fin aussi

Et de même, dans l'entre-deux. »¹¹

Expérience initiatique inaugurale que souligne, au sein de la page de l'écriture, l'usage des majuscules matérialisant, dans le visible scriptural, l'importance de ce cadre premier dont l'être s'origine. Comme chez Glissant évoquant sa relation affective et pathique au paysage, Dib évoque d'une manière assez similaire la relation établie avec ce monde. Dans ce rapport, la perception précède la conscience de ce perçu ; le monde paysager est là, le sujet le découvre, s'en trouve profondément imprégné mais cette imprégnation reste à un stade pré-réfléchi, antérieur pour ainsi dire à une prise de conscience intellectuelle et rationnelle qui, elle, sera plus tardive, corollaire d'un recul critique voire d'une distance géographique, où le substrat référentiel se trouvera mêlé au travail du rêve et de l'écriture : *« avant que la conscience n'ouvre les yeux sur le paysage, déjà sa relation avec lui est établie. Elle a déjà fait maintes découvertes et s'en est nourrie. »¹²*

De la place du marché jusqu'aux « jardins de l'éternité » devenus dans la glose de Dib un exemple vivant du *locus amoenus*¹³, l'écrivain s'arrête sur les hauts lieux paysagers qui composent la ville et scellent comme un travail d'identification où dehors et dedans

¹¹ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, photographies 1946, Philippe Bordas : photographies 1993, Paris : éditions Revue noire, 1994, p. 43.

¹² *Ibid.*

¹³ *« J'y arrive, à ces jardins de l'éternité, j'y suis ; de vrais jardins assurément : bucoliques, virgiliens [...], et c'est la campagne, la toujours merveilleuse campagne. » ibid., p. 104.*

s'interagissent et s'infléchissent mutuellement : « *secret travail d'identification et d'assimilation où conscience et paysage se renvoient leur image, où, s'élaborant, la relation ne cesse de se modifier* »¹⁴, écrit ainsi Dib.

Le paysage vu favorise l'enclenchement du rêve et de l'imagination et, associé à la musique, semble l'archétype même de cet espace heureux qui, longtemps après, focalise le regard dans une convocation mélodieuse et nostalgique : « *...Et invariablement, moi, je m'envisage à Tlemcen, invariablement dans ce jardin qui domine la ville. Jardin luxuriant, exubérant, fou, même inquiétant, tout public qu'il soit, où je prête l'oreille aux trilles d'un piano qui au loin médite.* »¹⁵

Si le paysage relève d'une expérience originaire, à la manière d'une naissance scellant d'une façon durable le rapport entre le sujet et le monde, cette présence demeure durablement ancrée dans le corps et la mémoire, sorte de connaissance affective et primordiale que ni la distance temporelle ni l'écart géographique ne pourront effacer ou affecter : « *Si loin que nous nous éloignons l'un de l'autre, nous ne nous quittons pas, c'est ma seule certitude dans cette vie* »¹⁶, écrit ainsi l'auteur algérien.

À travers le Morne et le Delta de l'île antillaise ou dans les hauts lieux de la ville de Tlemcen, on relève d'une manière qui semble assez convergente cette mémoire affective qui garde vivantes les premières impressions du paysage. Grâce au personnage intercesseur que fut la mère ou par l'entremise d'un travail d'exploration plus personnel, le paysage s'inscrit dans une donnée affective immédiate, marquant un premier rapport pathique au monde, précédant toute compréhension rationnelle et réfléchie. L'œuvre – en prose ou en vers chez Glissant ou chez Dib – viendra remodeler ce substrat référentiel par l'élaboration imaginaire et symbolique dans les lignes de l'imagination et du langage, pour faire de ce perçu premier un des catalyseurs de l'écriture.

Connaissance historique

Ce rapport affectif et individuel, relevant de la contemplation esthétique et de l'exploration jouissive, s'étend en amont et donne lieu à une exploration qui « fouille » en profondeur les strates du passé dont le paysage peut être le témoin.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ Mohammed Dib, *Simorgh*, op. cit., p. 205.

¹⁶ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., p. 44.

Dans cette dimension temporelle et historique, chez l'auteur antillais comme chez l'auteur algérien, le paysage porte la trace du « *trauma* » qui aura marqué la conscience, aussi bien celle du sujet que de la communauté à laquelle il appartient. De la traite négrière comme des affres de la colonisation, le paysage serait ce « *monument vivant* » pour une communauté souffrant justement d'un « *défait de monuments* ». ¹⁷

Pour Glissant, connaître le paysage, cela amène à le sonder en profondeur. En interrogeant « *philologiquement* » l'histoire d'une communauté à laquelle le paysage est lié, il est question de porter à la conscience ce savoir : « *Passionnément vivre le paysage, le dégager de l'indistinct, le fouiller, l'allumer parmi nous. Savoir ce qu'en nous il signifie. Porter à la terre ce clair savoir.* » ¹⁸

Ces paysages deviennent dès lors des « *symboles* » ¹⁹, des « *catégories de l'étant* » ²⁰ qui, en plus de la signification subjective, de l'ordre de l'émotionnel et de l'affectif, se rattachent à un passé et à une histoire collective : « *L'en-haut du morne, c'est la légende, c'est le mythe, les origines, c'est les sources, difficiles à pénétrer ; la plaine est le monde du travail, à l'évidence celui de l'exploitation, dont il est difficile de s'affranchir.* » ²¹

Le paysage de la plaine qui est lié au monde du travail rappelle l'exploitation et la traite négrière qui a déporté dans les cales des navires négriers toute une population d'esclaves noirs, arrachés de leurs terres d'origine pour travailler dans les plantations. Dans cette déportation qui s'apparente à un « *détour* » ²², la barque serait une seconde « *matrice* », sorte de gouffre infernal qui, du monde originaire dont les esclaves sont arrachés, les accule vers à ce « *non-monde* » de la plantation et de l'exploitation : « *Le terrifiant est du gouffre... quand tu tombes dans le ventre de la barque... [qui] te dissout, te précipite dans un non-monde où tu cries. [...]. Cette barque est ta matrice, un moule, qui t'expulse pourtant. Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis.* » ²³

¹⁷ Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris : Gallimard, 1997, p. 218.

¹⁸ *Ibid.*, p. 238.

¹⁹ Édouard Glissant, « Contestation du Morne, des Fonds et du Delta », *op. cit.*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Pour Benoît Conort, le « *détour* » renvoie au « *crime exercé par l'Occident sur les africains, que l'on « détourne » de leur terre natale, pour les déporter, depuis les rives africaines, jusqu'aux rives antillaises, et détour supplémentaire pour ceux qui purent s'échapper, et qui n'avaient d'issue que vers le cœur de l'île, prison dans la prison de l'insularité. Traversée d'une terre qui se révèle une prison* », « Du cri à la créolisation », in *Paysage et poésies francophones*, *op. cit.*, p. 78.

²³ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, 1990, pp. 17-18.

Le voyage de la traite est ainsi une véritable descente aux enfers où le « *migrant nu* »²⁴, est « *rivé* » à une terre étrangère et qui sera comme une vaste prison. Analysant le sens étymologique du titre, Benoît Conort souligne, à propos du recueil *Le Sang rivé*, la relation métonymique qui existe entre le sang – suggérant le lien à toute une race – et l'adjectif dont le sens premier renvoie à l'attachement par le fer :

*On s'aperçoit rapidement que ce dernier [le titre] renvoie à la situation de l'esclavage puisque « river » qui vient de « rive » a, dès 1160, le sens de « attacher quelqu'un solidement avec des fers » tandis que « sang » renvoie aussi bien à la notion de race ou de famille (...) qu'à celui, physiologique, de liquide vital, rouge et chaud. Voici la vie, par le titre, vouée à la prison, voici la race liée à l'esclavage.*²⁵

Signification que confirme l'exergue du recueil : « *à toute géographie torturée* », où l'écriture de la terre²⁶ évoquera « *le souci et les affres* » d'une étendue qu'on « *ravage* »²⁷ et le drame d'une population exploitée. Évoquant les esclaves travaillant dans les plantations, Glissant parle de l'« *[h]omme saccagé* »²⁸, de la « *colonie d'enfants martyrs* »²⁹ ; à propos du conteur, il parle de celui qui « *n'offre la parole à tels qui s'en enchantent, s'y exaltent* » ; mais aux « *corps brûlés par le temps* ».³⁰

Comme le montre l'image de la « *vallée pleureuse* »³¹, le paysage porte les stigmates de ce drame. « *L'océan nouveau* » qui s'apparente à un incommensurable cimetière devient le complice du crime des bourreaux : « *quand vous ramassez les cervelles éclaboussées / dans la poubelle de l'océan nouveau* »³², écrit ainsi Glissant dans un croisement significatif associant la virginité de l'espace : « *océan nouveau* » à l'horreur du crime : « *les cervelles éclaboussées* ». L'origine renvoie à cette chute dans le monde de la cale, associé à un immense gouffre, prolongé par le gouffre de l'océan-cimetière et le gouffre de l'inconnu qui se profile devant ces migrants.³³

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ Benoît Conort, « Du cri à la créolisation », *op. cit.*, p. 72.

²⁶ Il s'agit du sens littéral du mot géographie.

²⁷ Édouard Glissant, *Le Sang rivé*, *op. cit.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Édouard Glissant, *Le Sel noir*, *op.cit.*, p. 73.

³¹ Édouard Glissant, *Le Sang rivé*, *op.cit.*, p. 42.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ À propos de cette notion de gouffre chez Édouard Glissant, voir l'article de Jean-Claude Villain, « La Conscience insulaire d'Édouard Glissant » in *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une*

À ce monde de l'enfer, où il n'y a ni retraite ni arrière-pays, est associée une situation de non-communication verbale puisque, privés de parole, les esclaves sont acculés au mutisme. Dans cette non-langue, s'exprimer, souligne Glissant, « *est non seulement interdit, mais comme impossible à envisager* ». ³⁴ Une aliénation qui atteint son paroxysme avec le « *défaut du nom* » où, afin de gommer toute traçabilité généalogique les liant à une origine patronymique, les maîtres allaient jusqu'à déformer les noms de leurs esclaves. ³⁵

À partir de cette strate historique liée à un épisode particulier de l'histoire des Antilles, le paysage sera présent dans la structure, le rythme et le souffle de l'œuvre comme ce qui relève du cri et non de la parole, de la violence et non de l'harmonie. Soucis, affres, stridences, éclats, effervescence, ravage : le paysage, aussi bien que l'écriture de ce paysage seront démesures, violences et dés-accords. Non pas l'œuvre tendue, harmonieuse mais des éclats stridents qui disent la violence de l'histoire et l'indicible de la blessure : « *Il suffit* », écrit Benoît Conort, « *de lire les poèmes de Glissant, pour percevoir combien l'écriture en est conçue comme tordue. [...]. Tout se passe comme si la terre ayant été torturée, l'écriture, pour la dire, est aussi torturée, comme si, dès l'origine, tout avait été tordu, déformé, dérangé, déplacé, comme si tout, dès l'origine, avait été « faussé », et particulièrement le sens. L'expression en dernier lieu renvoie à l'idée d'un sens déformé que l'écriture aura moins pour but de redresser que de dire (de le dire et ce faisant le redresser), un sens « insensé », celui aberrant de l'esclavage* ». ³⁶

Contre le « *rentrement* » ³⁷ de la langue et le défaut du Nom, l'écriture aura pour objet de dire, de narrer et de restituer le Nom, afin que, de l'interdiction de la parole qui voue l'être au non-être ³⁸, naisse ce que Merleau-Ponty appelle une « *parole parlante* » ³⁹ qui restitue, grâce par exemple au pouvoir du vocatif et de l'apostrophe, « *l'amour du nom* » célébrant, comme dans ces vers, les « *coupeurs* » des plantations et leur dédiant le chant : « *Ô pour les coupeurs et*

poétique de la Relation, édition préparée par Samia Kassab-Charfi et Sonia Zlitni-Fitouri avec la collaboration de Loïc Céry, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux ; Carthage : Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït Al-Hikma, 2008, p. 131.

³⁴ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 238.

³⁵ « *Quand l'impudence était trop visible, ils s'amusaient à inverser les noms, à les torturer pour au moins les éloigner de l'origine. De Senglis résulta par exemple Glissant et de Courbaril, Barricou* », Édouard Glissant, *Le Quatrième siècle*, Paris : Gallimard, 1964, p. 178.

³⁶ Benoît Conort, « Du cri à la créolisation », *op. cit.*, p. 74.

³⁷ Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, *op. cit.*, p. 44.

³⁸ « *Terres. Racines tues, Afrique et îles loin du nom / dans l'affre abandonnées, au ban du monde, nues* », Édouard Glissant, *Le Sel noir*, *op. cit.*, p. 125.

³⁹ Cf. Maurice Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage » in *Signes*, Paris : Gallimard, 1960, pp. 136-158.

*pour les chanteurs nous / aurons des chants, purs autant que l'épée des noirs / triomphes sans césars. »*⁴⁰

À l'image de ces « *gages* » du poème, le poète peuple la mer du souffle de ses mots pour que le paysage, de la torsion et de la torture première, puisse redevenir un « *pays-sage* », autrement dit un espace converti par une langue et une écriture, un imaginaire et une mémoire, où s'effectue la « *résilience* » muant le trauma premier en trame de l'œuvre :

les gages

Criant que l'eau de mer est éternelle

Ils emplissaient la mer d'un sillage de mots. Sur

sa rive

*Dérivé il vit le temps, les splendeurs, les nudités*⁴¹

Cette référence à l'esclavage et au drame de la traite négrière, nous en trouvons la trace dans *L'enfant Jazz*, recueil de poèmes publié en 1998, où Mohammed Dib convoque, par cette référence musicale, le souvenir des esclaves noirs travaillant dans les plantations de coton du sud de l'Amérique, en Louisiane ou en Mississippi, lesquels surent muer la douleur et le drame premiers en « *espace de liberté* » où s'exprimaient leur mal de vivre mais aussi leur espoir d'un avenir autre.

Dans l'articulation mêlée entre les affres de l'histoire et l'expression d'une communauté, les mots et les maux se trouvent intimement liés, rappelant cette phrase lapidaire d'Aragon préfaçant *Ombre gardienne* : « *De la douleur naît le chant* »⁴², synonyme pour Dib d'affranchissement salvateur : « *Cet enfant-ci. L'enfant-jazz. Jazzy. Jusque dans les plantations de coton du Mississippi, de la Louisiane, les esclaves noirs, qui avaient d'abord été des femmes et des hommes francs de collier, ont créé l'imprévu : blues et jazz, un espace de pure poésie et de liberté.* »⁴³

Si le recueil renvoie au pouvoir du chant à s'ériger, pour ceux qui en ont été dépourvus, esclaves noirs des plantations ou peuple vivant sous le joug de la colonisation, en « *anti-destin* », il convoque aussi le souvenir de la guerre qui, comme la traite et le martyre des esclaves aux Antilles, est ce « *trauma* » que l'écrivain nomme afin de le faire accéder à la

⁴⁰ Édouard Glissant, *Le Sel noir*, op. cit., p. 136.

⁴¹ *Ibid.*, p. 122.

⁴² Mohammed Dib, *Ombre gardienne*, Paris : Gallimard, 1960.

⁴³ Mohammed Dib, *L'Enfant-Jazz*, Paris : La Différence, 1998, p. 8.

conscience, individuelle tout autant que collective. Il est significatif à ce propos que la section qui clôt *L'enfant jazz*, et en donne par conséquent le ton, s'intitule « *la guerre* », forme générique qui peut se lire comme une allusion généralisante à toute forme de violence, mais qui, pour l'auteur de *L'Incendie*, roman prophétique publié quelque temps avant l'embrasement insurrectionnel conduisant à l'indépendance⁴⁴, ne peut manquer de référer à la guerre dont l'Algérie et ses hommes ont connu les affres.

À l'image de ces « *migrants nus* », « *rivés* » à une terre dont ils sont devenus pour ainsi dire les prisonniers, le peuple algérien, a été lui aussi « *rivé* » par l'annexion française à une matrice – française en l'occurrence – qu'il n'a pas choisie et dont la volonté a été de gommer, dans la culture comme dans la langue, la primauté de la matrice première liée à la langue et à la culture arabes.

Comme ce non-monde de la cale du navire, prolongé par la suite par l'étendue de la plaine, synonyme d'exploitation et de travail forcé, la guerre dans *L'Enfant-Jazz* s'apparente à un enfer dont les empreintes sont perceptibles sur le paysage devenu non le *locus amoenus* des anciens mais le *locus horribilis*, lieu terrifiant où se profile fatalement le spectre de la mort : « *La guerre creusait. / Ce qu'elle creusa : / Une galerie noire. / Dunes noires. / Sables noirs. / Lune noire. / Ce qu'il en resta. / Une pensée noire. / Et cela vint. / une guerre noire.* »⁴⁵

La scansion énumérative et saccadée par la répétition du point final matérialise ce silence imposé aux êtres comme à la nature par la violence de la guerre. Cette parole du manque peut se lire aussi comme une tentative d'exorciser, grâce à cet exutoire qu'est l'écriture, le poids de ce traumatisme.

Dans ce contexte, la guerre n'est pas seulement ce qui porte atteinte aux hommes, elle est aussi un « *mal* » fait au paysage qui, en gommant ou en dénaturant la beauté d'une terre, atteint cette matrice terrienne dont s'origine chaque individu. À l'image du navire qui « *détourne* » les esclaves et les déporte dans le gouffre de la cale ou dans le quadrillage de la plaine, la guerre est un « *détour* » qui défigure le paysage et vise à pervertir profondément le rapport entre l'homme et sa terre. Nous retrouvons d'une manière assez significative cette situation du gouffre infernal que Dib représente sur le plan sémantique et typographique par un « *[p]oint* », expression de cette faille première qui, comme la traite et l'esclavage, est un non-sens total :

⁴⁴ Voici comment le thème du roman est esquissé : « *Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain ; ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre éclat.* », Mohammed Dib, *L'Incendie*, Paris : Seuil, 1989.

⁴⁵ Mohammed Dib, *L'Enfant jazz*, *op. cit.*, p. 127.

*Mais c'était la guerre. Point.
Encore du mal fait au paysage.*⁴⁶

De cette négativité première jaillira peut-être une étincelle qui donne au négatif son autre acceptation, celle d'un espace potentiel où la béance première peut devenir une matrice d'où naîtront une forme et un sens, grâce notamment au pouvoir du rêve, métaphorisant la création poétique qui constitue un juste « *retour* » après le « *détour* » premier. Cette matrice imaginaire et symbolique peut reconstruire un « *pays-sage* » où se lit la trace d'une harmonie et d'une ouverture retrouvées : « *Et il fit un rêve d'arbre. / Il était debout sous le ciel. / Les bourgeons éclataient. / Une lumière l'éclaira, / Qui l'accompagna jusqu'au soir.* »⁴⁷

Bâtir des relations

S'il y a, comme l'écrit Mohammed Dib une « *force pressante* »⁴⁸ du paysage, comment éviter que cette force soit « *oppressante* »⁴⁹, en s'associant exclusivement à un pays et une terre ?

À partir d'un ancrage du paysage dans une racine et une origine spécifiques, il y a chez Glissant le désir d'ouvrir le particulier de la terre à d'autres lieux et d'autres horizons, en cherchant, entre ici et ailleurs, l'île et le monde qui l'entoure, des liens et des relations : « *La réalité d'un homme, le paysage d'un homme. (Le particulier). Puis on élargit jusqu'à l'univers* »⁵⁰, écrit ainsi Glissant.

Il s'agit de traverser son paysage, c'est-à-dire le « *fouiller* » et le connaître pour s'ouvrir ensuite aux paysages du Monde, retrouver un paysage-chaos qui n'est pas le chaotique, mais le cosmique, l'ouvert du Tout-Monde. À une pensée du paysage-racine qui assimile la terre à un territoire, Glissant oppose l'idée de paysage-Relation qui s'étend à tous les lieux. Pour ce faire, le poète tâchera de diffuser la totalité dans son lieu, l'ailleurs dans l'ici. Si le paysage s'enracine dans le particulier d'un territoire, cette racine première « *s'embrancher* » ainsi avec d'autres racines. Entre la forêt antillaise et la forêt d'Afrique ou d'Amazonie, Glissant repère des liens, de même qu'entre la saline qui se trouve en Martinique et le désert du Maroc, il existe des « *lieux communs* » que le regard relationnel repère. Cet échange est aussi possible

⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, op. cit., p. 52.

parce que dans un paysage existe la trace d'autres paysages et que cette existence de la trace ouvre à une possibilité de multiples relations : « *Nous connaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus, en Relation.* »⁵¹

Ainsi, chaque île des Antilles suppose et convoque d'autres îles. La dialectique dedans-dehors est constante et l'appel de l'horizon ainsi que l'ouverture à la mer invitent au cœur du particulier de ce paysage à une exploration ouverte du monde : « *L'île suppose d'autres îles. Des Antilles. L'appel géant de l'horizon de terre nous est inconnu. Nous ne saurions errer sans fin aux limites toujours reculées. Mais nous fouillons. Notre rôle sera de convenir. L'île est amphithéâtre aux gradins de mer, où la représentation est tentation : du monde.* »⁵²

À partir de l'image de l'horizon dont il interroge les modulations et les significations dans l'œuvre et le discours des poètes des dix-neuvième et vingtième siècles, Michel Collot souligne à propos du paysage chez Glissant la présence d'un double horizon : interne et externe. Le premier relève d'un travail en profondeur par lequel le poète « *fouille* » et « *sonde* » le paysage, interroge ses dimensions cachées, ses soubassements, sa mémoire et son histoire. Il découvre ce faisant que ce paysage change, ne reste jamais identique à lui-même. Ce premier horizon fait parallèlement entrevoir les liens, externes cette fois, que le paysage tisse avec d'autres territoires, avec lesquels il échange et entre en relation : « *Pour éviter le double écueil d'un régionalisme borné et d'un universalisme abstrait, le poète* », écrit Michel Collot, « *explore le double horizon, interne et externe, du lieu. Car aussi familier soit-il, celui-ci possède toujours une face cachée, des aspects inaperçus, une mémoire oubliée qu'il faut sonder pour offrir une nouvelle perspective [...]. Mais en visitant les « dessous » du paysage, il débouche nécessairement sur un autre horizon, externe celui-là, qui relie en profondeur son « pays » à beaucoup d'autres, et, d'horizon en horizon, à tout le monde.* »⁵³

À l'idée, exclusive et systématique de genèse, la notion de glissantienne de « *di-genèse* »⁵⁴ montre que l'idée d'origine n'est pas unique et homogène mais se présente comme le fruit de la rencontre de plusieurs composantes qui, d'une manière imprévisible, entrent en relation. Il n'y a donc pas seulement des rencontres entre le paysage et le paysagier qui le contemple et le regarde, il y a aussi des rencontres entre les paysages, si différents et si distants soient-ils : « *Le paysage de ta parole est le paysage du monde. Mais sa frontière est ouverte.* »⁵⁵

⁵¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997, p. 18.

⁵² Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, op. cit., p. 158.

⁵³ Michel Collot, « L'Ouverture au(x) monde (s) », in *Paysage et poésies francophones*, op. cit., p. 51.

⁵⁴ Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, Paris : Gallimard, p. 37.

⁵⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 45.

Cette volonté de trouver des lieux communs entre des pays et des paysages, nous en trouvons aussi une trace chez Mohammed Dib. Certains de ses textes, en prose notamment, sont très évocateurs, et rappellent d'une manière assez probante la pensée glissantienne de la trace et l'idée de la relation. Parlant des excès d'une mondialisation sauvage qui entraîne par une sorte de réaction défensive un reclus identitaire et un repli sur soi, Dib critique l'esprit de terroir qu'il associe à une « *culture du hameau* »⁵⁶ appelant les ressources intarissables d'un « *paysage adamique* »⁵⁷ :

*Sans crainte de beaucoup se tromper, on peut néanmoins parier sur la résurgence dans le même contexte d'un refoulé : en l'espèce l'esprit de terroir, originellement parlant, ce démon réfréné, combattu sans arrêt et jamais réduit. Dans une entité territoriale sans frontières, à valeur humaine abstraite, il faudra bien que les gens se rappellent le goût de valeurs plus concrètes ; ils ne trouveraient pour lors pas de meilleures ni de plus accueillantes, de plus conviviales, que celles de la communauté d'origine. Pas de plus sécurisantes pour un soi déboussolé que l'empathie, l'intelligence dispensées par le proche autrui.*⁵⁸

Pour l'auteur de *L'enfant-Jazz*, le substrat relatif à un relief particulier gagne à être complété par la convocation d'autres pays et d'autres territoires fondant, non pas une pensée du « *territoire* », mais une « *pensée de la trace* » qui rappelle combien chaque paysage ouvre dans son horizon interne et externe à bien d'autres paysages, le jeu de la différence se complétant par un jeu d'échos et de convergences.

À l'image de ce paysage californien homochrome qui induit par un jeu de fausses ressemblances, le témoin en « *faux témoin* » : « *M'étant à une certaine époque trouvé en Californie, je fus par le jeu des ressemblances la victimes désarmée de ce témoin. Usant des artifices de son homochromie, cette faculté du caméléon, le paysage américain m'investit si fort qu'il me fit vivre tout un temps dans la confusion. A ce jeu, complice, le témoin se muait en faux témoin. On finit en pareil cas par ne plus pouvoir dire qui, des deux, est le plus faux.* »⁵⁹, les paysages du monde peuvent aussi se faire écho les uns les autres par un jeu de ressemblance qui fonde cette dimension du « *Tout-monde* » dont parle Glissant. Plus qu'habiter un pays ou un lieu, il est question chez Dib d'habiter le « *voyage* », le territoire

⁵⁶ Mohammed Dib, *Simorgh*, op. cit., p. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁹ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., pp. 43-44.

devenant, à l'image de l'horizon, une portion d'espace qui recule à chaque fois ses frontières, les ouvrant les unes aux autres : « *Nous habitons le voyage, la marche en avant qui n'en finit plus.* »⁶⁰, écrit Dib.

Évoquant les voies royales de l'écriture, l'auteur montre comment ces voies mènent, en plus des pérégrinations dans le territoire natal, vers d'autres contrées plus lointaines, l'écriture se concevant dès lors comme une « *migration* », un « *voyage* » qui vise à connaître les possibles du « *Tout-monde* » :

*EN ME METTANT DEVANT LA MEÏDA qui me servait de table de travail [...] je n'avais guère conscience alors que je commençais une migration, m'embarquais pour un voyage qui, sans me faire quitter ma terre encore, allait me conduire en terre inconnue et, sans cette terre, de découverte en découverte, et que plus je pousserais de l'avant, et plus j'aborderais de nouvelles contrées, plus je ferais, en même temps mais sans m'en douter, route vers moi-même.*⁶¹

De territoire en territoire, l'écriture s'élargit au cosmos, l'écrivain devient en quelque sorte ce « *cœur insulaire* »⁶², ouvert aux bruits du monde qui entoure son territoire et qui, telle l'image de l'horizon, ne sera jamais totalement connu ni définitivement apprivoisé : « *C'est la parole sauvage du cosmos que l'écriture tente d'apprivoiser, mais sans jamais en finir avec elle. Nous sommes ainsi infiniment traversés par le cosmos.* »⁶³

Naître au paysage, pour ces deux auteurs, ce n'est pas seulement le découvrir, le représenter dans une forme et un langage, cela suppose aussi, en amont et en aval, le besoin de le « *fouiller* » et de l'enrichir d'un savoir qui, à la géographie de la terre articule un pan particulier de l'histoire et à l'ancrage dans le particulier ouvre au temps plus global du monde. Chaque connaissance du paysage, primordiale, historique et relationnelle, est une naissance à soi, à autrui, au monde, à la langue et à l'écriture dans une exploration qui actualise et combine l'ensemble de ces trois savoirs. Pour Glissant comme pour Dib, l'écriture se nourrit de ces strates, les module et en fait l'une des matrices de l'œuvre.

⁶⁰ Mohammed Dib, *Simorgh*, op. cit., p. 184.

⁶¹ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les Lieux de l'écriture*, op. cit., p. 69.

⁶² C'est le titre d'un recueil de poèmes publié par Mohammed Dib en 2000, aux éditions de la Différence.

⁶³ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les Lieux de l'écriture*, op. cit., pp. 99-100.