

2002

La poetique du paysage dans l'oeuvre d'Edouard Glissant, de Kateb Yacine et de William Faulkner

Nabil Boudraa

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Boudraa, Nabil, "La poetique du paysage dans l'oeuvre d'Edouard Glissant, de Kateb Yacine et de William Faulkner" (2002). *LSU Doctoral Dissertations*. 119.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/119

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

LA POÉTIQUE DU PAYSAGE DANS L'OEUVRE
D'EDOUARD GLISSANT,
KATEB YACINE ET WILLIAM FAULKNER

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of French Studies

by
Nabil Augustin Boudraa
B.A., Université de Bouzaréa, Algiers, 1993
M.A., Queens College, 1998
May 2002

A la mémoire de ma mère,
à ma famille et à toute la Kabylie.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my professor, Dr. Jefferson Humphries, for his considerable guidance, patience and support. I also thank him for believing and showing confidence in me.

I would also like to thank all the members of my committee, Dr. Greg Stone, Dr. Lucie Brind'Amour, Dr. John Pizer, Dr. Nathaniel Wing, Dr. Jack Yeager and Dr. John Rodrigue for their helpful comments.

I am also grateful to the secretaries of the French Department, Connie Simpson and Carlin Laviolet, for their help and invaluable services.

I must thank Dr. Charles Grenier, Dr. Jack Digbeu and many other fellows who have read sections of my work and who provided me with useful comments and encouragements.

I am indebted to my family in Kabylia, Algeria, for their love and constant support despite the long distance between us. Thank you very much for believing in me. I also thank all my friends everywhere for their friendship and sincere encouragements.

TABLE DES MATIERES

ACKNOWLEDGMENTS	iii
ABSTRACT.....	vi
I. INTRODUCTION	1
1. Définitions	2
2. Contre l'approche traditionnelle du paysage.....	6
3. La perspective anthropologique.....	8
4. La perspective sociologique et écologique.....	12
II. INFLUENCES ET CONTEXTES	18
1. L'influence de Faulkner.....	18
2. Faulkner et la notion du Temps.....	27
3. L'influence des poètes symbolistes.....	29
4. La mythologie.....	31
5. La littérature contemporaine.....	33
III. LE PAYSAGE COMME GENERATEUR D'HISTOIRE DANS L'OEUVRE D'EDOUARD GLISSANT.....	35
1. La situation bloquée.....	39
2. Le rôle de l'histoire.....	41
3. L'identité bafouée.....	42
4. Le rôle du paysage.....	46
5. La démesure du paysage.....	48
6. Le paysage de <i>la Lézarde</i>	49
7. La fusion Paysage-Personnage	51
8. La vocifération du paysage.....	54
9. Le symbolisme du paysage.....	58
10. L'opacité du paysage antillais	66
11. La vocation génésique de la terre.....	68
12. Un paysage au féminin	71
13. Le paysage comme Relation	72
14. Conclusion	74
IV. LE PAYSAGE COMME GARANT DE L'HISTOIRE DANS L'OEUVRE DE KATEB YACINE	76
1. La solidarité entre le colonisé et sa terre.....	80
2. La décomposition forcée de la tribu	81
3. Le rôle de l'histoire	82
4. <i>Nedjma</i> et le paysage nord-africain	84
5. Le paysage algérien comme enjeu politique	86
6. La menace sur le paysage.....	92
7. La terre comme divinité	94
8. La symbiose paysage-personnage	96

9. La symbolique de la prison	99
10. La vocifération du paysage.....	102
11. Le pouvoir mystique de l'eau.....	105
12. La paternité et le rapport à la terre	108
13. La symbolique des villes antiques	111
14. La poétique des ruines	113
15. Le paysage mythique du Nadhor.....	115
16. Le sol natal comme repère identitaire	118
17. Le labyrinthe joycien	119
18. Les espaces mythiques et emblématiques.....	120
19. Personnification et humanisation du paysage.....	124
20. Conclusion	127
 V. LE PAYSAGE MYTHIQUE DE « YOKNAPATAWPHA » CHEZ WILLIAM AULKNER.....	 129
1. Le secret de l'écriture faulknérienne.....	132
2. Contre la propriété de la terre.....	133
3. Le thème du « géocide »	135
4. La signification de la chasse.....	137
5. La voix criante du paysage faulknérien.....	143
6. Les éléments du paysage	147
7. Le concept d'espace-temps.....	156
8. Les personnages noirs et la terre.....	158
9. Conclusion.....	159
 VI. CONCLUSION GENERALE.....	 161
1. Les puissances chtoniennes.....	162
2. La notion du métissage.....	165
3. La symbolique de la rivière.....	166
4. La subversion du décor spatio-temporel.....	166
5. Le lyrisme.....	167
6. Le choc entre l'oral et l'écrit.....	168
7. La généalogie.....	169
8. L'obsolescence du père.....	169
9. La légitimité.....	170
10. L'humanisme.....	171
11. Le viol de la terre.....	171
12. L'approche écocritique.....	172
 BIBLIOGRAPHIE.....	 176
 VITA.....	 184

ABSTRACT

This dissertation examines the different ways in which Edouard Glissant, Kateb Yacine and William Faulkner combine landscape, history and identity in their work.

The depiction of landscape in literature is not new, but the French Romantics in the 19th century, for instance, tended to describe the beauty of landscape without conceiving any *rapport* between landscape and humankind, and thus created a gap between the two.

For Kateb and Glissant, landscape is also a witness of History. The (hi)story of their respective communities has been confiscated and shattered by the respective colonizers, hence the necessity to recreate it through the poetics of land.

However, because of the different contexts some differences in the conception and use of landscape arise between these three writers. In the case of Kateb Yacine, the Algerian landscape is the repository for the ancient history of North Africa. The North African people have to turn to their landscape in order to recreate their history and redefine their identity.

For Edouard Glissant, the landscape was an accomplice of the Caribbean People. When the slaves escaped the plantation confinements the wilderness was their only refuge. It is then essential for the Caribbean community to take roots in this land in order to create its own history.

In the case of William Faulkner, the land of his “Yoknapatawpha county” is presented as the podium where some injustices in the South took place, such as

the dispossession of Indians, the spoliation of their lands, slavery, and above all the tragedy of the Civil War.

I. INTRODUCTION

“C’est en les paysages que s’élaborent jour après jour notre sensibilité et notre métaphysique du monde. Et c’est par eux que l’écrivain, plus tard, retrouvera ses sources et ses repères, au point que chaque fois qu’il décrira un paysage, que ce soit en son nom ou par personnages interposés, il fera sans s’en rendre compte son autoportrait.”¹

Cette idée du paysage nous est venue à l’esprit, en partie, après plusieurs réflexions et rêves (diurnes et nocturnes) sur le paysage de notre région natale² qui, nous semble-t-il, garde toute la mémoire de notre enfance. Après tout, la langue seule ne suffit pas à emmagasiner tous nos souvenirs. Nous comptons, osons le dire, sur le paysage dans lequel nous vivons. Autrement dit, nous intériorisons le paysage en nous de sorte qu’il affecte tout ce que nous pensons et faisons après.

Le paysage est donc important pour l’équilibre psychique de l’Homme. C’est à travers lui, comme nous l’indique Jean Pélégri dans l’épilogue ci-dessus, que l’individu se définit à la fois dans sa société et dans le monde en général. On se demande si, en absence de repères spatio-temporels (par exemple à l’intérieur d’une chambre noire très obscure et sans aucune indication de temps), l’être humain peut en fait retrouver un équilibre mental et physique.³ Comme dit le personnage de Kateb Yacine dans *Nedjma*: “L’absence d’itinéraire abolit la notion du temps.”⁴

¹ Pélégri, Jean, *Ma mère, l’Algérie*, Alger, Laphomic, 1989, p. 96.

² La Kabylie qui se trouve à 200 km à l’Est d’Alger, que nous avons quittée depuis plus de dix ans.

³ D’ailleurs, dans quelques prisons du Tiers Monde les geôliers enferment les prisonniers récalcitrants dans une cellule obscure et vide afin d’assurer un dysfonctionnement de leur cerveau.

⁴ Kateb, Yacine, *Nedjma*, Paris: Editions du Seuil, 1956, p.33.

D'où toute la notion du dépaysement et de déracinement au sens géographique du terme. La racine étant le paysage dans lequel se forge notre identité et personnalité. Le terme dépayser d'ailleurs vous donne : Dérouter et désorienter en tirant de son milieu.⁵ Ce n'est nullement notre but de faire de la psychanalyse de l'espace, mais il est évident que le psyché de l'Homme entretient un rapport étroit avec le paysage.

Pourquoi en fait ces remarques qui semblent à priori hors propos? C'est tout simplement pour dire que ce n'est pas un hasard si William Faulkner, Edouard Glissant et Kateb Yacine écrivent leurs propres paysages. Leur inspiration vient en partie de ces espaces dans lesquels ils ont vécu. Nous utiliserons "écrire le paysage" car le paysage dans leur œuvre n'est pas vraiment décrit, mais plutôt conté, ou même "chanté" comme nous le dit Glissant dans son poème, *le Sel noir* : "Le conteur mesure sa parole dans l'éclat démesurée. Il va, par solitude même, chanter la terre, ceux qui la souffrent."⁶ C'est précisément ce que nous tenterons d'explicitier dans les chapitres suivants.

1. Définitions

A/ Paysage

Le sens du terme "Paysage" est trop vaste et ambigu. Il nous est important d'expliquer cette notion et de définir le sens dans lequel nous l'utiliserons dans cette étude. Même si l'image centrale du paysage est identique chez Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner, plusieurs divergences sont à souligner.

⁵ *Dictionnaire de la langue française* Edition 4, imprimé en Italie, 1997, p. 366.

⁶ Glissant, Edouard, *le Sel noir*, Paris, Seuil, 1956, p. 74.

La topographie et même la géographie de ces trois régions (en l'occurrence, les Antilles, l'Afrique du Nord, et le Sud des Etats-Unis) jouent un rôle très important dans la spécificité de l'œuvre de chaque écrivain. Le Paysage dans ce travail peut donc avoir plusieurs sens selon l'auteur et la région en question. L'aspect archipélifique des Antilles et les forêts vierges de ces îles nous procure à la fois un sens de la Nature et un concept de la relation dans l'écriture de Glissant.⁷ Le paysage chez lui englobe le morne, la plaine, la ville, la rivière, la mer, la plantation, et le végétal (les arbres en particulier). Dans notre deuxième chapitre sur Kateb Yacine, le paysage est typique à l'Afrique du Nord en ce que les villes antiques et les ruines dominent l'espace, ce qui nous donne dans ce cas un sens du passé lointain de cette région. Dans le cas de Faulkner, toute la campagne du Mississippi forme l'univers spatial de son imaginaire romanesque. Nous nous intéresserons en particulier au Bailey Woods (du Mississippi) et leur signification pour le thème de "Wilderness."⁸ Son paysage incarne tout l'esprit du Sud. Ces écrivains connaissent donc très bien leurs paysages. Ce sont des espaces dans lesquels ils ont vécu.

Il faut, bien entendu, distinguer le sens du mot "Paysage" des autres termes plus ou moins proches tels que: nature, terre, cosmos, lieu, entour et espace. Nous verrons dans cette étude que notre "paysage" emprunte de chaque terme ou plutôt

⁷ A partir de l'aspect archipélifique des Caraïbes, Glissant a développé la notion de l'identité rhizome- qui est en fait une reformulation de l'idée qu'ont exposée Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*. Nous croyons fortement que cette notion glissantienne de l'identité pourrait être un système de pensée et de relation pour les sociétés à venir. Nous développerons cette idée en détail vers la fin du chapitre sur Glissant.

⁸ Pour faute d'un mot équivalent en Français nous préférons garder ce mot tel quel même si "nature sauvage" ou "arrière-pays" semblent être proches du sens.

englobe à la fois le sens de tous ces termes. Donc, un paysage dans son ensemble (rural, urbain ou autre).

La définition la plus largement répandue du paysage n'est en général rien d'autre que la vision ou la perception d'un secteur de l'espace naturel. Pour le *Robert* par exemple le paysage "est une partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde."⁹ Et le *dictionnaire de la langue française*¹⁰ nous donne : "étendue d'un pays qui s'offre à la vue."

Notre définition dans ce travail ne sera pas aussi simple que ça. Le paysage est en fait le lieu ou l'espace géographique parcouru par l'individu (et par extension la communauté) de par son existence. La constitution de son imaginaire, de sa culture, de sa langue et de sa parole en dépend. Ce rapport au lieu n'est pas un rapport d'appartenance ou de propriété mais de mémoire et d'existence.

B/ Poétique

Il ne faut surtout pas confondre ici la "poétique du paysage" avec la physique du paysage, en ce que la poétique donne la force de création. Il faut donc entendre le sens du paysage au deuxième degré. Par poétique nous entendons l'explication des éléments (forces) du paysage, capables d'émouvoir la sensibilité et l'imagination chez l'auteur, et par conséquent chez le lecteur. Chateaubriand disait, dans son *Génie du Christianisme*, que le sentiment fait émerger le paysage: "Il est seul au fond des forêts, mais l'esprit de l'homme remplit aisément les espaces de la nature, et toutes les solitudes de la terre sont moins vastes qu'une

⁹ *Dictionnaire des lettres françaises* / publié sous la direction du cardinal Georges Grente, Paris, Fayard, 1994.

¹⁰ *Dictionnaire de la langue française* Edition 4, imprimé en Italie, 1997.

seule pensée de son cœur.”¹¹ Nous estimons que c’est plutôt le paysage qui fait émerger le sentiment. C’est précisément ce que nous tenterons de démontrer dans ce projet.

Pour Edouard Glissant toute poétique est “une recherche de la référence. La référence n’est que lorsque ceux qu’elle concerne en sont empreints sans exception.”¹² Si on se réfère à cette définition, la poétique dans ce présent travail serait donc la recherche d’une “chose” (abstraite, métaphysique et indéfinissable) typique au paysage, que nos auteurs essaient justement de cerner, ou plutôt de rétablir puisqu’elle semble être perdue dans nos temps modernes.

En somme, la notion du paysage n’est donc pas fixe et concrète. Elle est une représentation du vécu, d’une sensibilité au monde dans lequel on se situe. C’est aussi la représentation d’un imaginaire qui permet de maîtriser l’espace refusé dans la réalité. Autrement dit, ce n’est pas l’apparence d’un lieu quelconque qui nous importe ici, mais sa force extra-physique que parfois seule la littérature réussit à faire valoir.

Le paysage comme disait Glissant “garde mémoire de ses temps.”¹³ Le paysage est finalement un espace topographique intimement lié au temps (de ce même espace) et surtout au vécu de son peuple, c’est-à-dire à l’expérience de la communauté.

Nos écrivains recourent avec Proust dans sa conviction sur le lien entre la sensation et la mémoire, et surtout entre le monde palpable et le temps immatériel.

¹¹ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, tiré du *Grand Larousse de la Langue Française*, Tome cinquième, Paris: Librairie Larousse, 1976. P.4393.

¹² Glissant, Edouard, *l’Intention poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 191.

¹³ Ibid., p. 34.

Il est inutile de reproduire ici tout l'épisode de la madeleine, mais il faudrait préciser que dans l'imaginaire de ces écrivains le passé n'est pas récupérable par l'esprit rationnel. Il est plutôt incrusté dans des objets concrets qui ne relâchent leur sens que lorsqu'on les approche avec imagination et sensation. "Tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé..."¹⁴ Et le paysage fonctionne justement de la même manière. N'est ce pas Bachelard qui disait que la "terre est un élément très propre pour cacher et manifester les choses qui lui sont confiées."¹⁵ Autrement dit, l'évocation du paysage ne se fait pas à travers des fragments d'images visuelles (portrait réaliste) mais à travers notre sensibilité et notre communion avec ce monde naturel autour de nous. C'est ce que nous entendons par "poétique" dans ce travail.

2. Contre l'approche traditionnelle du paysage

De nos jours, la littérature, autant dire l'art en général, tend à s'éloigner du temps vers l'espace, et de l'Histoire vers la géographie. Bien entendu, les poètes symbolistes de la fin du 19ème siècle s'inspiraient de la Nature, mais c'était surtout la philosophie de "l'art pour l'art." (Le paysage pour le paysage), c'est à dire, qu'on se contentait de décrire la beauté du paysage, et par conséquent on n'allait pas au-delà de sa caractéristique esthétique. La terre dans leur imaginaire littéraire ne comportait pas vraiment de significations sémantiques (symboliques).

Le paysage dans les œuvres que nous allons étudier n'est pas décrit (à la manière des romantiques et des symbolistes) mais conté dans l'écrit. Il y a donc toute une "poétique du paysage" à démêler dans ce travail. De même, on pourrait

¹⁴ Proust, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1990, p. 28.

¹⁵ Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 1.

parler, chemin faisant, du “paysage poétique” qui suscite une métaphysique, intéressante à étudier surtout dans le rapport de l’Homme au Paysage.

Pour bien expliquer une caractéristique commune à nos trois écrivains, il nous conviendrait de faire une distinction entre la technique littéraire traditionnelle par laquelle on abordait le paysage, c’est-à-dire la description, et la façon dont Glissant, Kateb et Faulkner “écrivent” (écrire et pas décrire) le paysage.

La description est donc le discours par lequel on décrit, on dépeint, et “on représente un objet, un animal, une plante ou un paysage.”¹⁶ Cette description référentielle sous-tend la connaissance des ces éléments du réel. Un réel perçu comme distinct et distant du descripteur, qui prétend le faire voir ou le faire imaginer aux lecteurs. Nous pensons aboutir ainsi à la raison pour laquelle toute la littérature (ou même quelques autres formes d’art telle que la peinture) a appréhendé la Nature en tant qu’objet maîtrisée par l’Homme (sujet).

Nous pouvons bien entendu citer plusieurs exemples de régions et d’époques différentes, mais limitons nous à la littérature réaliste française du XIXème siècle. Dans *Madame Bovary*, Flaubert comparait le paysage de Rouen à un tableau: “Vu d’en haut, le paysage tout entier avait l’air immobile comme une peinture.”¹⁷ Et Georges Sand dans *la Mare au Diable* le décrit ainsi: “Je marchais sur la lisière d’un champ que des paysans étaient en train de préparer pour la semaille prochaine. L’arène était vaste comme celle du tableau d’Holbein...”¹⁸

Flaubert et Balzac (dix-neuvième siècle), Camus et Giono (vingtième) utilisaient le paysage pour suspendre momentanément les réflexions et s’attarder

¹⁶ *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, Robert, t. II, Ed. Corrigée 1981.

¹⁷ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1986, p. 56.

sur le spectacle du monde environnant. L'évocation du paysage est aussi une façon pour eux de reconstituer les souvenirs d'enfance. Par souci de mieux comprendre et mieux expliquer leurs topiques, ces écrivains, et Balzac en particulier, accordaient à la description dans leur œuvre une importance considérable. Le paysage devient dans ce cas un pur objet.

Toutes ses descriptions servent donc à bien cerner et localiser un personnage ou un objet dans un texte, c'est pourquoi le lecteur a devant lui un espace bien ordonné et une temporalité bien définie. En somme, il ressent une mesure de l'espace-temps typique à la littérature classique.

Nos écrivains en question ne procèdent pas ainsi. La représentation du paysage chez eux n'est pas une simple mimésis, mais une forme particulière et originale de discours sur leurs sociétés en particulier, et sur le monde en général.

Nous tenterons donc de démontrer, chemin faisant, que le roman francophone (du moins Glissant et Kateb) se distingue du roman français, et que Faulkner, à son tour, échappe à la catégorie des romanciers américains. Son paysage ne peut pas être celui d'un Hemingway ou d'un Steinbeck.

3. La perspective anthropologique

A/ Le substrat mythique

Etant donné que nous aborderons la question du rapport à la terre, le concept d'autochtonie sera donc incontournable. Nous travaillerons au passage sur la théorie anthropologique de Mircea Eliade et de ses études sur les mythes.

¹⁸ Sand, George, *Mare au diable*, Grenoble, Glenat, 1998, p. 35.

Le paysage chez nos écrivains est ainsi transformé en mythe. La terre pour Eliade constitue tout un mythe, d'où l'implication psychologique dans le rapport de l'homme à sa terre natale. Dans son *Traité d'histoire des religions*, il dit ceci :

Ce que nous appelons vie et mort ne sont que deux moments différents de la destinée totale de la Terre-mère : la vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi. Le désir, si fréquent d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison.¹⁹

Il y a donc chez nos écrivains un désir de mythifier l'origine, au sens où l'entend Mircea Eliade :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements." C'est donc toujours le récit d'une «création»: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.²⁰

En mythologie, la terre a toujours été assimilée à la mère pour sa symbolique de fécondité et de régénération. Certaines tribus africaines, par exemple, ont même coutume de manger de la terre en guise de gratitude et d'identification à la Nature.

La terre possède également le caractère sacré des origines. Quand un groupe veut se régénérer spirituellement, il pratique une sorte de retour à la terre natale. Les tribus antiques, selon Lévy-Bruhl, reviennent souvent au lieu où se trouve le berceau de leur ancêtre pour renouveler leur énergie.

Il y a donc tout un rapport millénaire de par l'histoire entre l'Homme et son espace. Dominique Zahan explique que chez le peuple Bantu la maîtrise de soi va

¹⁹ Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1953, p. 222.

²⁰ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Folio, 1963, p.16.

de pair avec la conquête de l'espace.²¹ Par ailleurs, même si la terre est associée à une mère nourricière, en ce qu'elle permet aux êtres humains de vivre de sa richesse (végétation), elle réclame les morts dont elle se nourrit elle-même.

Nous aborderons justement cet aspect ambivalent de la terre à maintes reprises et quasiment dans chaque chapitre.

B/ Totémisme

Dans son étude sur les mythes, Claude Lévi Strauss explique l'importance du totémisme dans la conception du monde chez l'homme. De surcroît, il souligne le rôle que joue la nature dans le rapport des sociétés au monde. Le totémisme est donc un

ensemble de croyances et de pratiques culturelles, impliquant une relation entre l'individu ou un groupe d'individus d'une part- un animal, un objet ou un ensemble d'êtres vivants ou de phénomènes d'autres part ...Il y aurait bien alors un système totémique, mais ce ne serait qu'une expression symbolique d'une certaine appréhension de la réalité, une possibilité d'application de l'univers animal et végétal sur la société, qui permet à l'homme de mieux concevoir la différenciation sociale, de constituer un type de classification dans des sociétés, où la transmission d'une marque par filiation simple, permet de classer l'individu dans ses rapports avec la société.²²

En nous basant sur l'œuvre de Gaston Bachelard (*la Poétique de l'espace*, *la Terre et les rêveries du repos*, et *la Terre et les rêveries de la volonté*) nous tenterons également une approche psychologique de l'autochtonie.

Notre intention n'est pas d'étudier la Nature (et le paysage, en particulier) à travers l'œuvre de ces écrivains en question, mais d'analyser ces œuvres et en aborder la poétique du paysage, inhérente dans chacune. C'est-à-dire que nous

²¹Tiré de Dixon, Melvin, *Ride Out the Wilderness, Geography and Identity in Afro-American Literature*, University of Illinois Press, 1987.P. 6-7.

travaillerons à partir des textes pour aboutir à (et démontrer) des postulats, mais pas l'inverse. Chemin faisant, nous comprendrons pourquoi le paysage a ces attrait de prédilection sur ces auteurs en question.

Bien entendu, ces écrivains en question ne sont pas les premiers à écrire sur le paysage. Au début du 20ème siècle, un groupe d'écrivains allemands traitaient déjà du concept du "sang et la terre" (*Blut und Boden*). Oswald Spengler, en particulier, nous a bien expliqué dans son énorme étude "que la culture naît du paysage comme un arbre qui naît de la terre et qui ne peut survivre sans elle."²³ Il faut noter cependant que ce concept de la terre leur a servi de base pour leur nationalisme –très souvent- pro-Nazi, car ils préconisaient l'enracinement du peuple allemand dans sa terre comme un moyen de garder la pureté de la race et de la nation germanique, et aussi comme protection contre leurs soi-disant ennemis, en l'occurrence l'immigration et les Juifs.

Ce qui nous intéresse ici n'est nullement leur idéologie dogmatique, mais plutôt leur rapport à la terre comme exemple de la dimension culturelle et géopolitique du paysage comme on le verra plus loin. Par ailleurs, c'est la façon par laquelle Spengler analyse le paysage comme symbole primordial dans la culture chinoise qui nous importe le plus. Nous nous appuyerons également sur l'œuvre de François Jullien sur le "*yang and yin*"²⁴ pour bien expliquer cette idée que l'Homme n'est finalement qu'une partie de la Nature. C'est ce que Léopold Sédar Senghor, à son tour, disait dans *Liberté* quand il évoquait le devoir de

²² Cité dans Eric Sellin, "La Nature et la vision totémique chez J-B Tati-Loutard," in *Imaginaires Francophones*, Faculté de Nice, No. 22, 1995, p. 39-40

²³ Spengler, Oswald, *The Decline of the West*, New York, The Modern Library, 1965.

l'Homme à faire communion avec la Nature. Ce qu'Albert Camus appelle "les noces de l'homme avec la terre."²⁵

Il est donc impératif de rappeler que la notion de "l'Homme *et* la Nature" (conjonction copulative) est récente, alors que celle de "l'Homme *dans* la Nature" est millénaire.

4. La perspective sociologique et écologique

A/ La notion d'écoumène

Il y a dans l'imaginaire de l'homme une sorte de rapport métaphysique à la Nature- que Ralph Waldo Emerson appelle "le premier cercle visuel du monde" autour de nous.

Il convient aussi de mentionner même brièvement la théorie d'Augustin Berque²⁶ sur l'écoumène. Ce terme qui est un néologisme très ancien signifie en fait "la relation de l'humanité à l'étendue terrestre."²⁷ Cette relation est écosymbolique, c'est-à-dire à la fois écologique et symbolique.

Berque souligne la responsabilité de l'Homme dans son rapport au monde :

C'est qu'en tant qu'êtres proprement humains, et non pas en tant qu'êtres vivants [nous dépassons la nature], que nous avons un devoir écouménal ; ce qui bien entendu, se traduit aussi, matériellement, en une obligation d'agir positivement au plan écologique...Réciproquement cela veut dire que lorsque notre action nuit à la Terre, nous ne sommes pas véritablement humains.²⁸

²⁴ Jullien, François, *Le Détour et l'Accès, Stratégies du Sens en Chine, en Grèce*, Paris: Grasset et Fasquelle, 1995.

²⁵ Camus, Albert, *Été, suivi de Noces*, Paris Gallimard, 1959, p. 67.

²⁶ Augustin Berque est un sociologue français qui associe la pensée occidentale et la pensée japonaise dans son étude des relations de l'homme avec la terre. Il s'inspire de la philosophie d'Heidegger, de Dardel, de Hans Jonas et de celle du penseur japonais Watsuji Tetsurô.

²⁷ Berque, Augustin, *Êtres humains sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996, p.78.

²⁸ Ibid, p. 176-77.

En s'appuyant sur la notion de médiance²⁹ du philosophe japonais, Tetsurô, Berque affirme que la relation d'une société à l'étendue terrestre n'est ni objective ni subjective, mais plutôt d'ordre trajectif, c'est-à-dire en mouvement. Il faut savoir que la pensée japonaise diffère de l'occidentale en ce que l'accent est mis sur le devenir et non pas sur l'être.

Par ailleurs, la cosmogénèse biblique, renforcée par la raison cartésienne ainsi que la métaphysique platonicienne, a fait que l'Homme se sent séparé de son environnement naturel, alors qu'en vérité notre existence même s'étend au milieu dans lequel nous vivons. Cette dialectique de la corporéité humaine et sa relation avec le milieu naturel est ce que le philosophe japonais Watsuji appelle *fûdo*.

Il nous importe ici d'examiner également l'étude de François Jullien sur la conception chinoise du paysage. Dans l'approche du paysage, l'imaginaire occidental procède par imitation (mimésis), alors que l'approche chinoise est basée sur le mode incitatif, c'est-à-dire la connexion entre le monde extérieur (paysage) et l'émotion interne (l'humain). Autrement dit, la nature, poétiquement parlant, est appréhendée par la "juxtaposition (un motif naturel introduisant le thème humain), tandis que l'allégorie procède par substitution (le motif imageant remplaçant le sens imagé qu'il veut signifier)."³⁰ Nous en verrons d'ailleurs des exemples dans l'œuvre de nos écrivains en question.

Par ailleurs, les religions monothéistes, contrairement aux croyances animistes, nous ont enseigné de par l'histoire que la nature doit être dissociée de Dieu. En plus du fait qu'elle n'a pas de valeur (spirituelle), la nature n'a engendré

²⁹ Du Français ancien *médiété* (du Latin *medietas*) et qui signifie la qualité de ce qui se rapporte à la nature.

que des malheurs pour nous, humains sur terre. Par conséquent, nous craignons et prétendons aimer Dieu, mais pas la nature.

Il faudrait dans ce cas mentionner aussi l'aporie de l'écologie (comme science) qui, comme nous le savons tous, procure une certaine supériorité à l'être humain par rapport à son environnement. Et de ce fait, tombe dans le même piège, c'est-à-dire ignore la connivence entre l'humain et son monde naturel.

Ce bref détour sociologique vise à nous éclaircir l'optique par laquelle nos écrivains perçoivent la nature. A l'instar d'Augustin Berque, Glissant, Kateb, et surtout Faulkner ne croient pas à la dichotomie entre l'Homme et la Nature. De surcroît, ils ne souscrivent non plus à l'idée que l'Homme est sujet, alors que la Nature est objet.

Par ailleurs, l'autre leçon à retenir est que la violence commise sur la terre est analogue à celle commise sur l'homme. Le désir de contrôler la Nature est ainsi associé au désir de dominer l'homme. En tant que poètes ils éprouvent le devoir de dénoncer cette menace sur la nature. Dans l'un de ses premiers poèmes, *la Terre inquiète*, d'où toute la signification du titre, Glissant annonce déjà :

Comme une fleur se garde impure
Comme une ville se lamente,
La nature la nature
Qui la pourrait guérir de ses tourmentes ?³¹

Nous comprenons ainsi que c'est précisément ce malaise du présent qui a incité nos écrivains en question à s'orienter d'une part vers le passé, et d'autre part vers une prémonition du futur.³² Et dans ce cas, nous verrons comment Kateb et

³⁰ Jullien, François, *Le Détour et l'Accès, Stratégies du Sens en Chine, en Grèce*, Paris: Grasset et Fasquelle, 1995, p. 158.

³¹ Glissant, Edouard, *la Terre Inquiète*, Paris, Editions du Dragon, 1955, p. 17.

³² Il faut souligner ici que Faulkner ne croit pas vraiment au futur. Nous verrons plus de détails plus loin.

Glissant s'inspirent justement de la façon dont Faulkner aborde cette thématique du paysage dans son œuvre.

B/ L'éthique de la terre (land ethics)

De manière comparable, nos lectures de quelques écrivains américains, tels que Gary Olson, Wendell Berry et Aldo Leopold,³³ nous ont aidé énormément à comprendre que le paysage n'est pas uniquement un décor naturel mais un langage, et que l'écriture elle-même est une forme de paysage (faite à son image). L'écriture par exemple, peut couler à la manière d'une rivière, et le chant des oiseaux n'est en fait qu'une forme de langage.

On ne peut pas aborder cette topique du paysage sans aborder les thématiques de l'histoire et de l'identité. D'ailleurs, plusieurs écrivains ont déjà essayé à travers cette voix poétique d'exprimer cette relation, très complexe, entre l'histoire, le paysage et l'identité. Parmi eux on trouve Paul Claudel, Garcia Lorca, Gabriel Garcia Marquez et Fyodor Dostoïevski.

Le choix de ces auteurs n'est nullement un simple hasard. L'idée nous est venue à l'esprit après avoir remarqué plusieurs affinités dans leurs œuvres. C'est-à-dire qu'au début, il était question de comparer Edouard Glissant avec Kateb Yacine (tous deux écrivains francophones du monde colonisé). Nous nous sommes rendu compte que leur source principale d'inspiration était la création romanesque de Faulkner. Nous estimons donc que vu son apport (souvent négligé) non seulement à la littérature francophone mais aussi à la littérature française depuis les années quarante, en plus de son innovation littéraire à la fois technique et thématique, Faulkner mériterait tout un chapitre dans cette présente étude. De plus,

il nous paraît intéressant de construire des ponts non seulement entre les différentes régions dites francophones, mais aussi entre le monde francophone et le monde anglophone.

A ce jour on recense très peu d'études sur ce genre de rapprochement, c'est-à-dire d'une part entre les régions francophones (Maghreb et Antilles), et d'autre part entre ces mêmes régions et le sud des Etats-Unis (qui bien entendu a une spécificité particulière à plusieurs niveaux). Nous estimons donc que cette étude comparative contribuera à construire ce pont entre ces trois régions/littératures, différentes en apparence mais qui partagent tout un potentiel pour l'avenir de la littérature et son appréhension du monde. Nous espérons également que ce travail éclaircira surtout quelques aspects jusque-là restés obscurs chez chacun de ces écrivains.

Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner sont réputés être des écrivains opaques et difficiles. Dans le but de rendre notre présente étude plus intelligible, nous tâcherons de consacrer tout un chapitre sur l'influence exercée sur chacun d'entre eux, d'insérer une section biographique succincte pour chaque auteur, et enfin résumer brièvement le contexte historique et socio-économique de leurs sociétés respectives.

Dans la section biographique sur chaque auteur, nous nous contenterons simplement de tracer quelques éléments qui affleurent dans l'œuvre pour nous permettre de mieux cerner le sujet ; ou simplement pour "entrer en relation critique avec ce qu'ils ont écrit" comme dirait Jean Starobinski.

³³ Ils préconisent tous l'importance de la Nature dans l'imaginaire et la vie de l'Homme.

Toute lecture débute par le titre même de l'œuvre. Si nous considérons la signification des titres dans les quelques œuvres que nous allons aborder, nous remarquerons qu'il y a déjà une dénotation du paysage dans chaque titre. A titre d'exemple, *la Lézarde* est le nom d'une rivière en Martinique. *Big Woods* de Faulkner est une référence claire aux brousses mythiques du Mississippi. Quant à *Nedjma* de Kateb Yacine, il faut préciser que ce nom propre est la transcription française du terme arabe signifiant l'étoile. Il est à la fois anthroponyme, nom du personnage romanesque, et toponyme, puisque les noms en Afrique du Nord renvoient à des signifiés, et dans ce cas Nedjma invoque le cosmos, donc l'espace. Nedjma est insaisissable comme une étoile, d'où la signification de l'œuvre que nous analyserons dans le chapitre sur Kateb Yacine.

Nous tenterons donc dans ce travail d'explicitier la caractéristique commune à nos trois écrivains, qui est leur fascination pour la terre, et d'examiner comment chacun façonne poétiquement le paysage de sa propre région pour mieux appréhender le réel de la société en particulier et du monde dans sa totalité.

Il faudrait par ailleurs préciser que nous nous appuyerons beaucoup, tout au long de ce travail de recherche, sur les textes théoriques d'Edouard Glissant, en particulier le *Discours antillais* et *l'Intention poétique*, et ce pour faciliter l'analyse non seulement de son œuvre à lui, mais aussi celle de Kateb Yacine et de William Faulkner.

I. INFLUENCES ET CONTEXTES

Quel artiste n'a pas subi d'influences, pris à ses prédécesseurs ? En art comme dans la vie, ceux qui ne se reconnaissent aucune paternité portent un nom : ce sont des bâtards.¹

Ce beau passage de Bourboune nous fait penser à l'étude de Harold Bloom² sur l'anxiété des auteurs quand il est question des influences sur leur imagination créatrice. Cependant, ceci n'est pas vraiment applicable à nos trois auteurs puisqu'ils nous relatent eux-mêmes les influences exercées sur eux par d'autres artistes. Nous analyserons leurs témoignages plus loin. De plus, nous verrons que ces influences ne changent en rien l'originalité de chacun d'entre eux.

Certes, il est nécessaire dans ce chapitre de souligner ces influences individuelles, mais il faudrait aussi les situer dans leurs propres contextes historiques, socioculturels et même politiques.

1. L'influence de Faulkner

Il paraîtrait peut être curieux de consacrer toute une section sur Faulkner et son influence (en plus du chapitre sur son œuvre), mais il faudrait savoir que pour mieux comprendre la poétique d'Edouard Glissant et de Kateb Yacine il nous importe de faire ce détour. Nous soulignerons donc les grandes lignes du rôle qu'a joué ce grand écrivain américain.

Néanmoins, il est quasiment impossible de cerner toutes les rencontres entre eux dans un travail de thèse comme le nôtre. En plus de la disjonction, la répétition, le monologue intérieur, l'éclatement du temps et de l'espace, Kateb et

¹ Bourboune, Mourad, *Demain l'Afrique*, Paris, No. 42, 17 décembre 1979.

² Bloom, Harold, *Anxiety of Influence*, New York : Oxford University Press, 1975.

Glissant partagent également avec Faulkner des thèmes de grande importance tels que la tradition ancestrale, le déclin de la famille, la paternité, la filiation, le mélange des races et la symbolique du paysage. C'est précisément cette dernière qui nous concerne ici. Nous analyserons bien entendu quelques-unes de ces thématiques mais uniquement en rapport à notre sujet de recherche.

L'autre rencontre (qui n'est nullement l'objet de notre étude, mais qui ferait certainement le sujet de toute une thèse) est le rôle qu'a joué la tradition orale dans leurs imaginaires. Nous en esquisserons tout de même l'essentiel plus loin.

La chance a fait que Glissant et Kateb³ étaient à Paris durant la période où est apparu le phénomène Faulkner (c'est-à-dire les années quarante et cinquante). Cet intérêt soudain en France pour l'œuvre de Faulkner est dû, d'un côté, aux bonnes traductions de René-Noël Rimbault et de Maurice Edgar Coindreau, et d'autre part, au travail critique de quelques grands écrivains français de l'époque, à savoir Jean-Paul Sartre, André Malraux et Albert Camus.

Sartre s'intéressait en particulier aux techniques littéraires de Faulkner, en l'occurrence sa façon de fusionner la spatialité et la temporalité.⁴ Dans son analyse de *The Sound and the Fury*,⁵ Sartre nous fait remarquer que chez Faulkner on aperçoit le monde comme si on était assis à l'envers dans une voiture décapotable et on regarde le paysage :

³ Glissant et Kateb ont affirmé à maintes reprises que celui-ci est sans aucun doute le plus grand écrivain du 20^{ème} siècle.

⁴ Cette technique est reprise (mais différemment) par Glissant et Kateb. Nous verrons en détail des exemples tirés de *La Lézarde* et de *Nedjma*.

⁵ Sartre, Jean-Paul, *Situations, I, essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 70-81.

Pourquoi Faulkner a-t-il cassé le temps de son histoire et en a-t-il brouillé les morceaux ?...Il semble qu'on puisse comparer la vision du monde de Faulkner à celle d'un homme assis dans une auto découverte et qui regarde en arrière. A chaque instant des ombres informes surgissent à sa droite, à sa gauche, papillotements, tremblements tamisés, confettis de lumière, qui ne deviennent des arbres, des hommes, des voitures qu'un peu plus tard, avec le recul. Le passé y gagne une sorte de surréalité.⁶

Malraux, de son côté, connaît l'œuvre faulknérienne si bien qu'il peut écrire dans sa fameuse préface à la traduction de *Sanctuary*, parut en novembre 1933: "*Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier."⁷

Quant à Albert Camus, *Requiem for a Nun* a fait l'objet d'une adaptation théâtrale à Paris, sous sa direction, et qui a fait connaître davantage le travail du romancier sudiste au lectorat français.

Nous comprenons ainsi l'intérêt que porte Faulkner à ces existentialistes français pour qui la fatalité et le drame humain sont si bien dépeints dans le monde imaginaire de Faulkner, et chez qui "l'homme n'existe qu'écrasé." Ceci dit, le contexte lui était favorable puisque le mouvement littéraire et philosophique dominant à l'époque était l'existentialisme, avec le phénomène de l'absurde.

En somme, Faulkner a exercé une influence considérable sur toute la littérature française à partir de la Deuxième Guerre Mondiale. Ses techniques non-conventionnelles, sa métaphysique, son pessimisme de l'époque, et son approche de la fatalité lui valurent une grande estime chez les intellectuels et écrivains de cette période. Des jeunes écrivains comme Boris Vian essayaient de l'imiter (en

⁶ Ibid., p. 73.

⁷ Faulkner, William, *Sanctuaire*, Paris, ? 1933, p. 11.

adoptant par exemple ses insertions de la violence et du sexe dans le roman noir policier) mais n'ont pas été loin comme lui.

Certes, ce n'est pas dans l'original que Glissant et Kateb ont lu Faulkner, mais les traductions de Coindreau et de Raimbault en particulier s'avèrent être à la hauteur, sachant qu'ils ont tous les deux travaillé en étroite collaboration avec l'auteur lui-même. Il faut cependant rappeler que Kateb et Glissant (en tant qu'écrivains du Tiers-Monde) ne lisaient pas Faulkner de la même manière que leurs homologues français. Presque tous les Français de l'époque se sont intéressés aux nouvelles techniques de Faulkner (telles que la disjonction du temps et le monologue intérieur) et surtout au thème majeur de l'époque-*vu le status quo des deux guerres mondiales- qu'est le désespoir*. Nous pensons donc qu'il reste des facettes intéressantes chez Faulkner que nous essaierons justement de dévoiler à travers l'analyse de Glissant et de Kateb. Parmi celles-ci, nous cernerons avec plus d'emphasis la thématique du paysage.

Quant à la relation entre Kateb et Glissant, il faut dire qu'en plus de leur amitié, ils faisaient partie du même cercle intellectuel, et contribuaient au même moment à la revue *les Lettres Nouvelles*. Leur contexte politique et culturel était aussi identique. Leurs pays respectifs (l'Algérie et la Martinique) étaient sous la domination française, alors qu'ils se trouvaient "exilés" à Paris depuis la fin des années quarante. Et c'est précisément pendant ce temps qu'ils ont découvert les romans de Faulkner.

Pour garder l'expression de Kateb Yacine, Faulkner était un "forçat de la littérature." C'est-à-dire qu'il n'a pas seulement fait les trente six métiers (ce qui

est un avantage pour l'imagination créatrice), mais a dû aussi forcer pour vivre de son œuvre. Faulkner a toujours été proche de sa terre et a vécu en paysan toute sa vie. "I am just a farmer who writes" disait-il.

Faulkner souffrait de l'isolement d'une autre manière, d'une manière plus vraie parce qu'il vivait quand même sur la terre, en paysan. Il était en contact avec la terre, la nature, les hommes et les animaux. Le monde de Faulkner est palpable, charnel. C'est Joyce mais avec le sens et la chair en plus, pas seulement cérébral.⁸

Kateb Yacine a tout le temps préconisé le rapport étroit entre l'auteur et son peuple, qui est en fait la meilleure manière de connaître et faire parler son peuple, en somme être son porte-voix. A ce propos, Kateb dit ceci en parlant de Faulkner:

Il est vrai que Faulkner avait des facilités : en tant que paysan il était en contact étroit avec les éléments. Ça lui a donné une force telle qu'il est le plus grand écrivain de notre époque. Je ne crois pas être seul à partager cette opinion. Il domine réellement notre époque en tant qu'écrivain.⁹

Nous pourrions dire de même pour Kateb et Glissant même si ce n'est pas entièrement vrai pour ce dernier, qui a eu plutôt une carrière académique.

Nos trois écrivains sont ainsi de vrais écrivains du terroir, qui connaissent parfaitement leur terre et leur paysage. Faulkner passait tout son temps libre avec les vieux du comté d'Oxford. Kateb, à son tour, s'est fait appelé "l'écrivain public" par ses compatriotes immigrés qu'il fréquentait dans les bistrots parisiens. En restant alors proches de la classe populaire, ils avaient tous les éléments

⁸ Gafaiti, Hafid, *Kateb Yacine, Un Homme, Une Oeuvre, Un Pays*, Voix Multiples, Alger : Laphomic, p. 39-40

⁹ *Kateb Yacine, éclats de mémoire*, textes réunis et présentés par Olivier Corpet et Albert Dichy, Paris, IMEC, 1994, p.61-62.

nécessaires pour peindre le portrait de leur communauté, et par conséquent de leur paysage.

Glissant et Kateb recourent aussi avec Faulkner dans leur évocation de la confrontation entre les groupes ethniques. Le rapport des Blancs à la fois avec les Noirs et les Indiens dans le sud des Etats-Unis est en quelque sorte similaire à la relation du colonisateur français, d'une part avec les indigènes d'Afrique du Nord, et d'autre part avec les Arawaks et les esclaves dans les Antilles.

Par ailleurs, le narrateur dans *Nedjma* et dans *la Lézarde* est démultiplié. Il n'est plus le narrateur omniscient et omniprésent qu'on retrouve dans le roman traditionnel (c'est-à-dire présenté en tant que sujet supposé savoir). Cette alternance dans la narration n'est-elle pas finalement similaire à celle qu'on retrouve dans *Le bruit et la fureur* du romancier américain ?

Ce n'est nullement un hasard si *Absalom, Absalom!* de Faulkner est l'un des livres favoris de Glissant. C'est dans cette œuvre qu'il puise ses arguments pour expliquer l'impossibilité de la linéarité dans l'imaginaire du Nouveau Monde. Toute tentative de retour aux origines et de légitimité est vouée à l'échec. L'histoire complexe et compliquée de la famille Sutpen en est la meilleure illustration, nous explique-t-il.¹⁰

Nous pensons, cependant, que cette poétique du paysage est originale à chacun d'entre eux puisqu'elle appréhende des sociétés différentes l'une de l'autre.

Glissant nous explique que le génie de Faulkner est dans son enracinement dans le sud profond des Etats-Unis, ce qui le distingue des autres écrivains

¹⁰ Glissant, Edouard, *Faulkner, Mississippi*, Stock, Paris, 1996.

américains qui ne font que suivre la tradition européenne basée sur la volonté de dominer le monde. Faulkner brise justement cette façon de penser et tend vers une autochtonie particulière à cette région du Nouveau Monde où les différents éléments ethniques auraient pu coexister en harmonie, et dont il nous dépeint merveilleusement la tragique situation.

Il y a donc chez Faulkner tout un sentiment d'enracinement dans le sol du Sud, qui vaille sérieusement la peine d'écriture. En réponse à une question sur la nature de cette région, Faulkner intervient ainsi :

...Oui, le Sud est réellement la seule région aux Etats-Unis et cela parce qu'il y a un accord profond entre l'homme et son milieu, tandis qu'ailleurs les mouvements de population ont été trop importants. Il y a surtout dans le Sud une commune acceptation du monde et conception de la vie, une commune moralité.¹¹

Lors de sa célèbre conférence de 1967 aux étudiants d'Alger, Kateb a confié que Faulkner a contribué beaucoup à la libération de son écriture car "l'écriture réaliste ne pouvait pas lui faire toucher le fond de ce qu'il avait à dire."¹²

Jacqueline Arnaud dans son énorme étude sur la littérature maghrébine¹³ date la découverte de Faulkner par Kateb de 1947, mais précise qu'il en a relu tous les romans pendant sa rédaction de *Nedjma*, c'est-à-dire 1951-1952. Dates très importantes car elles nous confirment que les œuvres dans lesquelles Faulkner a le plus traité du paysage (*Descends, Moïse, Tandis que j'agonise, le Bruit et la Fureur* ainsi que *Lumière d'Août*) ont déjà été publiées.

Charles Bonn, à son tour, a raison de dire que :

¹¹ Entretien avec Loïc Bouvard, publié dans *Magazine Littéraire*, No. 272, décembre 1989, pp-29-30.

¹² Bonn, Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, Paris, PUF, 1990, p. 25.

¹³ Arnaud Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Kateb Yacine*, Tome II, Paris : l'Harmattan, 1982.

Nedjma se rapproche également des romans de Faulkner par son articulation au temps...Le temps ici est également celui d'une mémoire bien réelle, mais narrée en quelque sorte à l'envers. Le passé fait perpétuellement irruption dans les récits présents, mais n'est évoqué que depuis ce présent. Ce qui permet à Marc Gontard de parler d'un roman "mnésique", dont comme chez Faulkner la véritable épaisseur est celle de la mémoire, et d'affirmer que le mouvement interne non vectoriel du récit le tourne sans cesse du présent vers le passé.¹⁴

Cependant, Bonn tient à nous prévenir que le contexte historique est différent, en précisant par exemple que "les ancêtres sont chez Kateb beaucoup plus ambivalents que chez l'auteur d'*Absalom, Absalom*."¹⁵ Kateb nous éclaire davantage cette comparaison :

Il y a eu donc Nedjma, livre pour lequel on a parlé de l'influence de Faulkner. Là, il s'agit de mettre les choses au point. Il est évident que les écrivains subissent des influences, et heureusement. Ils sont sensibilisés selon les étapes de leur vie à telle ou telle influence...pourquoi Faulkner?...Il représente le type d'homme que je déteste le plus. C'est un colon, un puritain blanc, issu des Etats-Unis. Il dit : « Moi, si je dois défendre ma mère, je prends le fusil. » Comme le disait Camus. Ça c'est la hantise du Blanc. Seulement Faulkner est génial. C'est un forçat de la littérature. Il y a chez lui un corps à corps avec la réalité des personnages tels que malgré ses inhibitions personnelles, malgré son côté réactionnaire, malgré son côté puritain, raciste et même parfois fascisant, il en donne un tableau grandiose et parfois plus que l'ont pu faire beaucoup de Noirs : quand il montre un assassin noir, il le charge, il le fait castrer d'ailleurs, à la fin c'est très significatif. Mais la façon dont il le montre, c'est simplement grandiose. Ce nègre assassin domine le livre de page en page. Là on sent que l'écrivain n'a pas fui son monde mais l'a assumé.¹⁶

Plus loin, il nous trace un parallèle intéressant entre la société algérienne et celle du "Sud", sachant qu'en vérité le contexte est similaire à plusieurs niveaux:

¹⁴ Ibid, p. 25-26.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ *Kateb Yacine, éclats de mémoire*, textes réunis et présentés par Olivier Corpet et Albert Dichy, Paris, IMEC, 1994, p.61-62.

Il [Faulkner] ne pouvait pas ne pas m'influencer, surtout que l'Algérie était une sorte d'Amérique du Sud, un Sud des Etats-Unis, au moment où j'écrivais, avec cette forte minorité de Blancs et ces problèmes qui étaient assez identiques. Donc il y a une raison à la fascination pour Faulkner. Indépendamment du monde de Faulkner qui est proche du nôtre, il y a aussi une nature d'écrivain, quelqu'un qui se bat avec ce qu'il écrit, qui livre un corps à corps.¹⁷

Donc, même si Kateb et Glissant reconnaissent et déplorent le caractère raciste de Faulkner, ils admirent son génie littéraire par lequel il parvient à peindre merveilleusement le portrait d'une société avec toutes ses complexités et contradictions. Autrement dit, il ne fuit pas le réel, mais l'affronte. Les Noirs chez lui sont non seulement omniprésents mais dominent l'œuvre de bout en bout.

Camus, par exemple, n'a pas su exploiter cette qualité. Au lieu de chercher à rendre "les rapports complexes des Européens et des Musulmans," disait Jacqueline Arnaud, "il s'est fait le peintre du petit peuple pied-noir, avant de s'évader vers les grands thèmes universels et le symbolisme métaphysique."¹⁸

Kateb nous explique mieux cette comparaison. Nous pensons qu'il serait important de citer le passage entier :

Je préfère la violence créatrice de Faulkner au moralisme de Camus. Dans les romans de Camus, il n'y a pas d'Algérien. Dans *Lumière d'août*, le héros, Christmas, est un nègre. Pourtant Camus et Faulkner étaient tous deux dans une situation fautive vis-à-vis du pays où ils vivaient. Mais Faulkner a crié. Il s'est débattu. Il a fait vivre le peuple de son pays. Tel est son génie. Et sa haine des noirs n'était pas si loin de l'amour. Rien de tel chez Camus, et c'est bien dommage. Dans sa manière de se débattre avec les Noirs, Faulkner a créé des personnages beaucoup plus vrais, il n'a pas escamoté le problème, il n'a pas voulu le noyer dans les bons sentiments... Dans *Lumière d'août* on voit Faulkner aux prises avec son ombre noire.¹⁹

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Arnaud, Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française: le cas de Kateb Yacine*, Tome II, Paris : l'Harmattan, 1982. P.667.

¹⁹ Ibid., p.667-668.

En plus de ce courage, Kateb lui reconnaît aussi la lucidité dans l'analyse et l'élucidation du problème des races :

J'ai une certaine passion, une certaine haine pour Faulkner. De toute ma force de mon athéisme, je le considère comme une sorte de prophète. Mon opinion en tant qu'écrivain algérien, de souche arabe et africaine, c'est que les questions de race en matière politique sont des anachronismes inopérants.²⁰

Tout comme Sartre et Malraux, Glissant admire la nouveauté et l'aspect anticonformiste de l'écriture faulknerienne, qui va justement contre la linéarité rationnelle des mouvements littéraires traditionnels. En découvrant à la fois le génie de Faulkner et la mesure du paysage français, Glissant trace dès lors les paramètres qui séparent la littérature européenne et celle des Amériques. Nous en démontrerons cela le moment opportun avec son livre théorique, *le Soleil de la Conscience*. Pour l'instant contentons-nous de ce bref passage:

Il y a très peu de textes de la langue française qui s'apparentent aux énormes romans russes ou à la prose de Faulkner. La topique de la littérature française, c'est la source et le pré, c'est-à-dire la chose bien arrangée, nécessaire, rationnelle. On pourrait presque dire que la topique de la littérature antillaise, ce serait la brousse, la jungle, la profusion, le déferlement.²¹

2. Faulkner et la notion du Temps

Il est vrai que Faulkner s'aligne avec la théorie de Bergson sur la fluidité du temps. Laissons-le expliquer lui-même son opinion:

In fact I agree pretty much with Bergson's theory of the fluidity of time. There is only the present moment in which I include both the past and the future, and that is eternity. In my opinion time can be shaped quite a bit by the artist ; after all, man is never time's slave.²²

²⁰ *Actualités de Kateb Yacine*, volume 17, 1er Semestre 1993, Paris, l'Harmattan, p. 124.

²¹ Brossat, Alain et Maragnès, Daniel, *Les Antilles dans l'Impasse?* Paris, Editions Caribéennes / l'Harmattan, 1981. P. 101.

²² Bouvard, Loïc, « conversation with William Faulkner » in *Modern Fiction Studies*, V (Winter 1959-60), p. 362.

Ceci explique très bien la force des personnages qui errent librement dans le temps, et qui ne sont pas limités à une période quelconque. Après tout, notre expérience du temps ne peut pas être représentée par un simple ordre chronologique. A partir des romans que nous analyserons plus loin, nous en verrons des exemples concrets.

En somme, retenons l'essentiel dans ce qui rapproche nos deux écrivains à William Faulkner. Parmi les thèmes de grande importance, nous soulignons: l'emprise du passé, les préjugés de races, l'inceste, le crime, la purification du monde, le rapport de l'Homme à sa terre, l'évocation des ancêtres et l'analyse du système économique moderne, d'où la pertinence (négligée) de Faulkner aujourd'hui pour les études postcoloniales.

Quant aux techniques, il faudrait citer la cassure du temps, la multiplication des opinions à travers les narrateurs successifs (façon ingénieuse de casser la tradition littéraire qui tend à trancher sur une seule voix/vérité), la répétition, le monologue intérieur, la disjonction, le mouvement en spirale, le retour en arrière, et surtout l'éclatement du temps et de l'espace.

A cela il faudrait également ajouter la spécificité de cette écriture qui fonctionne par accumulation, digression, avec tous ses monologues intérieurs, ses retours en arrière, ses subites anticipations, ses redites, et ses mélanges de dates, de personnages, des êtres et des choses.

De même, les phrases de Kateb sont tellement longues que parfois une seule occupe toute la page. Nous avons l'impression qu'il accumule tous les mots qui lui viennent à l'esprit au moment où il écrit, au point où son écriture semble

être un récit oral ou une improvisation continue. Tel est le cas chez Kateb et Glissant qui tirent leur force de leurs traditions orales respectives. Après tout, Faulkner n'est-il pas lui-même ce paysan du Mississippi à qui les vieux paysans, les nègres, les anciens planteurs, et les pauvres servantes racontaient des histoires, qui ont bien nourri son imaginaire ? Et comme l'a affirmé Kateb il n'y a rien de plus difficile que les récits des gens simples. Et Faulkner confirme : "j'ai toujours écrit sur des gens, non sur des idées, ni sur des symboles."²³

Pour conclure cette section, laissons Edouard Glissant expliquer la pertinence de Faulkner dans l'écriture du paysage, d'où tout l'intérêt dans ce présent travail :

Je crois que du point de vue stylistique, s'il y a quelque chose qui me caractérise[,] c'est précisément la tentative pour littéralement faire entrer le paysage dans l'écriture [...] Mes amis sont toujours étonnés de m'entendre dire que je suis très faulknérien, alors que tout le monde sait qu'il y eut beaucoup de problèmes racistes avec Faulkner aux Etats-Unis. Je suis très faulknérien parce qu'il me semble que le seul écrivain blanc des Etats-Unis qui ait porté la stylistique au point où [elle] rencontre un paysage, pour moi c'est encore Faulkner.²⁴

3. L'influence des poètes symbolistes

Comme Glissant et Kateb étaient de formation française, ils ne pouvaient pas rester indifférents à la belle poésie des Beaudelaire, Rimbaud, Nerval, Mallarmé, Claudel, Char et autres. Dans une interview de 1967, Kateb avoue : "comme je suis avant tout un poète, je peux dire que Baudelaire et Rimbaud sont les deux autres auteurs qui m'ont réellement influencé."²⁵

²³ Blotner, Joseph, *Faulkner in the University*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1959. p. 74.

²⁴ Dans Baudot, Alain, *Bibliographie annotée d'Edouard Glissant*, Editions du GRAF, Toronto, P108. Entrevue avec Roget Wilbert, in *CLA journal* Vol. XXIV, No 3, mars 1981, p.304-320.

²⁵ Kateb Yacine dans *l'Algérien en Europe*, 18 février 1967.

Parmi l'autre génération de poètes français, Yves Bonnefoy a aussi influencé nos deux écrivains francophones, et d'une manière plus directe puisqu'il était leur contemporain et ami. Bonnefoy a lui aussi bien compris le rapport entre le monde autour et la poésie, d'où sa valorisation du symbolisme:

Déjà pour celui qui cherche, et même s'il sait bien qu'aucun chemin ne le guide, le monde autour de lui sera une demeure de signes...il est ici, il n'est pas ici...Et je dis que le désir du vrai lieu est le serment de la poésie.²⁶

C'est justement cette présence de l'absence (du vrai lieu) qui est significative ici, c'est pourquoi nous parlons de "poétique" du paysage dans ce travail. D'où l'importance de la poésie pour Glissant et Kateb. Si, par ailleurs, Faulkner n'a opté que pour le roman et la nouvelle, c'est parce qu'il a reconnu lui-même qu'il était un "failed poet." Faulkner a d'abord commencé par la poésie quoiqu'elle n'a jamais été à la hauteur de sa prose.²⁷ Aux étudiants de l'Université de Virginie, il avoue ceci :

Je voulais être poète et me considère aujourd'hui comme un poète manqué, pas du tout comme un romancier, mais comme un poète manqué, qui a dû se contenter de ce qu'il était capable de faire.²⁸

Citons tout de même un de ses tout premiers poèmes, *The Earth*, où il traite justement de cette thématique de la terre:

If there be grief,
Then let it be but rain,
And this but silver grief
For grieving's sake,
If but these hills
Be dreaming here to wake
Within my heart,

²⁶ *L'Improbable*, Paris, 1980, p. 128. Citation tiré de Jefferson Humphries, *Metamorphosis of the Raven*, Baton Rouge, LSU Press, 1985, p.139.

²⁷ Humphries, p. 93.

²⁸ *Faulkner in the University*, P. 34. (Cité dans Gresset, Michel, *Faulkner ou la fascination*, Paris, Klincksieck, 1982. P. 15)

If I should rouse again.
But I shall sleep, for where is any death
While in these blue hills
Slumbrous overhead,
I'm rooted like a tree ?
Though I be dead,
This earth that holds me fast
Will find me breath.²⁹

En effet, Bonnefoy a bien compris que “la peinture nous aide à comprendre ce que nous offre la terre.”³⁰ Seulement quand il ajoute qu’ “il n’y a pas grand bien à penser des civilisations qui n’ont pas de peinture de paysage”³¹ il affiche son oubli (ou ignorance) que même si ces “civilisations” ne possèdent pas de culture visuelle, elles sont dotées d’une culture orale qui approche cette topique avec la même acuité esthétique et poétique.

4. La mythologie

Quoiqu’on dise, la mythologie joue un rôle très important dans l’inconscient collectif d’une communauté. Chez les peuples opprimés en particulier, sa valeur est parfois telle qu’elle remplace l’histoire. Cela s’explique bien sûr par le désir individuel et collectif de sauvegarder l’identité, bafouée et menacée par le dominateur.

C’est pourquoi la plus part des personnages chez ces trois auteurs subissent une sorte de mythisation, qui a pour but de solidifier la dignité du peuple en enrichissant sa mémoire collective.

C’est en autodidacte que Faulkner et Kateb ont découvert la littérature classique grecque et latine, en lisant des Eschyle, Plutarque et Homère. Le cas de

²⁹ Faulkner William, *This Earth*, A poem, New York : Equinox, 1932.

³⁰ Bonnefoy, Yves, “le peintre dont l’ombre est le voyageur”, *Rue Traversière, Poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 161.

³¹ Ibid, p. 163.

Glissant est beaucoup plus sérieux. En étant étudiant de philosophie, il ne pouvait pas contourner la production grecque (Aristote, Platon, Socrate...)

Quand Kateb déclare qu'il "eut recours à plus d'une légende"³² il entend à la fois la mythologie grecque et arabo-berbère. D'ailleurs, Jean Déjeux a bien souligné l'affinité dans la recherche de la terre-mère entre les mythes grecs d'Ulysse et l'imaginaire romanesque de l'écrivain algérien. L'image de Nedjma comme femme imprenable et suivie constamment par les quatre personnages est similaire à la légende grecque.

En plus de Cervantes, la Bible, et Shakespeare, la tragédie grecque a beaucoup influencé Faulkner. La chute de la famille Sutpen est l'exemple par excellence du destin ou de la fatalité qu'on retrouve dans la tragédie grecque. C'est ce que dit Dusoier Lind à propos des personnages faulkneriens:

If the characters in the Sutpen story remind us of Greek actors and epic Biblical figures, so does the action itself recall the events of ancient tragic myths...The continuing (though loose) analogies which exist between Sutpen and Oedipus, Sutpen's sons Eteocles and Polyneices, Judith and Antigone, suggest that Oedipus trilogy might have served as a general guide in the drafting of the plot.³³

Dans *Absalom, Absalom!* Sutpen est d'ailleurs comparé à un masque de la tragédie grecque:

...like the mask in Greek tragedy, interchangeable not only from scene to scene, but from actor to actor and behind which the events and occasions took place without chronology or sequence.³⁴

³² In *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, No. 13-14, Aix-en-Provence, 1er Semestre 1973, p. 227.

³³ Dusoier, Lind, « The design and meaning of *Absalom, Absalom!* » in *Faulkner, Four decades of Criticism*, Michigan State University Press, 1973, p. 275.

³⁴ *Absalom, Absalom!* P. 62.

Le dessein de Sutpen est celui de la chute et de l'impuissance en voulant dominer le monde autour. Ses enfants, par ailleurs, nous font penser à ceux d'Oedipe. En voulant se disputer le pouvoir de l'héritage, ils finirent par s'entretuer.

5. La littérature contemporaine

Par ailleurs, il va sans dire que Kateb Yacine et Edouard Glissant lisaient presque toute la production littéraire en France à l'époque. Il suffit juste de lire leurs comptes rendus des œuvres parues dans les années quarante et cinquante dans les différentes revues littéraires telles que *Les Lettres Nouvelles* et *l'Esprit*, pour se rendre compte qu'ils étaient bien à la page de ce qui se produisit à cette époque là.

Kateb, par exemple, s'est beaucoup inspiré de T.S. Eliot. Quand on lit l'épisode du crime dans le lieu sacré dans *Nedjma* on ne peut s'empêcher de penser à la pièce d'Eliot, *Meurtre dans la Cathédrale* (1935).

Par ailleurs, comme le roman américain était en vogue à l'époque, Glissant et Kateb ne pouvaient pas contourner les grandes œuvres de Dos Passos, d'Hemingway, de Steinbeck, et de Tennessee Williams.

Glissant, à son tour, est influencé par d'autres écrivains des Caraïbes et d'Amérique Latine comme Alejo Carpentier, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Derek Walcott, George Lamming, St John Perse, Gabriel Marquez, et Octavio Paz. La liste est, bien entendu, plus longue. Par ailleurs, il faudrait souligner une autre influence majeure sur Glissant qui est celle des peintres antillais, à savoir

Wilfredo Lam et Cardenas en particulier, d'où toute la symbolique du paysage caribbéen.

Enfin, James Joyce a marqué un impact tel sur la littérature du vingtième siècle que son œuvre a influencé la stylistique de Glissant, de Kateb et bien sûr celle de Faulkner.

III. LE PAYSAGE COMME GENERATEUR D'HISTOIRE DANS L'ŒUVRE D'EDOUARD GLISSANT

“Tout homme est crée pour dire la vérité de sa terre.”
Edouard Glissant, *La Lézarde*, p.105.

La poétique du paysage chez Glissant s'étend à tous ses genres littéraires. Dans ce chapitre, nous puiserons donc de son œuvre poétique, de ses textes théoriques (appelés les poétiques) et de ses tout premiers romans, particulièrement *La Lézarde*.

Lors d'une conversation que nous avons eue avec Edouard Glissant pendant son cours à l'Université de CUNY (New York), l'écrivain martiniquais nous a raconté que sa mère l'a pris sur son dos quand il avait un ou deux ans et qu'elle a traversé à pied toute l'île de la Martinique pour travailler chez un colon. Pendant ce trajet, la topographie de cette île, aussi variée soit-elle, s'est ancrée dans sa mémoire à jamais, pour ressortir plus tard sous forme d'un langage poétique dans son œuvre littéraire. Il n'est donc pas douteux que le paysage martiniquais a nourri l'imaginaire d'Edouard Glissant.

Le paysage présenté dans son œuvre, et dans *la Lézarde* en particulier, correspond justement à cet espace géographique qui s'avère autobiographique pour l'auteur. Cependant, ce n'est pas la description réaliste de ce paysage concret qui nous intéresse ici, mais plutôt une analyse de la poétique sous-jacente à cet espace. Autrement dit, la façon par laquelle ce paysage est subjectivisé, senti, vécu et interprété par les personnages/narrateurs.

Par ailleurs, ce souvenir d'enfance ne suffit certainement pas pour expliquer ce langage du paysage qui caractérise l'écriture de Glissant. Il convient

de montrer pourquoi et comment Glissant s'inspire de la thématique du paysage dans son projet poétique. Nous essaierons donc de montrer à travers son œuvre comment ce paysage des Caraïbes joue un rôle dans la société antillaise, et comment il se sert de ce paysage martiniquais pour en tirer les sources de son imagination matérielle.

Situons un peu le contexte de la Martinique en particulier et des Antilles en général pour mieux comprendre le projet littéraire et intellectuel d'Edouard Glissant. Commençons d'abord par une note biographique.

Edouard Glissant est né le 21 septembre 1928 à Bezaudin, au centre Nord de la Martinique, un morne sur les hauteurs de Sainte-Marie. Il a, par contre, grandi au Lamentin (zone industrielle) quand sa famille a déménagé alors qu'il avait à peine un an.

Tout comme Kateb, sa vie d'enfant était centrée sur sa mère, qui était une source irremplaçable de culture orale, sans compter toutes les légendes et contes que les ouvriers agricoles racontaient le soir dans la rue.

Glissant a connu, très jeune, la lutte des classes et des groupes ethniques au sein de la société martiniquaise. Les Noirs martiniquais et les Békés ne se côtoyaient guère. Nous retrouvons la même situation chez Kateb Yacine (conflit entre colons français et ouvriers algériens) et chez Faulkner (planteurs blancs contre Noirs dans le sud des Etats-Unis). Thématique de grande importance qui ressortira dans leurs œuvres respectives, d'où l'importance de notre sujet en question, à savoir l'espace.

L'école pour Glissant était comme "la gueule du loup" pour garder l'expression de Kateb. A ce propos, il disait : "Il est vrai qu'on n'y enseignait ni l'histoire, ni la géographie du pays."¹ Quant à la langue maternelle : "...L'on ne devait pas parler créole... Quand on était surpris à parler créole en classe on était obligé de joindre les doigts et le maître frappait dessus avec une règle."²

A l'instar de son homologue algérien, c'est dans l'étape du lycée que s'est faite l'initiation au politique et au poétique. Au lycée Schoelcher de Fort-de-France, Glissant et ses jeunes amis découvraient le foisonnement culturel et politique qui y régnait, sous l'influence de son compatriote et grand poète, Aimé Césaire, engagé comme professeur de lettres classiques et modernes dès 1940. (Mais dont Glissant n'a par ailleurs jamais été l'élève, comme l'indiquent quelques sources).

Avec ses camarades lycéens il a fondé un groupe politico-culturel, le *Franc-Jeu*. En plus des discussions intellectuelles sur les sujets de l'époque et de la poésie, ils ont créé une revue qui s'est attaché à nuancer l'idéologie de la Négritude,³ développée par Césaire, Ménil et Senghor. Dès lors, Glissant a déjà affiché son intérêt pour la spécificité antillaise. En janvier 1948, la loi d'assimilation votée par le gouvernement français est entrée en vigueur. Glissant a vite compris que cette départementalisation des îles (que Césaire a d'ailleurs favorisée) était conçue dans le but d'isoler les Antilles françaises des autres îles Caraïbes.

¹ Radford, Daniel, *Edouard Glissant*, Paris: Seghers, 1982, p. 14

² Ibid., p.14.

³ Mouvement qui mettait l'accent sur la dignité de l'homme noir et la richesse de l'héritage africain.

Etudiant à la Sorbonne puis au Musée de l'Homme jusqu'en 1953, il a mené brillamment ses études de philosophie et d'ethnologie. Il a présenté une thèse d'état sur "la découverte et conception du monde dans la poésie contemporaine."

A Paris, il était reçu dans les cercles littéraires et artistiques, et fut même membre du Comité Directeur des *Lettres Nouvelles* aux côtés de Roland Barthes et Maurice Nadeau. Ses amis étaient tous poètes : Kateb Yacine, Yves Bonnefoy, Jean Paris, Maurice Roche, Roger Giroux, Henri Pichette, Jean Laude, pour en citer que les plus connus.

Vers la fin des années cinquante il a fondé, avec son ami Paul Niger, le *Front Antillo-Guyanais*, qui préconisait l'indépendance politique et culturelle des Antilles françaises (ainsi que la Guyane) et leur intégration dans tout l'archipel des Caraïbes. Quelques années plus tard, De Gaulle a dissout le parti et a mis Glissant en résidence surveillée. (L'univers carcéral et le despotisme du colonisateur sont aussi l'expérience de Kateb Yacine comme nous le verrons plus loin).

En 1967, il fonde l'Institut Martiniquais d'Etudes (I.M.E.), suivi d'une revue de littérature et de sciences humaines, *Acoma* en 1971. Et ce pour promouvoir un enseignement de la vraie histoire (et autres sciences humaines) des Antilles. En outre, l'Institut organise également des activités culturelles et artistiques pour une meilleure prise de conscience dans le monde des Caraïbes.

Glissant connaît très bien le paysage martiniquais. Il disait lui-même qu'il était à la fois enfant de petite ville et de campagne. "Notre terre est démesurée. Je

le sais, moi qui en quelques pas saurai en faire le tour, mais qui jamais ne peux l'épuiser.”⁴ L'œuvre de Glissant est donc un effort constant pour situer l'Antillais dans son rapport à l'ancêtre symbolique, le négrier.

La Martinique est une île dans l'archipel qu'on appelle les Antilles. Découverte par Colomb en 1502, colonisé par la France en 1635, puis occupée à deux reprises par les Anglais (1762-1974). Devenue département français d'Outre-Mer en 1946.

Elle dispose d'un sol à caractère volcanique, mais favorable à la culture extensive (plantations de canne à sucre entre autres). Quasiment un tiers de l'île est couvert de forêts équatoriales et de savanes. Le nord est un massif montagneux (Montagne Pelée), le centre est caractérisé par de riches plaines, alors que le sud est plutôt inondé de collines.

1. La situation “bloquée”

Edouard Glissant est conscient de la réalité antillaise. Il part de ce qu'il appelle “un manque” qui est en fait l'absence de reconnaissance d'une autonomie de la culture antillaise, d'où l'urgence de donner naissance à un langage qui permette aux antillais de retrouver leur dignité et de réclamer leur identité. Autrement dit, c'est ce manque qui a forcé l'auteur à chercher un enracinement dans le paysage à travers un langage qui fera aussi face au discours assimilationniste de l'Occident (en l'occurrence la France).

Dans *l'Intention Poétique* il dit ceci: “Et c'est à cette absence, ce silence et ce rentrement que je noue dans la gorge mon langage, qui ainsi débute par un

⁴ *Discours antillais*, p. 277.

manque. Et mon langage raide et obscur ou vivant ou crispé est ce manque d'abord, ensuite volonté de muer le cri en parole devant la mer.”⁵

Ce manque s'explique également par le trou dans l'histoire antillaise que le colonisateur a créé pendant la Traite. Le peuple antillais n'a pas d'histoire derrière lui, contrairement aux autres peuples. Depuis son arrachement à sa terre matrice- c'est –à dire l'Afrique- le peuple antillais est exclu de l'Histoire du monde. Le besoin de faire sa propre histoire en provient donc nécessaire.⁶ Dans son *Discours Antillais* Glissant s'explique ainsi:

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de rupture et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas “sédimer”, si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, ...Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire.⁷

Et plus loin, il met l'accent sur l'impossibilité du retour en Afrique et l'alternative qui en découle, c'est-à-dire l'ancrage dans le sol du Nouveau Monde:

D'abord, la traite, comme arrachement à la matrice originelle. Le voyage qui a greffé en nous ce lancinement d'Afrique contre quoi nous devons paradoxalement lutter aujourd'hui afin simplement de nous ancrer dans notre dû sol. La terre-mère est aussi pour nous la terre inaccessible.⁸

Cette “situation bloquée” est justement bien illustrée dans son second roman, *le Quatrième Siècle*:

1788 pour lui pour moi c'est le premier jour le premier cri le soleil et la première lune et le premier siècle du pays. Puisqu'il

⁵ *l'Intention Poétique*, p. 44.

⁶ Nous nous référons tout au long de cette étude à l'Histoire du monde avec un “H” et l'histoire de la communauté avec un “h”.

⁷ *Discours antillais*, p. 256.

⁸ *Discours antillais*, p. 277.

n'y avait plus que la terre minuscule entourée de la mer sans fin et qu'il fallait bien y rester.⁹

2. Le rôle de l'histoire

A cette urgence d'enracinement, et à cette impossibilité du "retour", Glissant rassure sa communauté en évoquant l'importance de l'histoire, qu'il faudrait d'ailleurs récupérer puisqu'elle est ignorée:

Nous n'avons pas la possibilité de nous ancrer dans des lointains absolument patents, dont on est sûr, qui vous permettent de prendre patience, de résister avec patience, de supporter toutes sortes de déformations et de déculturations. Nous n'avons pas ça. Nous avons au contraire une histoire dont nous ne savions pas qu'elle était notre histoire, dont nous croyions qu'elle était l'histoire de l'Autre.¹⁰

C'est précisément ce projet de faire sa propre histoire et d'approfondir sa relation avec l'entour¹¹ que Glissant aborde, du moins dans ses premières œuvres.

Glissant est conscient de ce besoin du rapport à l'entour que l'Homme entretient inconsciemment: "toute collectivité qui éprouve la raide impossibilité de maîtriser son entour est une collectivité menacée."¹² Il nous est donc aisé de bien comprendre cette conjoncture: Cet arrachement à la terre natale (l'Afrique) a donné rupture qui a justement engendré cette non-histoire des Caraïbes. Et c'est à partir de là que naît la nécessité de créer une histoire antillaise, qui ne doit nullement d'ailleurs suivre le modèle occidental de l'Histoire.¹³ Cette histoire qui doit d'abord jaillir de la conscience collective s'effectuera dans un langage typique à cette région, et qui émergera justement du paysage antillais.

⁹ *Quatrième siècle*, p. 74.

¹⁰ *Komparatiste Hefte*, entretien avec Wolfgang Bader, p. 91.

¹¹ Terme typiquement glissantien pour désigner le paysage.

¹² *Discours antillais*, p. 276.

¹³ C'est-à-dire une Histoire perçue comme une progression linéaire et basée surtout sur l'accomplissement, (philosophie de Hegel à laquelle nous reviendrons plus loin).

Chez Glissant la terre est porteuse de vérité historique. “Notre paysage est son propre monument: la trace qu’il signifie est repérable par-dessous. C’est tout histoire,” dit-il dans son *Discours antillais*.¹⁴ C’est vers elle qu’il faut se tourner pour faire surgir le passé. Dès le début du *Quatrième Siècle* Mathieu interpelle Papa Longoué : “Dis-moi le passé, papa Longoué !” Et plus loin : “Où est ta force, Maître-la nuit, où est ta présence ? Déchire cette terre-là, fais sortir les mots comme des filaos” et encore : “La terre elle-même bougeait : on eût dit que les lames d’argile tanguaient vers la case...”¹⁵

Mathieu, historien, essaie de compléter la chronologie de l’histoire martiniquaise à travers la mémoire subjective et intuitive du quimboiseur Papa Longoué. Il apprend que la vérité (historique) n’émerge pas explicitement sous une forme de fulguration (poétique de l’instant), mais plutôt d’une manière lente et indirecte tout comme l’accroissement de la Lézarde.

Appréhender le “réel” chez Glissant consiste d’abord à faire l’observation du rapport au paysage, car appréhender le langage du paysage permet la connaissance de soi. Par langage nous entendons tout le fonds culturel antillais avec tout ce qu’il comporte comme héritage africain (la tradition orale, les mythes, le folklore) et l’expérience du Nouveau Monde (la complicité avec le morne, l’aspect archipélifique des Antilles, le rapport à cette nouvelle terre, etc...)

3. L’identité bafouée

Pour Glissant, le drame colonial et la départementalisation qui a suivi ont créé en Martinique une sorte de réalité virtuelle, qui ne correspond ni socialement

¹⁴ *Discours antillais*, p. 21.

¹⁵ *Quatrième Siècle*, Paris, Seuil, 1964, p. 15, 17, 19.

ni économiquement à l'espace martiniquais puisqu'elle est formulée sur le modèle de la métropole. Le "virtuel" prend donc place au "réel" dans l'inconscient collectif des Martiniquais. Cette aliénation du peuple antillais vient du système de non-production qu'il a subi comme conséquence à la politique d'assimilation. C'est-à-dire depuis que le système de plantation a disparu, toute la culture populaire s'est effacée. On n'a pas fourni à ce peuple les moyens nécessaires pour son épanouissement et son autodétermination, et par conséquent l'Antillais devient dépendant presque à tous les niveaux de la politique française. Selon Daniel Racine cette "pulsion mimétique" a pour fonction d'encourager "Antilleans to become consumers of imported commodities rather than producers and gradually induce them to adjust their needs to European standards."¹⁶

V.S Naipaul, à son tour, nous explique très bien, et non sans humour, ce complexe d'attachement à la Métropole dans son excellente étude *The Middle Passage* :

Martinique is France, a legally constituted department of France, so assimilated and integrated that France, or what is widely supposed to be that country, is officially seldom mentioned by name. "M.Césaire est en métropole", the chef de cabinet said to one as though M.Césaire had simply motored down to the country for a long week-end and hadn't flown 3000 miles to Paris.¹⁷

Si la métropole célèbre son tricentenaire sur l'île, le peuple doit plutôt célébrer son quatrième siècle, d'où le titre de son deuxième roman, *le Quatrième siècle*. Dans ce récit, le temps et l'espace sont intimement liés de sorte que la

¹⁶ Racine, Daniel, "The Antillanity of Edouard Glissant." *World Literature Today*, 63 (Fall 1989), p. 620-25.

¹⁷ Naipaul, V.S., *The Middle Passage*, London, Deutsch, 1962, p. 34.

vraie histoire (et le vrai pays) surgissent naturellement pour faire face à l'histoire officielle. Nous lisons:

Ce nègre là, c'est un siècle! ...La mer qu'on traverse c'est un siècle. Oui, un siècle. Et la côte où tu débarques, aveuglé, sans âme ni voix, est un siècle. Et la forêt, entretenue dans sa force jusqu'à ce jour de ton marronage, simplement pour qu'elle s'ouvre devant toi et se referme sur toi...est un siècle. Et la terre, peu à peu aplatie, dénudée, ...est un siècle.¹⁸

Donc, ce peuple s'est vu dépossédé de sa propre culture qui aurait pu lui servir de base. Glissant prolonge ainsi la réflexion : "...Un pays qui n'est pas sûr de son arrière-pays culturel, et qui est introduit dans un système de non-production, ne peut résister longtemps. Parce qu'il n'a rien à quoi s'accrocher et qu'il n'a pas le moyen ni le temps d'accumuler culturellement ses propres armes."¹⁹

En somme, cette déperdition culturelle contribue à rendre les Martiniquais de plus en plus dépendants économiquement et psychiquement. C'est en quelque sorte une perte des repères spatiaux et temporels, puisqu'il n'ont aucun attachement à cette nouvelle "terre." Quant à la thématique du temps, l'histoire de ce peuple est offusquée et fracturée depuis son arrachement à la terre-mère.

En résumé, ce statut de département a bloqué dans l'esprit martiniquais le processus de la découverte de soi et de sa capacité productrice.²⁰ C'est ainsi qu'il préconise une distanciation vis-à-vis de la Métropole pour préparer le chemin à une "naissance à soi" de la collectivité antillaise, qui potentiellement est déjà dans l'inconscient du peuple. En même temps, un retour à la terre-mère (Afrique)

¹⁸ *Quatrième siècle*, p. 268-9

¹⁹ Brossat, A. et Maragnès, D., *Les Antilles dans l'Impasse?* Paris, Editions Caribéennes / l'Harmattan, 1981, p. 92.

²⁰ Edouard Glissant explique tout ceci merveilleusement dans son ouvrage, *le Discours antillais*.

semble à priori irréalisable. Donc, il ne reste que l'ancrage (enracinement) dans le sol antillais pour aboutir à cette identité caribbéenne dont rêve Glissant. Ceci est différent du cas de Kateb Yacine. Nous verrons les divergences en détail dans notre analyse du paysage algérien dans *Nedjma*.

Dans le contexte martiniquais, tout est devenu français. La géopolitique, l'histoire, et même le langage du peuple. Et l'on oublie sa propre histoire, sa terre, et sa mémoire. Dans *la Lézarde*, Garin dit ceci :

C'est un trou, même pas, on ne peut pas dire que c'est un trou, c'est un assemblage, il y a la terre, mais on ne peut pas la cultiver, il y a les maisons mais elles tombent sous le vent, il y a les hommes ! Que font-ils ? Ils ne travaillent pas la terre, ni le métal, ni la roche. C'est sale, mais c'est terreux...²¹

Les Antillais doivent donc se faire une conscience collective, comme le préconisait Frantz Fanon, en s'appuyant sur le paysage. Dans cette quête de l'identité antillaise, il s'agit de se réapproprier l'espace, accaparé par les colons, et l'histoire, occultée par la période de l'esclavage. On pourrait résumer tout cela en un mot: Antillanité.

L'Antillanité²² est la volonté de reconstituer les déchirures sociales, de remplir les trous de la mémoire collective et d'établir des relations hors du modèle métropolitain.

²¹ *Lézarde*, p. 125.

²² L'antillanité est un concept forgé par Édouard Glissant à la fin des années 60. C'est né de son constat que les Antilles souffrent des séquelles du colonialisme. Il propose donc une pensée pour faire la quête de l'identité antillaise. Pour cela, il s'agit de se réapproprier l'espace, accaparé par les colons, et l'histoire, occultée par la période de l'esclavage. En d'autres termes, l'antillanité est la volonté de reconstituer les déchirures sociales, de remplir les trous de la mémoire collective et de redonner aux Antillais leur dignité perdue. Glissant est aussi le théoricien de la créolisation qui, au-delà de l'expression littéraire, est une façon d'être au monde. Il situe sa réflexion à l'échelle d'un « Tout Monde » résistant à tous les dogmatismes, un monde baroque, polyphonique et imprévisible, d'où la notion du « Chaos-Monde ».

4. Le rôle du paysage

Le paysage antillais pourrait jouer un rôle important dans la conjoncture du pays. A travers l'histoire, il a réellement été le complice fidèle du peuple. (Nous verrons cette même idée dans le chapitre suivant sur Kateb Yacine). Glissant s'explique ainsi :

Historiquement pour nous, le paysage est un personnage-clé de notre histoire dans les Antilles. N'oubliez pas que dans toute l'histoire des Antilles la forêt, le morne, la montagne, sont les lieux, les seuls lieux possibles pour le nègre marron, pour l'esclave qui refuse le travail et qui s'enfuit. Par conséquent, nous avons appris dans notre histoire à fréquenter le paysage comme le lieu immédiat de notre destin.²³

Les Antillais ne possèdent pas leur terre. Pire, ils la méprisent puisque leur désir se tourne vers l'Europe. Dans *le Sel noir*, il annonce clairement que "la pauvreté est ignorance de la terre."²⁴ Or, pour qu'une communauté s'enracine dans un lieu il faut, bien entendu, qu'elle crée un rapport d'intimité et de complicité avec la terre où elle vit. "L'effort ardu vers la terre est un effort vers l'histoire"²⁵ dit-il dans *l'Intention Poétique*. C'est précisément en cela que Glissant joue le rôle de guide moralisateur de son peuple.

Pour Glissant, c'est dans ce langage que l'Antillais reconnaîtra la mesure de sa terre et de sa véritable histoire. En un mot, la mesure de son espace-temps. Le poète s'identifie au paysage, c'est pourquoi il incite le peuple antillais à défendre sa terre.²⁶ "La défense du paysage est le premier acte du poète" disait-

²³ Ibid., p. 93.

²⁴ Glissant, Edouard, *Le Sel noir*, Paris, Gallimard, 1983, p. 41.

²⁵ Glissant, Edouard, *L'intention poétique*, Paris: Seuil, 1969, P.196

²⁶ Il faut noter cependant (même si Glissant ne nous l'explique pas) que ce mépris de la terre vient sans doute de la phobie chez l'Antillais de la souffrance qu'il a endurée pendant l'esclavage. La symbolique de la plantation mériterait toute une étude en soi.

il.²⁷ A vrai dire, cette nécessité ne concerne pas seulement le peuple antillais, mais tous les peuples opprimés, d'où le rapprochement avec les écrivains africains et maghrébins. Il prolonge ainsi cette réflexion dans *Soleil de la Conscience*:

Où que j'aïlle, je me sentirai solidaire de cette "parcelle de terre" (non par quelque régionalisme sentimental, mais parce que pour moi cette terre a lentement pris figure de symbole- d'une liberté à gagner, d'une éminence à sauvegarder).²⁸

Le devoir de l'écrivain donc, comme disait Peter Hitchcock n'est pas d'occuper l'espace de l'Histoire, mais de faire de l'espace à l'Histoire. L'esclave africain (le bossale) s'est vu dépossédé de sa terre natale. Son histoire fracturée est enterrée dans le fond de l'Atlantique, il ne lui reste cependant qu'à nouer un attachement solide à la terre où il se trouve, en l'occurrence les Antilles²⁹.

Pour Glissant, l'enracinement (au niveau psychique) dans le paysage antillais est une étape considérable vers l'indépendance:

Le rapport à la terre, rapport d'autant plus menacé que la terre de la communauté est aliénée, devient tellement fondamental du discours, que le paysage dans l'œuvre cesse d'être décor ou confident pour s'inscrire comme constituant de l'être. Décrire le paysage ne suffira pas. L'individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutive de leur histoire. Le paysage est un personnage de cette histoire. Il faut le comprendre dans ses profondeurs.³⁰

²⁷ *L'Intention Poétique*, Paris : Seuil, 1980, p. 87.

²⁸ *Soleil de la Conscience*, Paris: Seuil, 1956, p. 34.

²⁹ Il est toutefois important de souligner que ce concept du paysage/langage n'est pas typique à Glissant puisque Aimé Césaire nous a donné d'excellents exemples dans son oeuvre, surtout dans son *cahier d'un retour au pays natal* où l'Antillais est présenté avec la force du volcan, la puissance du cyclone, etc... Nous affirmons donc que les ébauches/bases de ce "langage antillais" ont été créées par Césaire et que Glissant est, dans ce sens, influencé par la poétique de Césaire, même s'il ne l'admet pas vraiment. Cependant, Glissant est allé au-delà de ce "cri du paysage" en élaborant sa théorie sur la Relation. Nous expliquerons en détail cette idée dans la dernière partie de ce chapitre.

³⁰ *Discours antillais*, p.199.

5. La démesure du paysage

D'un point de vue littéraire, le paysage glissantien est un paysage de démesure. "Il y a une espèce de mesure de la démesure chez un écrivain comme Perse, et c'est ça la première condition de l'importance du paysage"³¹ dit Glissant de son compatriote St John Perse avec lequel il partage justement quelques affinités dont cette démesure du paysage. Il est vrai qu'en Martinique (et par extension aux Antilles) il existe une fécondité prodigieuse du paysage tropical, qui a sans doute influencé la manière de penser et de vivre des Antillais. En somme, une divination de la Nature caribbéenne que Glissant a voulu peindre dans son œuvre à la manière de Perse.

Nous comprenons ainsi pourquoi le paysage chez lui est à la fois spatial et temporel, beau et violent, réel et mythique, concret et abstrait. C'est une terre où jadis l'Européen a fait souffrir en vrac tant de peuples, quelques-uns déracinés et d'autres exterminés. Le paysage est donc témoin de l'Histoire au point où il devient lui-même histoire.

Glissant conçoit le paysage comme une durée, dans laquelle cohabitent le passé et le futur. Le paysage du Nouveau Monde est une mémoire collective, et par conséquent approchable à travers une poétique de la durée, c'est-à-dire de l'accumulation, contrairement à la poétique de l'instant (la fulguration) qui caractérise plutôt le paysage européen. (Nous développerons cette idée le moment venu).

³¹ *Komparatiste Hefte*, entretien avec Wolfgang Bader, p. 92.

6. Le paysage de *La Lézarde*

Si on veut cerner le sens de son premier roman, *la Lézarde*, on ne peut pas contourner la topographie de l'île qui se déploie tout au long du roman. De plus, ce texte paraîtra illisible et opaque si on tente de le lire sans lier les personnages au paysage dans lequel ils évoluent, puisque, à vrai dire, ils ne font qu'un.

Glissant situe l'histoire de *la Lézarde* dans une région spécifique de la Martinique, où il y a principalement la rivière qui donne son nom au roman, les montagnes, les champs de cannes à sucre, l'océan, et puis la ville, nommée Lambriane. Nous verrons ainsi tout au long de ce chapitre une abondance d'images telluriques et aquatiques sans précédent.

La spacialisation domine tout au long de l'histoire (par rapport à la temporalisation qui caractérise plutôt son deuxième roman, *le Quatrième siècle*). D'ailleurs, il n'y a qu'une seule date dans tout le roman : "le premier dimanche de ce mois de septembre 1945."³² Note qui avait pour but simplement de situer le récit dans le temps. C'est bien lui-même qui dit : "le rapport minutieux des dates et des faits nous masque le mouvement continu...de notre passé."³³ Les autres repères temporels sont plutôt cosmiques, tels que l'alternance du jour et la nuit, de l'ombre et la lumière, et surtout le mouvement cyclique du soleil.

C'est en fait la symbolique du paysage qui procure le sens du récit dans ce roman. Autrement dit, la progression de l'histoire dans *La Lézarde* se fait à partir d'un mouvement spatial. Chaque épisode du roman correspond à un paysage spécifique du territoire martiniquais. Le premier épisode commence par le départ

³² *Lézarde*, p. 189.

³³ *L'Intention Poétique*, p. 187.

de Thael, qui quitte son morne. Cette montagne, située au Nord de l'île, est encore un lieu vierge. La deuxième partie est marquée par l'arrivée de Thael à la ville. Cette plaine, au centre de la Martinique, est le lieu où se trouvent toutes les plantations de cannes à sucre. Et enfin la plage au sud de l'île, qui s'ouvre sur l'océan (image parfaite de la totalité-monde et de la Relation que nous aborderons en détail plus loin). La rivière est l'autre élément naturel qui relie ces trois lieux distincts et qui les parcourt, appelée la Lézarde.

En somme, le paysage est présenté chez Glissant comme une lecture de la vraie histoire martiniquaise. Le morne, autrefois refuge des esclaves marron, constitue en quelque sorte la mémoire mythique du pays (le passé). La plaine, par contre, symbolise les horreurs de la traite et de la plantation. Mais, c'est aussi le noyau de la société martiniquaise, où se fait le bouillonnement politique et culturel (donc le présent). La plage (ou la mer) finalement est l'emblème du rêve martiniquais, qui est d'ouvrir l'île au monde (donc à l'avenir).

En somme, le paysage nous raconte en quelque sorte l'histoire de la Martinique. L'habitation dans l'île des différentes classes et groupes ethniques suit le mouvement des étapes de l'histoire (l'esclavage, l'émancipation, la départementalisation). Dans *le Discours antillais*, Glissant trace une approche historique plus concise et précise de cette situation topographique, qui consiste entre autres à associer la montagne à l'Afrique (incarné par Papa Longoué), la plaine à l'Europe (représentée par la ville), et la plage aux Antilles (rapport entre les autres îles).

7. La fusion paysage-personnage

Le paysage, du moins dans *la Lézarde*, exerce une influence considérable sur les personnages. Thael, par exemple, est tellement influencé par ce qui l'entoure qu'il nous est présenté comme une part entière de ce paysage :

Et il s'exalte, à l'ombre des fougères. Et il ressent le bouillonnement de la forêt, l'inextricable fouillis de sève, de nuits, d'éclairs, qui sur la montagne se perpétue. Il est comme une branche de l'arbre universel qui a proliféré là, il ne tranche plus sur la forme informe... "Tant que ma volonté ne sera pas distincte de l'amas", dit-il.³⁴

Le personnage de Tigamba, à son tour, se livre à la force tellurique, qui guide en quelque sorte son propre comportement :

Il [Tigamba] ne voulait pas dire oui, oui, mais il le dirait. C'était comme si toute la terre alentour, avec ses brûlures, ses éperons de feu, les boucans du ciel, et la chaude humidité montée des abîmes lui avait déjà marqué le oui de son consentement.³⁵

Dans *la Lézarde*, il n'y a aucune limite entre le paysage, l'histoire, et le personnage. Chacun fait partie de l'autre. A vrai dire, ils ne font qu'un. Tout au début du roman, le paysage nous est présenté comme un personnage qui domine l'histoire. C'est-à-dire, qu'il ne se contente pas de participer dans le mouvement, mais exerce aussi une influence considérable à la fois sur les personnages et sur le cours de l'histoire. "Le pays 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..."³⁶ Ici, l'auteur se retient de nous donner une description générique de ce "pays." Le lecteur qui s'attend à un portrait tropical de cette île, se verra très vite déçu car ce roman se refuse à

³⁴ *Lézarde*, p. 90.

³⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p18

l'exotisme. Ce qui intéresse l'auteur est en fait de mettre l'accent sur la primauté de ce paysage :

Et la passion a un goût de terre qui rend la terre désirable... Car c'est d'un pays qu'il s'agit là, et non pas d'hommes sans raisons. Histoire de la terre qui s'éveille et s'élargit. Voici la fécondation mystérieuse, la douleur nue. Mais peut-on nommer la terre, avant que l'homme qui l'habite se soit levé ?³⁷

C'est justement Papa Longoué qui représente ce lien avec l'histoire, c'est-à-dire l'Afrique. Il est non seulement le seul à se réfugier dans cette montagne, mais aussi le seul à vraiment comprendre cette terre. Mathieu lui rend ainsi hommage: "Papa Longoué est mort. Tant pis! Il a duré le bougre. La vieille Afrique s'en va. Vive papa Longoué !" ³⁸

Glissant ne conçoit pas le paysage à la manière des symbolistes qui en décrivent plutôt la beauté, ce qui nous fait d'ailleurs sentir une distanciation par rapport au paysage. Pour lui, le paysage n'est pas un simple support de l'écriture. Il est en chacun de nous. Dans le *Discours antillais* il définit le paysage comme : "La présence rigoureuse de l'ébat infini d'une *forme* de notre entour dans notre voix." ³⁹

Dans *la Lézarde*, par exemple, l'évocation du paysage domine tout le roman au point où il n'existe quasiment aucun portrait de personnage, car "c'est d'un pays qu'il s'agit là, et non pas d'hommes sans raisons. Histoire de la terre qui s'éveille et s'élargit." ⁴⁰ Par ailleurs, le paysage n'est pas vraiment décrit, mais plutôt narré. En d'autres termes, le narrateur (ou le personnage puisqu'ils

³⁷ Ibid. P. 18.

³⁸ Ibid., p. 220

³⁹ *Discours antillais*, p. 261.

⁴⁰ *Lézarde*, p. 18.

s'intercalent) qui évoque ces passages de description s'attache surtout à exposer ses points de vue ainsi que des axes de lecture pour ce qui suit. Dans le passage suivant, nous remarquons la primauté des idées du narrateur sur les éléments descriptifs. De toute manière, il n'est pas évident de les distinguer vu qu'ils s'entremêlent :

Voici le lieu : un étirement de tôles, qu'avoisine familièrement la terre rouge. Entre la ville et les hauteurs, voici la route, gardée par le terrible fromager. A l'opposé, la plaine inaltérable, jusqu'aux blancheurs du sud. A l'Ouest, la boucle tourmentée de la Lézarde : elle veut emprisonner la cité, mais soudain elle se reprend, elle refuse ce gardiennage, et vers le l'est, passé les cannes sinistres, elle se perd dans son delta. Sa goulée est parcourue de courants sales ; la Lézarde n'a pas une belle mort.⁴¹

Quand le narrateur nous parle de la rivière, la Lézarde, plusieurs sens parallèles convergent en un même paragraphe; c'est pourquoi nous pensons- et nous le prouverons plus loin- que la base du roman est "décryptive"⁴² (de décryptage) plutôt que descriptive.

Le paysage est donc pris en charge par la parole d'un narrateur, avec lequel se confond d'ailleurs ce même paysage. Autrement dit, la perspective (ou l'horizon pour le regard) dans ce rapport avec l'entour n'existe pas. Examinons ce passage de *la Lézarde* pour bien cerner ce postulat :

Et plus loin l'amoncellement des crêtes et des fonds, les mornes qui se chevauchent jusqu'au bout, tantôt vert pâle de canne, tantôt sombres, portant la pluie, tantôt rouges, tondus par l'homme, jusqu'au plus loin du regard- et l'horizon n'existe pas, il n'y a pas de limite à cette cascade de sommets, et l'infini (ici plus encore que devant les plaines immenses des atlas) surgit du fond même de l'œil et plane sur le carrousel.⁴³

⁴¹ Ibid., p. 30.

⁴² Du mot décryptage, qui signifie l'action de découvrir le sens d'un texte dont, à priori, on a pas la clef.

⁴³ *Lézarde*, p. 150.

Cet enchevêtrement entre le paysage et les personnages ainsi que cette absence d'horizons se poursuivent tout au long du roman. Dans un autre passage, cette fusion est mieux présentée :

Derrière Valérie il y a la plaine, et le visage de la jeune femme a fondu dans la profondeur verte. Mathieu regarde au loin, mais c'est Valérie qu'il voit encore. L'horizon est vide.⁴⁴

En effet, dès les premières pages du roman, le paysage martiniquais s'impose :

Etre montagnard, dans ces pays de toute montagne qu'allèche toujours et de partout la tentation de la mer, suppose une suprême vocation du refus. D'autant que la montagne ici ne se départit jamais d'un manteau de brousse ou pour le moins de lourdes forêts aux fougères lassées, droites cependant à l'ombre immense d'elles-mêmes, manteau du corps secret, dernier refuge de la solitude tout unie, que la passion n'éclaire ni n'embrume.⁴⁵

8. La vocifération du paysage

Le paysage chez Glissant, et chez Aimé Césaire bien entendu, n'est nullement un décor consentant, mais plutôt un cri. Dans le même recueil il écrit : "Et la parole de mon paysage est d'abord forêt, qui sans arrêt foisonne. Je ne pratique pas l'économie du pré, je ne partage pas la tranquillité de la source."⁴⁶ Autrement dit, les Antilles ne sont pas "*la Martinique, charmeuse de serpents*" d'André Breton.⁴⁷ Le paysage est ici important non pas pour son exotisme mais pour la relation entre l'espace et l'identité culturelle.

Glissant, tout comme Kateb, s'opposait au "francotropisme" qui dominait la scène littéraire de l'époque, où on décrivait les paysages comme des espaces

⁴⁴ Ibid., p.108.

⁴⁵ Ibid., p.12.

⁴⁶ *Discours antillais.*, p. 155.

⁴⁷ André Breton, *la Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, J-J Pauvert Editeur, 1972.

exotiques. Il ne se soucie pas de la beauté tropicale de l'île. Il insiste, au contraire, sur le caractère violent et rêche du paysage. Sa poésie, en particulier, est abondante en images de démesure et de catastrophes naturelles (irruptions volcaniques, tempêtes, cyclones, ouragans).

C'est précisément dans cette perspective que Glissant retrouve une affinité avec son compatriote béké, Saint John Perse. Il reconnaît en quelque sorte une partie de l'antillanité dans l'œuvre de ce dernier, notamment dans *Eloges*. Dans une entrevue sur son œuvre il dit ceci :

Les topiques de nos littératures [celles du Nouveau Monde] sont l'ouragan, la tornade, le cyclone, la brousse, l'ouverture des paysages, le ressassement, la prolifération, le tremblement et le divers. Il me semble que cela se trouve à la source de la poésie de St-John Perse et c'est pourquoi il est véritablement un écrivain antillais.⁴⁸

Cependant, Glissant reproche à St-John Perse ce que Kateb reproche à Camus (voir chapitre sur Kateb Yacine). St-John Perse, comme Faulkner, sont deux écrivains de la plantation. "La plantation, explique Glissant, est le lieu où on concentre, comme dans le ventre du bateau-négrier, une masse de populations esclaves et, au sommet de la pyramide, il y a le maître blanc. Il s'agit d'un lieu concentrationnaire et d'un lieu d'oppression."⁴⁹ Nous pensons au chantier dans l'œuvre de Kateb où on retrouve la même structure d'exploitation. Mais ce qui est intéressant est que ce système d'oppression a mis en œuvre, bien entendu à travers un malheur épouvantable, un "processus de métissage et de la contamination réciproque." C'est-à-dire que dans ces univers concentrationnaires (la plantation

⁴⁸ Interview d'Edouard Glissant : De la Poétique de la Relation au Tout-Monde, par Avner Perez dans *Atalaia*. P. 7.

⁴⁹ Ibid., p. 6.

et le chantier) il existe toute une dynamique d'assimilation, de rejet, d'échange, de conflit et de malaise. Seulement, Perse (et par extension, Camus) a fui ces mondes réels pour s'abriter dans les théories de la Métropole et dans les méandres de la métaphysique universelle.

Par contre, Glissant (et bien sûr Faulkner et Kateb) ont mieux exploité cette situation, et par conséquent atteignent une vraie pénétration de l'univers qu'ils décrivent. Nous comprenons ainsi pourquoi la poétique de l'espace chez ces trois écrivains est plus condensée et pointue.

Il faudrait rappeler encore une fois que c'est par la poétique de la durée que Glissant aborde cette topique du paysage, et non par la fulguration de l'instant. Car ce n'est que par accumulation qu'on approche véritablement l'entour antillais, avec tout ce qu'il comporte en lui comme mémoire collective, puissance tellurique, souffle de la brousse, etc... C'est pourquoi il s'oppose à l'éclat de l'instant qui caractérise la poétique de St-John Perse dans son rapport au paysage. Citons un passage du chapitre "l'errance enracinée" qu'il consacre à son compatriote :

Le lieu antillais se présente à St-John Perse avec une netteté dont je me méfierai. La mémoire du détail (cette poétique d'instant multipliés) n'est-elle pas là pour exercer, pour repousser quelque chose : la tentation de ce qui, au fond du paysage antillais, bouge depuis si longtemps ? A ce moment de l'œuvre, l'éclat de l'instant oblitère la durée, laquelle sera ensuite reconquise, mais sous les auspices de l'Universel. Pour l'oralité du conte antillais au contraire, la pulsion de cette durée (de cette mémoire collective) de cette histoire- dont il faudra préciser à toutes forces l'élan, rature le détail du lieu. L'obsession d'une durée possible y offusque les éclats du présent.⁵⁰

⁵⁰ *Poétique de la Relation*, p. 49.

A cela nous ajouterons que Saint-John Perse ne connaît pas l'arrière-pays suffisamment pour en faire un portrait juste et complet. Autrement dit, il ne vient pas de l'intérieur (c'est-à-dire du fonds socioculturel du pays). Il se contente en fait, tout comme Camus pour l'Algérie, de décrire la surface "apparente de l'iceberg." Leur paysage n'en fait justement pas exception à la règle.

La Nature n'est plus l'objet qui se soumet au pouvoir de l'homme comme on a l'habitude de lire ailleurs. Elle est aussi sujet (et avec plus d'envergure). Au lieu d'établir une opposition entre sujet et objet, l'auteur établit dans son texte une continuité entre l'œil et le monde autour. Il met en valeur toute une symbiose avec le paysage (et ses éléments naturels). Dans son recueil de poèmes, *Le Sel noir*, il dit : "De chair, les animaux me sont amis. Les fleuves passent à travers moi vers la transparence des terres me voilà."⁵¹

Le réel antillais se transpose dans l'œuvre glissantienne. L'irruption du mont Pelée en 1902 et son effacement d'une population de 35,000 personnes incite l'auteur à réfléchir à cette vocifération du paysage, qu'Aimé Césaire avait déjà traitée avant lui.

Cette vocifération du paysage surpasse d'ailleurs celle de l'homme. Ce passage de *l'intention poétique* nous le montre très bien :

Les rigueurs de notre climat ne sont pas continûment excessives; mais quand la violence se débride, elle brise. Heureusement, elle ne dure pas : la nature est à l'image des hommes, et l'ouragan est d'une nuit. Mais cet amas de boues rouges, d'énormes troncs écorcés, de putridités folles nouées aux tôles des cases éventrées, la pestilence, ou ces matelas dérisoires pleins d'une viscosité sèche et irrémédiable...⁵²

⁵¹ *Le Sel noir*, p.37.

⁵² *L'Intention poétique*, p. 246.

Passons à présent à une analyse des différents éléments naturels dans l'œuvre glissantienne. Il faudrait préciser cependant que ce n'est nullement une étude des symboles que nous engageons plus loin, mais une approche par références (qu'on pourrait appeler clés), qui nous aidera justement à mieux comprendre la valeur poétique dans son œuvre.

9. Le symbolique du paysage

A/ La symbolique du morne

La montagne symbolise la résistance à la domination du colon en offrant aux marrons un lieu de refuge et de liberté, d'où la signification du mot marronage.⁵³ La plaine, par contre, représente le lieu où se rencontrent tous les éléments (ethniques et culturels) qui constituent la société antillaise.

Les forêts au niveau métaphorique prennent souvent des traits maternels pour ceux qui cherchent à fuir la société des hommes. Il n'est donc pas étrange que Thael dans sa montagne se sent toujours loin du danger qui règne dans la plaine, et que "toutes les feuilles, toutes les plantes, toute la végétation lui paraissent amicales."⁵⁴ En fait, Thael est le prototype même de Zarathoustra de Nietzsche qui vit en solitaire dans la montagne en se nourrissant de sa sagesse. Il descend ensuite de sa montagne à la ville pour enseigner les valeurs naturelles aux citadins en leur évoquant justement cette métaphysique de la terre :

Le surhumain est le sens de la terre. Que votre volonté dise : que le surhumain soit le sens de la terre !

⁵³ Le marronage est un phénomène de résistance au système esclavagiste. Les nègres marron sont les esclaves qui ont échappé des plantations pour se réfugier dans les mornes et ainsi se soustraire au joug du Maître. Le terme « marron » vient de l'espagnol *cimarron* (esclave fugitif).

⁵⁴ Lézarde. P. 88.

Je vous en conjure, mes frères, restez fidèles à la terre et ne croyez pas ceux qui vous parlent d'espérances supraterrrestres ! Ce sont des empoisonneurs qu'ils le sachent ou non.⁵⁵

Après tout, c'est dans la forêt que quelques personnages de *la Lézarde* viennent se nourrir de la sagesse de Papa Longoué, qui représente le passé du marron héroïque. Thael nous a fait remarquer à propos de ses origines : "On les retrouvera, bien plus loin encore! Nous remonterons jusqu'aux origines. Mathieu cherche". Et plus loin: "...Tu as vu papa Longoué. On a beau dire, on revient toujours vers le passé pour connaître l'avenir."⁵⁶

B/ L'arbre

Si les ruines sont les dépositaires des ancêtres et du secret de leurs origines dans l'œuvre de Kateb, chez Glissant ce sont plutôt les arbres qui jouent ce rôle. L'arbre dans l'œuvre d'Edouard Glissant est témoin de l'Histoire. Il a servi de refuge pour le marron et surtout de point d'ancrage et de repère pour le Martiniquais à travers les générations. En somme, c'est le symbole du rapport entre le passé et le présent.

L'arbre est aussi le lien qui rattache la politique des Antilles au paysage. Le Fromager dans *La Lézarde* sert de point de rencontre aux personnages pour parler de politique et des décisions à prendre concernant l'avenir de l'île. Dans son roman *Mahogany*, (d'où le nom d'un arbre aux Antilles) Glissant dit ceci:

Un arbre est tout un pays et si nous demandons quel est ce pays, aussitôt nous plongeons à l'obscur indéracinable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables.⁵⁷

⁵⁵ Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie, Générale Française, 1983, p. 8.

⁵⁶ Edouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Editions du Seuil, 1958, p. 186.

⁵⁷ *Mahogany*, Paris, Seuil, 198, p.13.

On ne peut s'empêcher de remarquer ici la culture africaine qui resurgit dans l'imaginaire d'Edouard Glissant. Le fromager est en fait l'arbre à palabres qu'on connaît en Afrique, qui est le baobab (ou autre arbre) qu'on trouve sur la place du village et sous lequel on discute, on raconte des récits, et on prend de grandes décisions concernant la communauté. Par ailleurs, Acoma⁵⁸ est l'arbre qu'a connu le premier marron lorsqu'il a fuit la plantation. Depuis, cet arbre est devenu protecteur du peuple martiniquais. Sa disparition signifie en quelque sorte la perte des racines de ce peuple, c'est pourquoi l'auteur insiste que l'Acoma est "un des arbres disparus de la forêt martiniquaise. Ne nous attachons pas trop à l'arbre, il ferait oublier la forêt. Mais souvenons-nous en."⁵⁹

Le long des sables, les cocotiers brûlés par le soleil- quand on connaît la force terrible de leurs racines, quand on a su leur fraternité sèche- nul ne peut plus les confondre avec l'image exotique qu'on en donne: Leur office est plus sauvage, et leur présence plus pesante. Ils sont la floraison extrême, la ligne inflexible et sans cesse menacée, le fil et la frange...⁶⁰

L'arbre pour Glissant est l'image même de l'existence:

Quand je dis : arbre, et quand je pense à l'arbre, je ne ressens jamais l'unique, le tronc, le mât de sève qui apposé à d'autres groupera cette étendue fendue de lumière qu'est la forêt...Mais l'arbre est ici l'élan, le Tout, la densité bouillante. Quand j'essaie maladroit de dessiner un arbre : j'aboutirai à un pan de végétation, où seul le ciel de la page mettra un terme à la croissance indéterminée. L'unique se perd dans le Tout.⁶¹

L'un des thèmes principaux de *la Lézarde* est l'aliénation dramatique du peuple martiniquais par rapport à son propre paysage. C'est bien Mathieu qui dit:

⁵⁸ « L'Acoma est un des plus gros et des plus hauts arbres du pays...On remarque que fort longtemps après être coupé, le cœur en est aussi sain, humide et plein de sève que si on le venait de mettre par terre. » J.B. du Tertre, *Histoire naturelle des Antilles*, Paris, T. Iolly, 1667-71.

⁵⁹ *Discours antillais*, p. 49.

⁶⁰ *Lézarde*, p. 43.

⁶¹ *Soleil de la Conscience*, p. 48.

Et qui sommes-nous, et quoi si nous ne le disons pas, ici, à la face des mornes?...je suis sombre comme la terre, et misérable, et comme elle fabuleux. Mais je suis aveugle.⁶²

Ces personnages doivent donc vivre ce paysage et l'expérimenter puisqu'il est en eux. L'auteur préconise la repossession de la terre comme étape initiale dans la formation de l'identité martiniquaise, car le pouvoir sur la terre signifie une main mise sur le peuple. Garin, qui défend les intérêts d'une élite, construit une maison à la source de la Lézarde. Sa volonté de contrôler la rivière indique explicitement sa détermination à dominer le peuple martiniquais.

En somme, cette façon de lier le paysage au peuple antillais est un désir de créer une autochtonie, et ainsi fonder une nation ou, encore mieux selon Glissant, une communauté antillaise, qui unira toutes les îles.

La Lézarde est une œuvre poétique de la rencontre et non du refus comme disait Michael Dash. Pour expliquer sa vision de l'antillanité Glissant a eu recours à l'image de la rivière qui relie "les légendes de la montagne où cette eau a grandi jusqu'aux réalités grises, précises de la plaine."⁶³ Autrement dit, Glissant fait du paysage antillais un espace d'équilibre entre deux forces. Thael quitte son morne pour apprendre les réalités de la plaine. De même que les habitants de la ville doivent retrouver la sagesse en allant à la forêt. Et c'est le personnage de Papa Longoué qui incarne justement cet esprit du morne.

La Lézarde est aussi l'histoire des tensions entre les valeurs de la plaine et celles du morne, entre l'esclave marron et l'esclave résigné. C'est précisément le

⁶² *Lézarde*, p. 41

⁶³ *Lézarde*. P.32.

rapport dans ces binarités qu'Edouard Glissant essaie de déconstruire, puisque ce sont tous ces éléments qui forment la société antillaise.

Valérie, personnage principal du roman, meurt à la fin de l'histoire mais "avait en elle toutes les grandeurs de la montagne et toutes les forces de la plaine"⁶⁴ De même, Nedjma, personnage fétiche de Kateb, porte en elle toute la symbolique de la terre algérienne et qui, comme Valérie, disparaît à la fin. Nous aborderons cette idée dans le chapitre suivant.

C/ La rivière

L'histoire centrale du roman reste celle de la rivière, la Lézarde, qui fournit la meilleure image de la réalité antillaise. Elle sert de lien entre la montagne et la plaine, entre le passé, le présent et le futur, et surtout ouvre l'île à l'océan, et par conséquent l'histoire de la Martinique à l'Histoire du Monde. Mathieu dit à Thael: "Et un jour la Lézarde sera claire devant la mer. Comme un peuple assuré vient au-devant des autres peuples..." Et plus loin: "Le fleuve a joué, c'est au tour de la mer. La Lézarde. La mer. Une histoire inévitable."⁶⁵

C'est pourquoi Michael Dash dans son étude sur Glissant nous dit que les personnages de *la Lézarde* qui ne sentent pas réellement le paysage sont voués à la mort tels que Valérie, Garin et même Papa Longoué. Examinons cette réflexion:

La Lézarde ultimately deals with the individual's sensory responsiveness to the stimuli of his or her landscape. Those who are out of touch like papa longoué, who hesitate like Valérie, who are incensitive like Garin, are destined for death.⁶⁶

⁶⁴ Ibid, p. 182.

⁶⁵ Ibid. P. 145.

⁶⁶ Dash, Michael, *Edouard Glissant*, New York, Cambridge University Press, 1995, p.71.

On se demande en fait pourquoi le personnage de Papa Longoué. Certes, il vit en pleine brousse, donc plus proche de la nature que les autres personnages, mais la terre martiniquaise ne remplace pas pour lui celle de son pays originel, c'est-à-dire l'Afrique. L'auteur (donc Glissant) est dès lors conscient de cette situation. Il prévient en quelque sorte ses compatriotes de ne pas céder à cette nostalgie chimérique.

La Lézarde est donc symbole du peuple martiniquais qui doit prendre son destin en main pour rejoindre la totalité-monde- notion qui préoccupera Glissant dans ses œuvres ultérieures. Cette rivière descend de la montagne et trouve son confluent sur la plage. La remontée jusqu'à sa source est un acte d'anamnèse, pour y retrouver justement la mémoire de l'origine perdue.

Cette rivière est aussi l'endroit où se fait le meurtre de Garin, qui est en fait l'intrigue de l'histoire. C'est donc avec la complicité de cette même rivière que le destin de la Martinique va se tracer, en liquidant ce corrompu de Garin. Le déluge, dit Mircéa Eliade,

amène la réabsorption instantanée dans les Eaux, dans lesquelles les "pêchés" sont purifiés et desquelles naîtra une humanité nouvelle, régénérée.⁶⁷

En d'autres termes, c'est à partir des eaux de la Lézarde que va naître ainsi l'avenir de l'île. Par ailleurs, l'écriture glissantienne est à l'image de cette rivière, qui ne coule pas en ligne droite, mais arpente les collines et les montagnes. Mathieu en s'adressant à Thael dit ceci:

Fais le [livre] comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu. Comme ça, oui, tu ramasses la terre

⁶⁷ Eliade, p. 186.

tout autour. Petit à petit. Comme une rivière avec ses secrets, et tu tombes dans la mer tranquille...⁶⁸

La rivière - comme élément naturel - se confond avec le narrateur. Dans *le Sel noir* il dit ceci : “Les fleuves passent à travers moi vers la transparence des terres.”⁶⁹ Nous retrouverons également cette caractéristique chez Kateb et Faulkner.

D/ La mer

La mer, avec l’arbre, est sans doute l’élément le plus fétichisé dans la vision naturelle de Glissant. Dans sa vision de la mer, il existe une conscience aiguë dans la relation entre les trois continents (l’Afrique, l’Europe, et le Nouveau Monde). Glissant a d’ailleurs consacré beaucoup de poèmes à la mer (*le Sel noir, les Indes, océan, les Grands chaos*) et en reconnaît l’importance dans son imaginaire littéraire.

On ne peut pas se permettre d’éviter cette belle image de Glissant où il trace un merveilleux parallèle entre la mer et la Pensée de l’Homme :

Je définirai la Caraïbe par opposition à la Méditerranée qui est une mer intérieure, une mer qui concentre, qui dans l’antiquité hébreue, grecque ou romaine impose la pensée de l’Un; au contraire la Caraïbe est une mer qui éclate les îles éparpillées en arc.⁷⁰

Dans *Océan* par contre, il associe l’océan à l’ancêtre :

L’ancêtre parle, c’est l’océan, c’est une race qui lavait les continents avec son voile de souffrance ; il dit cette race qui est chant, rosée du chant et le parfum sourd et le bleu du chant, et sa bouche est le chant de toutes les bouches d’écume ; océan ! tu permets, tu es complice, faiseur d’astres, comment n’ouvres tu pas tes ailes en poumon vorace. Et voyez, il ne reste que la

⁶⁸ Lézarde, p.224.

⁶⁹ *Le Sel noir*, p. 37.

⁷⁰ Glissant, Edouard, conférence prononcée à Temple University, le 19 octobre 1988 (et publiée dans *CELACEF Bulletin* 3 : 1-2 (Spring 1989), p. 12.

somme du chant et l'éternité de la voix et l'enfance déjà de ceux qui en feront héritage. Car pour la souffrance elle appartient à tous : chacun en a, entre les dents, le sable vigoureux. L'océan est patience, sa sagesse est l'ivraie du temps.⁷¹

L'eau au niveau symbolique, selon Gaston Bachelard,⁷² rattache l'être à ses origines utérines. Donc, cette image de la Lézarde qui coule tout au long de l'espace-temps antillais pour atteindre finalement la mer représente en fait ce violent désir dans l'inconscient collectif chez l'Antillais de remonter à son histoire, symbolisée ici par la mer.

L'image de la mer est paradoxale et ambiguë. Tout comme Derek Walcott, Glissant pense que "la mer est Histoire,"⁷³ mais qu'elle contient en elle les forces antithétiques de la vie et de la mort. Elle est témoin du passé, mais aussi "complice" de toutes les atrocités de la traite négrière avec tous les corps d'esclaves qu'elle cache dans son fond, jetés vivants lors du "passage" au Nouveau Monde. "La Traite. Ce qu'on n'effacera jamais de la face de la mer"⁷⁴ dit-il.

L'image de la mer est donc synonyme de souffrance, de destruction et de mort.

Dans sa violence, dit Bachelard, l'eau prend une colère spécifique, ou autrement dit, l'eau reçoit facilement tous les caractères psychologiques d'un type de colère...un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots, l'eau change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine.⁷⁵

Néanmoins, l'océan est "patience et sagesse" dit Glissant. La mer c'est aussi l'espoir de réconciliation et de relation dans un "tout-monde"

⁷¹ *Océan*, p. 45.

⁷² Il faut savoir que Glissant a été l'étudiant de Gaston Bachelard (source personnelle).

⁷³ Glissant rejoint Walcott à dire que c'est plutôt l'expérience collective qui compte, et non le jugement qu'on se fait du passé.

⁷⁴ *Les Indes*, p. 101.

⁷⁵ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942, p. 258.

incontournable. Ce n'est donc plus cet espace de violence et de l'isolement, mais le lieu où se noue le lien entre les îles de la Caraïbe. Glissant ne s'arrête pas là. Il charge également la mer d'un devoir universel. Dans *un Champ d'îles* on lit:

Il portait sur l'espoir ces vocables de mers: des îles prononcées nettes, des archipels balbutiés, les continents (c'est un cri sourd) disant "j'ouvre pour vous ces rivages."⁷⁶

10. L'opacité du paysage antillais

Cette fusion entre le langage et le paysage procure cette opacité que le lecteur affronte dans sa lecture de *la Lézarde*. Son écriture est proliférante et foisonnante. Elle ne décrit pas le "tout-monde" mais l'expérimente. Dans la lecture de la fiction glissantienne, il ne peut y avoir de lecteur qui ne sente pas le chaos, le déracinement, et le déséquilibre.

La quête d'une vérité historique, pour Glissant, doit être caractérisée par un langage et un style qui exprimerait justement cette rupture, cette dépossession, et cette aliénation que vit le peuple antillais.

Les Antilles appartiennent, aux Amériques, donc aux régions composites comme les appelle Glissant, c'est-à-dire des régions où se rencontrent les différentes ethnies venues des régions ataviques, telles que l'Afrique et l'Europe. Cet aspect "composite" nous explique donc la raison pour laquelle cette région, donc la Martinique, ne peut être exprimée que par l'opaque. Dans le *Discours antillais*, Glissant nous explique qu': "...il y a poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer."⁷⁷ Et c'est bien Mathieu qui dit vers la fin de *la Lézarde*: "Mets

⁷⁶ *Un Champ d'îles*, p. 26.

⁷⁷ *Discours antillais*, p. 32.

que les Antilles c'est tout compliqué.”⁷⁸ Plus clairement encore avec l'allusion de Thael: “...Pourquoi suis-je si compliqué? Parce que ma terre l'est aussi.”⁷⁹

Et c'est ainsi qu'il inscrit son appel dans *la Lézarde* :

J'aime la terre pesante. Oui. J'aime ce goût de fadeur qu'elle a sur la peau. Je suis sombre comme la terre, et misérable, et comme elle fabuleux. Mais je suis aveugle. Je ne vois pas la sève couler dans les entrailles de la terre. Je suis sourd, et les mots n'ont pas connu le toucher de la roche, l'amour de la terre noire. Pourtant je suis assis au plein de ce bouillonnement, je crie dans cette naissance. Et nul ne m'entend.⁸⁰

Le paysage que Mathieu découvre entre le morne et la plaine est chargé des secrets de l'histoire martiniquaise (bien entendu l'histoire non-officielle) telles que l'arrivée de contingents d'esclaves et leur révolte en 1788. Pour ceux qui s'y intéressent, comme le personnage de Thael, la terre continue à garder ses secrets. “...Toute l'histoire s'éclaire dans la terre que voici...Mathieu devrait apprendre tout seul à sentir le frémissement de l'ancienne folie.”⁸¹

Cette idée nous renvoie aux ruines dont parle Kateb dans le prochain chapitre, qui emmagasinent la vraie histoire de la terre algérienne (un exemple d'une autre histoire marginalisée et d'une autre terre menacée par les colonisateurs successifs).

Le paysage antillais pour lui n'est pas un objet exotique dont il faut admirer la beauté, mais plutôt un espace où l'histoire et l'identité antillaises peuvent tirer leur source.

⁷⁸ *La Lézarde*, p. 226. Il faut souligner que cette expression n'est pas française. C'est plutôt un langage de Martinique (mélange de Français et de Créole).

⁷⁹ Ibid, p. 173

⁸⁰ Ibid., p.43.

⁸¹ *Lézarde*, P.46-47

11. La vocation génésique de la terre

En réponse à la question si le poète n'est pas le plus ancien témoin du fardeau de la Terre Glissant dit ceci:

Le poète navigue aux profondeurs. Par sa voix, la terre naissante crie. Chaque fois qu'elle s'incarne dans une communauté, le poète est désigné pour dire cette incarnation. Et quand la communauté est menacée, le poète enfonce dans la terre pour signifier la demeure et renforcer la permanence. Aujourd'hui, la Terre est éclatée: multiple, divisée...l'exil témoigne pour le poids de la terre natale et pour l'appel des horizons.⁸²

Il y a chez Glissant une recherche récurrente d'une terre d'implantation, impossible mais mythe nécessaire du lieu originel.⁸³ "Nous rêvons tous de Gorée, comme on rêve de la matrice dont on a été exclu, sans le savoir vraiment."⁸⁴ Cette image de Gorée, comme premier lieu fondateur, est ancrée dans l'inconscient collectif des Antillais.

Ce qui distingue Glissant de Faulkner- et encore plus de Kateb- est l'impossibilité de remonter à une genèse du peuple en traçant une généalogie à la manière des deux autres écrivains. A vrai dire, la genèse du peuple antillais commence à partir de l'océan.⁸⁵ Tout cela est condensé dans la symbolique du sel, d'où l'importance de tout le recueil, *le Sel noir*. Ce sel, bien entendu extrait de l'eau de la mer, signifie à la fois la naissance de l'île et celle d'une parole

⁸² Entrevue avec Ratimir Pavlovic "Quatre questions au poète Edouard Glissant", dans *Oriflamme* "Revue littéraire et Artistique", Noisy-Le-Grand, no 19-20, nov-déc. 1988, P2.

⁸³ Mythe fondateur (création du monde) où la terre/territoire est donnée au peuple par ses dieux et qui se transmet en possession légitime aux descendants. Mais aux Antilles, il y a rupture de ce mythe. Si on se réfère à ce mode de filiation, le peuple antillais est donc illégitime. Il n'a pas de genèse, mais plutôt digénèse. Il est donc nécessaire d'inventer un lieu, pas sur le modèle occidental (état-nation-territoire) mais sur le modèle du lieu digénique, relationnel. Le dernier roman de Glissant, (*Sartorius, le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999) tourne justement autour de cette idée de digénèse.

⁸⁴ *Discours antillais*, p. 198.

⁸⁵ Lors d'une discussion en classe, Glissant nous a affirmé qu'il est impossible de remonter jusqu'aux origines africaines. Quand nous lui avons cité l'exemple de *Roots* d'Alex Haley, il a répondu que ce n'est qu'une pure fiction.

poétique. “Je n’ai de cri qu’en cette trace où fut le sel” ou encore “j’ai vu mon île sur son autan. Le sel du poème à la fin dépose dans la terre, qui l’alentit.” Et plus loin sur la même page “Tout ce temps blessé, pour en venir au secret de sel qu’une île porte.”⁸⁶

C’est précisément dans le paysage et dans sa relation avec la terre que le peuple antillais en mal d’ancrage peut retrouver son équilibre cosmogonique, et receler surtout les repères spatiaux qu’il a perdus lors de la Traversée. “Toute l’histoire s’éclaire dans la terre que voici : selon les changeantes apparences de la terre au long du temps.”⁸⁷ Glissant ne cesse de prêcher ce rapport à la terre, comme dans ce passage de *la Lézarde*, parlant de son personnage Mathieu :

Il avait compris que cette terre qu’ils portaient en eux, il fallait la conquérir. Non pas seulement dans la force des mots, mais concrètement, chaque jour, qu’ils en aient usé, le bénéfice, qu’ils en fassent l’inventaire et en disposent librement. Car la terre toujours se donne.⁸⁸

La terre pour Glissant est étroitement liée au temps, c’est-à-dire à l’histoire. “Le lieu en ce qui nous concerne n’est pas seulement la terre où notre peuple fut déporté, c’est aussi l’histoire qu’il a partagée (la vivant comme non-histoire) avec d’autres communautés, dont la convergence apparaît aujourd’hui.”⁸⁹

Quand Glissant contemple la peinture de Wilfredo Lam il voit tout ce qu’il exprime lui-même dans son œuvre. Ce paysage du Nouveau Monde, explique-t-il dans le *Discours antillais*, possède une poétique particulière caractérisée par l’accumulation, la dilatation, la charge du passé, et le relais africain. C’est bien ainsi qu’il a développé sa théorie du paysage comme approche ontologique de la

⁸⁶ *Le Sel noir*, p. 78, et p. 129.

⁸⁷ Glissant Edouard, *le Quatrième Siècle*, Paris: Gallimard, 1964, P.46

⁸⁸ *Lézarde*. p. 56.

⁸⁹ Ibid.

société antillaise dans son essai philosophique, *Soleil de la Conscience*. Citons en un passage pour expliciter cela :

...N'ayant jamais disposé de ma terre, je n'ai point cet atavisme d'épargne du sol, d'organisation. Mon paysage est encore emportement; la symétrie du planté me gêne. Mon temps n'est pas une succession d'espérances saisonnières, il est encore de jaillissements et de trouées d'arbres. Quand je posséderai vraiment ma terre, je l'organiserai selon mon ordre de clartés, selon mon temps appris. Cela veut dire que la quête du vent libre (est chaos et démesure l'apprentissage de la terre), paysage forcené, forêt sans clairière aménagée; mais que c'est la Mesure (labours, semailles, récoltes) qui est liberté.⁹⁰

Lors d'une table ronde sur les paysages de la Pensée, l'intellectuel martiniquais explique le rapport du paysage à l'écriture (ou tout simplement l'écriture du paysage):

Il me semble qu'il y a ainsi tout une parole des paysages et que ces paysages constituent les paysages de la parole et que je vois, je me rapproche de ce qu'est une forêt de mon pays et une forêt d'Afrique ou une forêt d'Amazonie. Je me rapproche et j'essaie de saisir le lieu commun entre un petit désert ridicule, une petite saline du sud de la Martinique et les immensités du Sahara au sud d'Erfoud au Maroc.⁹¹

Cette rencontre des paysages ne se limite pas aux Antilles. Le paysage à travers sa parole permet aux individus de régions différentes de communiquer et de se rapprocher l'un de l'autre.

En somme, pour Glissant c'est bien le paysage qui transforme l'Homme. Il s'explique:

...Je pense donc qu'une des grandes conquêtes des poésies modernes dans leur complexité, c'est cette espèce de pratique qui fait que nous avons intégré les paysages, que nous en vivons, que cela détermine, non seulement nos manières d'écriture, et que ce

⁹⁰ Glissant, Edouard, *Soleil de la Conscience*, Paris, Seuil, 1956, p.19

⁹¹ Chevrier, Jacques, *Poétiques d'Edouard Glissant*, (textes réunis), Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999. P.216). Colloque organisé sur son œuvre à la Sorbonne en 1998.

n'est pas une espèce de refus, de recul dans un détachement élitiste ou élitaire....⁹²

C'est au dévoilement de la richesse de la terre que tend toute la démarche de Glissant. L'ignorance de celle-ci constitue une tare mais aussi une entrave au progrès du peuple martiniquais. Citons en entier cette belle métaphore de la terre :

Je ne sais pas que ce pays est comme un fruit nouveau, qui s'ouvre lentement dévoilant peu à peu (par-delà les épaisseurs et les obscurités de l'écorce) toute la richesse de sa pulpe, offrant la richesse à ceux qui souffrent. Je ne sais pas encore que l'homme quand il connaît dans sa propre histoire (dans ses passions et dans ses joies) la saveur d'un pays.⁹³

12. Un paysage au féminin

Il faut remarquer, par ailleurs, que les îles des Caraïbes sont présentées au féminin et que les conquérants au masculin.⁹⁴ Nous verrons aussi cette technique dans le chapitre sur Kateb Yacine. Nedjma représente la terre du Maghreb et les quatre amants représentent les quatre conquérants successifs d'Afrique du Nord.

Le conquérant est le sujet narrateur qui essaie de séduire la terre qu'il désire, puis la viole et massacre ses indigènes:

Ne soyez pas mystérieuse, à ce point de cacher les merveilles
de votre corps
Je veux descendre en vous aussi loin que la vie peut permettre
Chienne! Je brûlerai midi sur ton ventre, et j'égorgerai la brebis
de chaque case et violerai l'enfant de ta nuit douce, pour ce rêve⁹⁵

Cette violence est ainsi signifiée à travers le thème du viol de la terre :

Leur langage te sera viril, ô terre, ô femme éblouie,
ton sang rouge
Mêlé à ta glaise rouge.⁹⁶

⁹² Ibid., p. 216.

⁹³ *Lézarde*, p. 31-32.

⁹⁴ Edouard Glissant, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1965. p.119

⁹⁵ *Les Indes*, Paris: Gallimard, 1994, p. 130.

Toujours dans cette cosmogonie, la terre apparaît comme une matrice, une mère, en somme une femme :

Les Hommes sortent de la Terre
Les femmes marchent devant eux
L'île toute est bientôt femme.⁹⁷

Par l'évocation de Carthage, Glissant rejoint Kateb Yacine dans la représentation de cette ville prestigieuse détruite par les Romains. Le viol d'une femme est une métaphore pour sa chute.

Le monde- et aujourd'hui plus encore on voit mainte Carthage violée- alimente cette flamme en lui de conquérir, de tuer. La mer docile est son complice.
Un peuple vient ; on lui allouera sa mesure de sel sur le labour des plaies. Libre enfin il lamente sur les cendres.⁹⁸

La complicité de la mer dans la cruauté de l'empire colonial est suggérée par la stérilisation de la terre par le sel, d'où toute la signification de la noirceur dans le titre de son recueil, *le sel noir*.

13. Le paysage comme Relation

Il est vrai que la situation géographique des Antilles (aspect archipélique) favorise cette pensée de la Relation dont traite Glissant. La symbolique de la terre chez lui n'est pas seulement verticale (comme nous l'avons expliqué plus haut), mais aussi horizontale car c'est aussi la terre qui relie les individus. "La profondeur de la terre est dans son étendue et sa hauteur chemine" disait-il. Un arbre pousse verticalement, mais ses racines sont rhizomatiques.

⁹⁶ Ibid., p. 91.

⁹⁷ Ibid. P. 8.

⁹⁸ « Carthage », *Le Sel noir*, paris, Gallimard, 1983, p. 85.

Il est très intéressant de voir comment la parole poétique dans l'œuvre de Glissant prend la forme d'une île pour affirmer, d'une part la différence et l'identité du peuple antillais, et d'autre part la relation de cette entité avec le monde. Démarche que Glissant oppose à la vision totalisante et insulaire du vieux continent.

Le paysage antillais pour lui suggère une ouverture qui doit d'ailleurs correspondre à la pensée des antillais. Les paysages des Amériques dit-il

de la plus petite île au plus vertigineux canyon, communiquent une ouverture, une démesure, une manière d'irruption dans l'espace, qui influencent profondément nos façons de sentir et de penser. C'est de la que je partirai, pour y revenir encore et toujours.⁹⁹

Dans une conférence sur "la Caraïbe, les Amériques et la poétique de la relation" Glissant affirme que :

Nous ne révélons pas en nous la totalité par fulguration ; nous l'approchons par accumulation de sédiments. Le sédiment c'est d'abord le pays où ton drame se joue. Tout de même qu'elle n'est pas une pure abstraction remplaçant l'ancien concept d'universel, la relation n'implique pas un détachement œcuménique : le paysage de ta parole est pour toi le paysage du monde ; mais sa frontière est ouverte.¹⁰⁰

Glissant insiste sur cette ouverture de la "frontière" car il refuse de s'enfermer dans le singulier:

Un paysage, qu'est ce pour l'homme ? La série délibérée d'un rapport toujours fugace. Le lieu, enfin ravi, où tremble la formule (...) Qu'est un pays, sinon la nécessité enracinée de la relation au monde ?... Toute poétique en notre jour signale son paysage. Tout poète son pays: la modalité de sa participation.¹⁰¹

⁹⁹ *Le Nouvel Observateur* numéro spécial 1991, p.13.

¹⁰⁰ Glissant, Edouard, conférence prononcée à Temple University, le 19 octobre 1988 (et publiée dans *CELACEF Bulletin* 3 : 1-2 (Spring 1989), p. 2-14.

¹⁰¹ *L'Intention Poétique*, Paris : Seuil, 1980, p. 72.

Glissant propose ainsi une dialectique entre la montagne (le singulier) et la mer (l'Universel) :

Etre montagnard, dans ces pays de toute montagne qu'allèche toujours et de partout, la tentation de la mer, suppose une suprême vocation du refus.¹⁰²

Dans une interview avec Michael Dash, il nous explique cette symbolique du littoral :

...What does the beach mean, the shoreline ? Firstly, the place where we were offloaded and one with no association of pleasure. Secondly, it is the place to which the tourist comes but the tourist never sees the tragic side of this offloading of the bodies of our ancestors on these beaches...¹⁰³

La plage dans l'imaginaire martiniquais, antillais devons nous dire, n'est pas un lieu de beauté et de tranquillité. Elle rappelle plutôt la souffrance des bossales et leur arrivée tragique au Nouveau Monde. Seulement, Glissant ne s'arrête jamais là, ne se confine pas dans le passé, et ne se résigne jamais au pessimisme. Il continue ainsi à nous brosser cette belle métaphore de la mer :

Finally, the beach is the place of arrival but it is also the place of departure. There is yet a third dimension to the coastline, to the shores of our islands. It is the place from I can see St Lucia and so the beach becomes for me the very symbol of our openness and our solidarity. It is the place from which we can signal to each other and therefore, the beach is not simply a vacation spot but space charged with meaning.¹⁰⁴

14. Conclusion

En guise de conclusion, Glissant a bien compris que c'est dans son paysage que l'antillais doit puiser sa force dans la quête de son identité comme nous l'explique si bien Daniel Radford: "Nous sommes nés de la terre qui nous

¹⁰² Lézarde, p.12

¹⁰³ Dash, Michael, « Interview with Edouard Glissant », *Caribbean Review of Books*, No. 5 August 1992, p.18. Nous préférons garder ce passage (et le suivant) tels quels, c'est-à-dire dans la version anglaise de Michael Dash.

¹⁰⁴ Ibid. P. 18.

habite et nous lui ressemblons.”¹⁰⁵ Il incite donc le peuple antillais non seulement à écouter la terre mais à faire communion avec elle.

Nous avons donc vu comment Glissant a développé toute une écriture du paysage. Il n’a pas simplement décrit cette terre de la Martinique, mais en a fait le matériau même de son écriture.

En tant que romancier, poète et essayiste, il a analysé très tôt la complexité humaine des Antilles. Donc dans la lignée de Faulkner, il est écrivain des Amériques qui, du sud des Etats-Unis à la Caraïbe en passant par l’Amérique latine, sont héritières du système des plantations.

Par ailleurs, le paysage chez Glissant est générateur d’histoire comme nous l’avons prouvé tout au long de ce chapitre. Passons à présent à Kateb Yacine pour voir comment et pourquoi le paysage est plutôt protecteur de l’histoire.

¹⁰⁵ Radford, Daniel, *Edouard Glissant*, Paris: Seghers, 1982, p. 46

IV. LE PAYSAGE COMME GARANT DE L'HISTOIRE DANS L'OEUVRE DE KATEB YACINE

“Les hommes fusillés tirent la terre à
eux comme une couverture et bientôt les vivants
n’auront plus où dormir !”

Kateb Yacine, *Poussières de juillet*¹

Nous remarquons dans cette citation que l’espace et le temps sont inextricablement liés dans la pensée Katébienne. La terre appartient en quelque sorte aux ancêtres. Le paysage est ainsi doté d’une valeur historique sans précédent.

Nous essaierons donc de montrer à travers l’œuvre de Kateb comment le paysage joue un rôle dans l’histoire algérienne, et surtout comment l’auteur essaie de récupérer un passé perdu dans une terre marquée par une histoire millénaire.

De plus, la dimension spatiale du roman va de pair avec les thèmes universels qui ont préoccupé Kateb, à savoir la religion, la colonisation, la résistance, et l’identité. Kateb a justement bien compris que c’est dans son paysage que l’Algérien doit puiser sa force dans sa quête d’identité.

Chez Kateb Yacine² - comme chez Glissant- l’histoire de sa communauté est offusquée d’une part par les colonisateurs successifs et d’autre part, par la tyrannie du gouvernement en place après l’indépendance en 1962. Il y a donc lieu de la ressusciter. Seulement, dans le cas de l’Algérie il n’est pas nécessaire de créer cette histoire à partir du paysage -comme le préconisait Glissant- mais la retrouver dans le paysage.

¹ Kateb Yacine, *l’Oeuvre en fragments*, Paris: Sindbad/Actes Sud, 1986. P. 112.

² Kateb est le non de famille, Yacine étant le prénom. Depuis la première publication de *Soliloques* cette erreur est restée telle quelle. Quelle coïncidence puisque Kateb en arabe veut dire écrivain !

Même si ces pouvoirs en question ont trouvé le moyen d’effacer cette histoire millénaire que ce soit de la conscience collective du peuple, des manuels scolaires ou de la culture en général, ils ne pourront jamais toucher au paysage qui reste tout de même le dépositaire naturel par excellence de l’Histoire.

L’Algérie, contrairement donc aux Antilles et au sud des Etats-Unis, possède une base historique exceptionnelle (du moins au niveau relationnel avec le peuple) qui laisse justement sa marque sur ce paysage. Lisons ce que dit Edouard Glissant à ce sujet en évoquant le mouvement de la Négritude de Césaire et la théorie de la révolution dans le Tiers-Monde de Fanon:

C’est à dire qu’elle [la théorie de la révolution] est tellement générale qu’elle s’applique par exemple à un pays comme l’Algérie, mais pourquoi ? Parce que l’Algérie a une culture ancestrale venue du fond des temps, parce que l’Algérie a un arrière-pays physique qui permet la résistance pendant des années et des années...³

Nous verrons donc à travers ce chapitre comment et pourquoi cette dimension d’histoire millénaire est importante pour comprendre la symbolique du paysage katébien.

Kateb Yacine est de la même génération que Glissant.⁴ Né le 6 août 1929 à Constantine (ville antique, à la fois réelle et emblématique, qu’on retrouvera tout au long de son œuvre). Kateb (qui signifie écrivain en arabe) est son nom patronymique et Yacine son prénom. Son père, de double culture, était oukil (avocat indigène dans l’administration française). Sa mère l’a initié au monde de la tradition orale et à la poésie. Après avoir fréquenté l’école coranique, il rentre à l’école française, qu’il appelait “la gueule du loup.”

³ *Komparatiste Hefte*, entretien avec Wolfgang Bader, p. 90.

⁴ Kateb est né quelques mois après Glissant.

Il se trouvait au lycée de Sétif quand les massacres du 8 mai 1945 ont eu lieu. Arrêté pour avoir participé à la manifestation, il vit l'expérience carcérale comme épreuve initiatique au poétique et au politique désormais indissolublement liés. Cette expérience de prison s'est avérée importante dans sa vie d'écrivain. D'abord, sa mère le croyant fusillé, perd la raison pour le restant de sa vie. A sa sortie de prison, il rencontre sa cousine Nedjma à Bône. Amour impossible puisqu'elle est déjà mariée. Il ne lui reste plus que l'exil. En 1947, à l'âge de 18 ans il débarque à Paris. Introduit dans les milieux littéraires, il commence à publier dans les différentes revues, telles que *l'Esprit*, les *Lettres Nouvelles*, et le *Mercure de France*. Après une série de petits "boulots" (ouvrier agricole en Camargue, docker au port d'Alger) il est engagé comme journaliste à *Alger-Républicain*. Entre-temps, il rédige ses premiers poèmes (*Nedjma ou le couteau ou le poème*) et les ébauches de ce qui deviendra *Nedjma*, roman qui le fera connaître dans le monde entier.

Kateb Yacine a écrit *Nedjma* à un moment où le peuple algérien est hanté par cette quête passionnée de l'identité. Comme disait Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal* : "Qui et quels nous sommes ? Admirable question !" A l'époque, l'Algérie était encore "française" et le peuple était perdu dans les profondeurs de son histoire antique, marquée par une succession de conquérants depuis plus de deux mille ans. Telle était donc la base pour Kateb, déjà écrivain-poète, de montrer à la fois aux Algériens et aux Français (et même au reste du monde) ce qu'est vraiment l'Algérie.

Nous affirmons que Kateb s'adressait aussi aux Algériens car *Nedjma*, publié pendant la guerre d'Algérie, était une sorte d'avertissement pour éviter une autre appropriation de ce pays. Quelle ironie ! Ou plutôt quelle prémonition de la part de Kateb, puisque juste après l'indépendance en 1962, l'Algérie a bouleversé dans un courant arabo-islamiste, alimenté par les pays du Proche et du Moyen Orient.⁵

Kateb, tout comme Glissant et Faulkner, puise du terroir et de la tradition populaire pour nourrir son imaginaire. Sa distinction se caractérise justement par la confluence de toutes ces sources diverses comme il l'explique lui-même :

...Au fond la chose est simple : mon pays, mon peuple, sont l'immense réservoir où je vais tout naturellement m'abreuver. Par ailleurs, l'étude et la pratique passionnées de la langue française ont déterminé mon destin d'écrivain. Il serait vain de reculer devant une telle contradiction car elle est précieuse.⁶

L'Algérie dans l'œuvre de Kateb n'est pas différente du "Sud" de Faulkner. La discrimination raciale, la misère de l'exploitation et le combat pour la terre ont les mêmes répercussions dans les deux sociétés.

Il est vrai que la terre n'est pas à posséder ni à en faire profit par la vente. Mais, dans le cas de Kateb, du fait de la colonisation millénaire, la défense de la terre par les autochtones d'Afrique du Nord est l'unique garantie de leur identité.

La présence coloniale n'est pas seulement une insulte à l'histoire et à l'identité du peuple. C'est aussi une spoliation de la terre et étouffement du colonisé. Ce dernier se voit appauvrir par les colons implantés, et devient donc

⁵ Kateb ne s'est pas désisté pour autant. Il s'est mis à combattre ce mouvement *baathiste* (arabo-islamiste) par ses articles de journaux; et particulièrement par son théâtre en arabe dialectal depuis son retour d'exil en 1971.

⁶ Interview avec Kateb "Situation de l'écrivain algérien", par Geneviève Serreau, in *Lettres Nouvelles*, No. 40, Juillet-Août 1956, p. 112.

“sans terre ni argent, gardien de la smala défaite.”⁷ Face à cela, il décide d’abandonner sa vie communautaire pour tenter la vie des villes.

1. La solidarité entre le colonisé et sa terre

Dans sa préface au *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon, Jean Paul Sartre dit ceci :

Le survivant [l’indigène], pour la première fois, sent un sol national sous la plante de ses pieds. Dans cet instant la Nation ne s’éloigne pas de lui: on la trouve où il va, où il est- jamais plus loin, elle se confond avec sa liberté...⁸

Il est vrai que chez les auteurs des pays colonisés il existe une sorte de fusion et de complicité entre les hommes et la terre. Leur histoire est en étroite relation avec celle de la terre ancestrale. “Le peuple était partout, à tel point qu’il devenait invisible, mêlé aux arbres, à la poussière, et son seul mugissement flottait sur moi.”⁹ Le paysage se fait ainsi complice de la lutte que le colonisé entreprend pour la libération du pays. Toujours dans *Nedjma*, Kateb nous l’illustre avec ces belles métaphores :

Je suis parti avec les tracts
Je les ai enterrés dans la rivière
J’ai tracé sur le sable un plan
Un plan de manifestation future
Qu’on me donne cette rivière,
Et je me battrai avec du sable et de l’eau.¹⁰

La rivière est donc ici symbole de révolte et de changement comme on a déjà vu avec *la Lézarde* de Glissant. D’autres éléments de la nature contribuent à cette lutte tels ces “arbres pleins d’un murmure complice qui berce de sa mouvante hauteur, la fuite encore sans but de Rachid.”¹¹ Même les animaux

⁷ *Nedjma*, p. 147.

⁸ Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris: La Découverte, 1985. P 16.

⁹ *Nedjma*, p. 56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

participent à cette lutte, à la manière des héros mythiques: “Au loin, les ânes et les mulets conduisaient loyalement notre jeune armée.”¹² Les fourmis rouges, à leur tour, “venaient à la rescousse.”¹³

Tout compte fait, le peuple algérien ne fait pas de résistance pour son paysage, mais avec son paysage. C’est ce que dit Frantz Fanon en d’autres termes :

La résistance des forêts et des marécages à la pénétration étrangère est l’alliée naturelle du colonisé.¹⁴

2. La décomposition forcée de la tribu

C’est en fait la décomposition de la tribu qui préoccupe le plus l’auteur dans son analyse de la société maghrébine. Plusieurs tribus ont été détruites et leurs habitants forcés au nomadisme et aux tribulations de l’exil. Dans *Nedjma*, un des personnages proteste ainsi :

Les personnes déplacées ne manquaient pas dans notre ville de Bône,...des gens de toutes conditions, surtout des paysans sans terre, des montagnards, des nomades...¹⁵

Il est cependant important de préciser que le colonisateur français n’a fait qu’accélérer le processus car cette décomposition est très ancienne, puisqu’elle remonte à la conquête arabe. Ibn Khaldun¹⁶ en a d’ailleurs bien analysé les facteurs majeurs, ainsi que la dichotomie entre citadins et paysans dans son gigantesque œuvre.

¹² Ibid., p. 57.

¹³ Ibid., p. 54.

¹⁴ Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961, p. 225.

¹⁵ *Nedjma*, p. 92.

¹⁶ Ibn Khaldun est un très grand historien et sociologue nord-africain du 14ème siècle. Ses œuvres les plus célèbres sont *l’Histoire des Berbères* et la *Mukaddima* (Histoire générale du Monde).

Le roman se focalise en fait sur le retour de Nedjma à la tribu. Kateb est bien conscient que le recours à ce genre d'identité n'est en aucun cas adéquat à cette nouvelle nation en préparation à l'indépendance. Seulement, il n'existe pas d'autres alternatives puisque l'Algérien a jusque-là basé sa conscience sur les racines tribales.

Le titre de son deuxième (et dernier) roman, *le Polygone étoilé* suggère également un espace culturel spécifique. Comme le souligne Jacques Berque :

Le polygone est une figure courante dans l'art arabo-musulman. Elle [figure] délimite des espaces de vie, de prières, de détente. Mais, elle symbolise aussi la structure fondamentale des comportements arabes.¹⁷

3. Le rôle de l'histoire

L'histoire pour Kateb est très importante dans la construction de l'identité algérienne. Pour construire le futur de cette nation "en gestation" il faudrait d'abord connaître le passé car c'est "le seul lien qui nous reste pour nous réunir et nous retrouver" disait un des personnages dans *Nedjma*.¹⁸

Bien entendu, en l'absence de racines historiques l'esprit de la communauté devient fragile. D'ailleurs, la première démarche de n'importe quel colonisateur est d'aliéner ses sujets en leur offusquant l'histoire.

Il y a chez les premiers écrivains algériens de langue française un certain acharnement à la fois sur l'espace et sur l'historique. Ceci s'explique, bien entendu, par la menace constante des colonisateurs successifs sur l'identité collective de leur communauté. Afin de défendre le symbole suprême de leur identité, c'est-à-dire la terre, ils remontent aux origines même du pays.

¹⁷ Berque, Jacques, *Le Maghreb entre deux guerres*, Paris, Seuil, 1970, p. 422.

¹⁸ *Nedjma*, p.128.

Dans toute son œuvre, Kateb ne peut s'empêcher de raconter des épisodes de l'histoire berbère comme l'épisode du légendaire Jugurtha qui a osé défier Rome pour défendre son territoire, puis celui de la résistance à la conquête des Arabes par la fameuse reine berbère, Kahina.

En fait, Kateb, à la manière de Glissant et de Faulkner, recherche dans un passé confus l'explication d'un présent dégradé. Ce passage au (passé) se fait naturellement par le paysage du moment que l'homme ne peut être fiable dans l'inscription de l'histoire.

Charles Bonn, dans son étude du roman maghrébin, nous confirme ce phénomène:

Les premiers romans maghrébins décrivent la société traditionnelle comme lieu d'identité. Mais leur description même est intrusion de l'historique, de la différence. Alors même qu'elle veut manifester la réalité du lieu contre la négation coloniale, l'écriture romanesque devient vite cet espace tragique où est exhibée la mort du lieu.¹⁹

La mort du "lieu d'identité" berbère coïncide alors avec la mort de ces héros historiques. Kateb se plonge ainsi dans les profondeurs de la mémoire collective berbère pour déconstruire le faux discours historique des différents colonisateurs, et celui des marabouts en particulier, qui ne cessent (jusqu'à ce jour d'ailleurs) de confisquer l'histoire nord-africaine pour la rattacher au Moyen-Orient.

C'est dans l'arrière-pays que l'écrivain devient conscient du malheur de ses compatriotes et pas sur les plages (touristiques) des villes. "C'est le cœur du pays...le centre du drame" disait Mouloud Feraoun en parlant de l'arrière-pays

¹⁹ Bonn, Charles, *L'exil fécond des romanciers algériens*, Genève, Ellug, 1986. P. 72-73.

Kabyle.²⁰ Nous comprenons maintenant pourquoi Kateb se focalise sur le cœur du pays (en l'occurrence le Nadhor) et non pas sur les espaces occupés par le colonisateur.

Il faut savoir que le génie de Kateb est d'avoir transgressé d'une façon incensurable tous les interdits de la société. La littérature est justement le lieu où on peut tout dire, comme disait Jacques Derrida. A travers son écriture Kateb s'attaque d'une part à l'oligarchie despotique, qui depuis l'indépendance n'a cessé d'ouvrir pour désorienter et dominer le peuple (citons par exemple la répression de la cause berbère et celle des femmes). Et d'autre part, il dénonce violemment le fanatisme arabo-islamiste, qui précisons-le, est aussi à l'origine du drame actuel de l'Algérie. En somme, la poétique de Kateb Yacine est une arme de lutte sur deux fronts, d'où toute l'importance pour la révolution de son peuple. Il disait lui-même qu'il faut révolutionner la révolution.

La légende personnelle de Kateb et celle de sa communauté se rejoignent alors dans cette poétique de l'espace. Nous lui reconnaissons d'ailleurs la fameuse expression "autobiographie au pluriel." Seulement cette imbrication entre l'histoire individuelle et l'histoire collective ne prend sa vraie signification dans l'œuvre katebienne qu'à travers le mythe. Au travers le récit tribal des Keblouti, Kateb reconstitue toute une mythologie collective, et par extension toute l'histoire de la nation.

4. *Nedjma* et le paysage nord-africain

Nedjma est l'histoire de quatre jeunes en quête d'une réconciliation avec leur terre natale et les ancêtres. Nedjma, qui en Arabe signifie étoile, est

²⁰ Feraoun, Mouloud, *L'Anniversaire*, Seuil, 1972, p.35-44.

insaisissable. Elle est aussi métisse, donc irréductible (à la transparence.) Elle incarne, par-dessus tout, l'Algérie, qui résiste sans cesse à ses envahisseurs successifs: Romains, Arabes, Turques, et Français, représentés dans le roman par Rachid, Lakhdar, Mourad et Mustapha, auxquels Nedjma- la femme- s'échappe vers la fin de l'histoire.

Nedjma est le centre autour duquel progressent les vicissitudes entre le passé des ancêtres et le présent de leurs descendants colonisés. *Nedjma* est une œuvre pluridimensionnelle et polyphonique. Elle procure chez le lecteur une interprétation à l'infini, qui n'est en fait qu'un autre élément de l'opacité katébienne.

En somme, dans ce roman la Nedjma (personnage féminin) se confond avec la Nedjma qui symbolise le pays. A vrai dire, elles ne font qu'une.

Par ailleurs, il faudrait souligner aussi, comme chez Glissant, l'importance de la collectivité dans l'imaginaire katébien. Ce paysage algérien dans son œuvre est une sorte de porte-parole (ou plutôt porte-voix) du peuple autochtone, ce que Gérard Genette appelle la "rhétorique sociale de l'espace".

Ce viol perpétuel de la terre par l'envahisseur a marqué un certain impact sur la pensée de l'auteur. Nous verrons dans le chapitre suivant que cela est aussi valable pour Faulkner, touché lui aussi par le viol du Sud. Dans *Nedjma*, Kateb fait dire à Rachid:

Ni les Numides ni les Barbaresques n'ont enfanté en paix dans leur patrie. Ils nous la laissent vierge dans un désert ennemi, tandis que se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour...²¹

²¹ *Nedjma*, p. 175.

C'est pour cette raison que Kateb exploite toute occasion pour glorifier cette terre du Maghreb. Dans une de ses pièces de théâtre, il fait dire ce qui suit à l'un de ses personnages :

Plus d'un corps vide s'est fixé sur le sol
Heureux témoin de l'herbe
Quand la terre, était là
Humide et entrouverte
C'est vrai nous ignorions le privilège de la forêt
Son hiver murmurant
Et le chant des oiseaux sous la pluie battante
La source aux illusions
Et maintenant tout nous sépare
Un treuil sournois déracine ta beauté²²

5. Le paysage algérien comme enjeu politique

Dans la situation de l'Algérie pendant la colonisation, la terre était un véritable enjeu politique. Nous examinerons d'abord ce que le paysage représente chez les écrivains coloniaux d'Algérie, puis chez les écrivains indigènes, notamment Kateb Yacine.

A/ La littérature coloniale

Dès les premières années de la colonisation, c'est-à-dire vers 1830-40 le Général Bugeaud proclamait déjà ouvertement que :

L'agriculture et la colonie sont tout un...il faut d'abord assurer la subsistance du peuple nouveau et de ses défenseurs que la mer sépare de la France ; il faut donc demander à la terre ce qu'elle peut donner.²³

Il y a donc toute une personnification de la terre algérienne dans l'imaginaire des Français d'Algérie pendant la colonisation qu'il faudrait esquisser ici. Pour ces colons, le désir de posséder cette terre est tel qu'ils la comparent à une femme :

²² Kateb Yacine, *l'Oeuvre en Fragments*, Paris: Editions Sindbad, 1986, P.118-119.

²³ Général Bugeaud, *Proclamation aux habitants de l'Algérie*, 22 février 1841.

Las d'user leur vie à des besognes mercenaires, ils se vouaient à cette terre numide qui hantaient leurs rêves. Elle savait se faire molle et insinuante comme une femme. Ses collines gonflaient leurs croupes voluptueuses sous une abondante toison d'asphodèles...Elle était pareille à ces prostituées dont les hanches donnent à la fois le plaisir et la mort...²⁴

Cette analogie sexuelle entre la terre et la prostituée s'explique tout simplement par le viol et l'usurpation que le colon envisage dès son arrivée sur cette rive de la Méditerranée. Contrairement au colonisateur, le colonisé s'engage à protéger justement sa terre qu'il confond avec sa femme. Sa dignité dépend de l'honneur des deux.

Il y a donc toute une littérature autour de cette situation. D'abord les Algériannistes, dirigé par Robert Randau, qui se mettent ouvertement au service de la politique coloniale. Plus tard, s'est formée l'école d'Alger, avec Albert Camus, Emmanuel Roblès, Gabriel Audisio et autres, qui même s'ils se sentaient algériens à part entière, réduisaient la réalité algérienne dans leurs œuvres à une somme de paysage.

Toute la littérature de l'époque (faite par les Français d'Algérie) soit réduisait le peuple autochtone au silence- et Camus en est l'exemple par excellence avec l'absence des Algériens dans sa fiction- ou bien lui donne un rôle de figurant, rôle qu'on donnait déjà au paysage algérien afin de compléter le décor.

Dans le cadre de ces enjeux historiques et politiques, ce paysage algérien est décrit dans cette littérature française d'Algérie sous une forme sublimée. La

²⁴ Courtin, C. *La Brousse qui mangea l'homme*, Paris, Ed. de France, 1929, p. 266.

démarche de Kateb tend justement à déconstruire cette falsification de la réalité algérienne

D'ailleurs, Kateb ne s'en prend pas uniquement aux Français mais à tous les conquérants de cette terre numide, c'est pourquoi il insiste à garder le nom réel des lieux qu'il inscrit dans ses textes afin de définir cette jeune nation qu'est l'Algérie. Dans *Nedjma*, Rachid dans son monologue intérieur dit : "Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons, qui n'est pas une province française, et qui n'a ni bey ni sultan..."²⁵ Avec *Nedjma*, Kateb Yacine lutte en fait sur plusieurs fronts. Autrement dit, il s'adresse à tous les conquérants de par l'histoire du pays, en leur rappelant tous que l'Algérie n'était ni française, ni arabe ni turque.

Il est évident qu'à l'époque de la colonisation, la terre ne peut plus être un simple paysage de décor puisqu'elle était l'enjeu même des conflits. Elle devient ainsi un espace vivant, non pas au seul rythme cosmique mais aussi à celui des hommes.

Le paysage algérien que nous présentait Camus, tout comme celui des peintres français du 19ème siècle (Fromentin et de Delacroix) n'était en fait qu'une illusion puisqu'il cachait le véritable malaise de l'époque. Kateb, par contre, affrontait courageusement cette conjoncture et ne prétendait pas se cacher derrière des portraits de paysages pour le plaisir de l'art. Il tisse dans son œuvre très poétique toute une trame d'événements historiques et politiques relatifs à la situation de l'époque. Contrairement à Camus, il met en scène à la fois le colonisé et le colonisateur afin de rester plus fidèle au réel algérien (à la manière de

²⁵ *Nedjma*, p. 128.

Faulkner qui met en scène tous les groupes du Sud). Autrement dit, il revendique la place du colonisé dans son espace, qui après avoir été perçu au second plan (voire absent), émerge dignement pour retrouver son statut.

“Il est évident que pour les Français en général, l’Algérien idéalisé, à la limite c’était Camus. La belle Algérie, l’Algérie des plages”²⁶ disait Kateb. Il est vrai que les villes algériennes dans l’œuvre de Camus²⁷ sont dépourvues de tout passé historique; elles ne servent- tout comme les personnages indigènes- que comme décor. Sauf peut être pour ses essais sur Djemila et Tipasa.²⁸ Mais là encore Camus n’exprime en fait que sa nostalgie pour la préhistoire de l’Algérie, comme si depuis la chute de ces villes antiques, il n’y avait eu qu’un vide.

B/ La littérature indigène (Kateb Yacine)

Si le soleil est associé à la joie des Français sur les plages algériennes (Camus, Randau, Bertrand) il constitue l’image de l’aridité, de la faim et de la souffrance chez les écrivains algériens. “Le soleil le plus brûlant nous rudoie” dit un des personnages dans *le Polygone étoilé*.²⁹

Dans *Nedjma*, le paysage est rude. C’est un paysage de démesure, en colère, tout comme l’indigène colonisé:

Les murs écailles ont des tons d’épave dans un épais jaillissement de verdure; au sommet du talus se dressent des marches de roc, émergeant de la broussaille que les bivouacs des vagabonds et des nomades ont tondu, calcinée, réduite à l’état de remblai, sans venir à bout des jujubiers et des cèdres penchés en arrière, coureurs éblouis à bout d’espace et de lumière en un sprint vertical, le tronc dégagé, les branches tendues vers le sol,

²⁶ *El-Moudjahid Culturel*, No 156, 4 avril 1975.

²⁷ Alger dans *l'Etranger*, Oran dans *la Peste*, Annaba dans *le Premier Homme*. Camus se limite aux villes du littoral et ne parle jamais de l’arrière pays, ce qui explique, à mon sens, son manque d’enracinement dans le sol profond de l’Algérie.

²⁸ Camus, Albert, *Noces et l'Eté*, Paris, Gallimard, 1959.

²⁹ *Polygone étoilé*, p. 88.

en l'épanouissement hérissé des figues de Barbarie, de l'aubépine, de l'airelle,...

³⁰

Par contre, les écrivains venus après la colonisation (à savoir Assia Djebar, Rachid Mimouni, Tahar Djaout, Nabile Farès, et autres) rejoignent en quelque sorte leurs homologues français dans leur portrait du paysage (soleil, terre, mer) comme beauté mythique d'Afrique du Nord, car le contexte n'est plus le même, c'est-à-dire que ce paysage n'est plus menacé.

De même, l'image de la mer chez Kateb n'est nullement celle de Camus et autres écrivains français d'Algérie dont la représentation fournit un sens de quiétude, de paix et de beauté. Pour lui, la "mer est lamentablement vautrée, ...de mauvaise vie et de sang froid qui répand dans la ville un air de maléfice et de torpeur, fait de toute la haine de la nature."³¹ Nature qui rejoint d'ailleurs la colère du peuple et qui évoque une atmosphère de révolte et d'explosion comme on trouve dans la poétique d'Aimé Césaire. Toujours dans *Nedjma*, Kateb décrit le paysage de l'Est algérien comme : "Un lieu de séisme et de discorde ouvert aux quatre vents par où la terre tremble."³² Puis : "Une géologie de l'insomnie, plissements, failles, catastrophes."³³

Tout comme Edouard Glissant, Kateb Yacine est conscient de la rupture que le colonisateur a provoquée dans l'histoire de son peuple. Ce dernier s'est vu colonisé, dominé et dépossédé de sa terre. Il vit donc dans un espace rétréci, c'est-à-dire limité à des lieux spécifiques imposés tels que la prison et le chantier.

³⁰ *Nedjma*, p. 65.

³¹ *Nedjma*, p. 66.

³² *Ibid*, p. 153.

³³ *Ibid*, p. 23.

Lakddar dès le début du *Cercle des Représailles* manifeste ce sentiment de claustration :

Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca. Ah ! l'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés, pour entendre les appels des vierges somnambules, suivre des cercueils d'enfants.³⁴

Cette force de l'Histoire qui enracine Kateb dans l'espace algérien le distingue nettement des écrivains français d'Algérie en ce que le paysage algérien dans leurs œuvres n'est qu'un décor, souvent exotique. Le paysage algérien chez Camus est souvent un espace ouvert, un espace de confort et du bien être (la plage, les parcs, le mont Chenoua qui surplombe la mer, les belles rues d'Alger "la blanche"). Inversement, le paysage de Kateb est caractérisé par le malaise et la claustrophobie. C'est précisément au travers sa violence et sa fureur qu'il est humanisé.

Kateb aurait pu, comme Faulkner et Glissant, donner des noms fictifs à ses espaces, mais la conjoncture de l'Algérie est tragique, d'où la nécessité de maintenir une certaine balance entre la fictif et le réel, car après tout il s'agit aussi d'une littérature engagée. D'autre part, cette nomination réelle de l'espace katebien permet d'authentifier son œuvre et ainsi inviter son lectorat à se reconnaître dans sa fiction. Il ne s'agit nullement de toponymie ici mais d'une imposition d'un certain réalisme. Comme le souligne Henri Mitterand:

le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai...³⁵

³⁴ Kateb Yacine, *Cercle des Représailles*, Paris, Seuil, 1959. P.17.

³⁵ Mitterand, H., *Le Discours du Roman*, Paris, P.U.F, 1980, p. 194.

6. La menace sur le paysage

La menace sur le paysage algérien est donc constante dans l'œuvre katébiennne, d'où l'urgence de le défendre. Le nègre dans *Nedjma* a expliqué à Rachid et à Si Mokhtar que leur tribu ne voulait pas d'eux (sauf Nedjma) car l'ancêtre Keblout "a dit de ne protéger que ses filles. Quant aux mâles vagabonds, qu'ils vivent en sauvages, par monts et par vaux, eux qui n'ont pas défendu leur terre..."³⁶

La conjoncture du colonisé est aussi celle de son paysage. Leur souffrance est en fait la même. C'est ce que dit d'une certaine façon Jacques Berque³⁷ dans son étude sur l'Algérie, d'où l'importance du titre, *la Dépossession du Monde* :

Le capitalisme exploitait, dans les métropoles, l'activité des travailleurs. Aux colonies, de façon à la fois plus dure et plus ambiguë, il ne se contentait pas d'utiliser l'indigène en tant que main-d'œuvre. Il l'agissait en tant que possible. Il l'intégrait, lui et sa forêt, son île, sa brousse ou son désert à une figure de la civilisation industrielle où l'humanité coloniale serait nature et la Métropole société.³⁸

Le paysage, encore une fois, devient objet d'exploitation. La terre se voit rétrécir suivant le degré de domination, puis fond sous le pas des colonisés comme le dit ce personnage dans *Nedjma* :

Il a sauvé ces deux hectares au fond de la clairière ; les pères en avaient soixante ; il semble que le sol des aïeux fonde sous le pas des nouveau-nés.³⁹

En outre, le morcellement de la terre constituait à son tour la fragmentation de la cellule tribale ou familiale, car c'était précisément le rapport

³⁶ *Nedjma*, p. 151.

³⁷ Jacques Berque est le père d'Augustin Berque mentionné dans l'introduction. Si le père était un sociologue de l'Algérie, le fils est plutôt un spécialiste du Japon.

³⁸ Berque, Jacques, *Dépossession du Monde*, Paris, Seuil, 1964, p.106.

³⁹ *Nedjma*, p.196.

commun à la terre qui maintenait l'union. Le comble est que cette dépossession se faisait légalement comme si l'indigène dépossédé de ses terres n'existait pas.

C'est ce que semble dire Pierre Bourdieu dans son étude sur l'Algérie :

Il s'agissait de favoriser la dépossession des Algériens en pourvoyant les colons de moyens d'appropriation apparemment légaux.⁴⁰

Quand Kateb parle de la terre, il entend l'abstraction du temps (l'histoire antique) et non pas l'espace palpable. Autrement dit, c'est bien la symbolique de l'autochtonie qu'il met en valeur.

Cette thématique d'appartenance à la légende des ancêtres à travers la (symbolique) de la terre est très significative dans son œuvre. Dans sa pièce *la Guerre de 2000 ans*, Dihya⁴¹ dit aux paysans (à son peuple):

Les récoltes sont perdues
Mais nous pouvons tout perdre,
Il nous reste la terre.
A chacun de ses pas
Sur le sol des ancêtres
L'ennemi ne trouvera
Que le feu sous la cendre.⁴²

Et plus loin, pour déjouer la ruse de la religion comme justificatif de la conquête, elle dit ceci :

Toutes ces religions qui n'en sont qu'une
Servent les rois étrangers
Ils veulent nous prendre notre pays
Les meilleures terres ne leur suffisent pas
Ils veulent aussi l'âme et l'esprit de notre peuple.
Pour mieux nous asservir, ils parlent d'un seul Dieu.
Mais chacun d'eux le revendique
Exclusivement pour lui et pour les siens
Ce Dieu qu'on nous impose
De si loin par les armes

⁴⁰ Bourdieu, Pierre, *Le Déracinement*, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 16.

⁴¹ Dihya (ou Kahina) est une reine Berbère qui a combattu les arabes au 7ème siècle lors de leur invasion de l'Afrique du Nord.

⁴² Kateb Yacine, "Guerre de 2000 Ans", dans *Boucherie de l'Espérance*, Paris: Seuil, 1999. pp.373-374.

N'est que le voile de la conquête
Le seul Dieu que nous connaissons,
On peut le voir et le toucher:
Je l'embrasse devant vous,
C'est la terre vivante,
La terre qui nous fait vivre,
La terre libre d'Amazigh!⁴³

Par ailleurs, il faudrait ajouter que la terre reste la gardienne d'un passé historique millénaire, indispensable pour le peuple algérien dans sa quête d'identité. C'est pourquoi on remarque chez Kateb que la terre est souvent imbriquée au mythe ancestral. Dans les *Ancêtres redoublent de férocité* la terre porte le cri et la colère des ancêtres :

Et notre terre en enfance tombée
Sa vieille ardeur se rallume !⁴⁴

7. La terre comme Divinité

Chez Kateb la terre algérienne représente à la fois le passé, le présent et surtout l'avenir du peuple. (Nous avons vu dans le chapitre précédent que ceci est valable pour Glissant.) C'est pour cette raison qu'il remonte à l'antiquité pour ressusciter le mythe de Jugurtha, de la Kahina et de l'ancêtre Keblout. A travers la terre, l'ancêtre (donc le passé) peut revenir et surgir dans le présent, d'où la signification du titre *Les Ancêtres redoublent de férocité*, ils s'indignent de l'injustice qui se fait sur leurs descendants (colonisation, dépossession, néocolonialisme et dictature post-indépendance).

Dans *Rêve dans un rêve*, Keblout (l'ancêtre fondateur) revient juger ses descendants sur leur rapport à la terre. Il nous paraît nécessaire de citer le passage suivant en entier pour mieux comprendre cette dialectique :

⁴³ Ibid, P.375.

⁴⁴ Kateb Yacine, « Les ancêtres redoublent de férocité » (*Ajouts*), dans *l'Oeuvre en Fragments*, Paris: Sindbad, 1986, p. 375.

Keblout : ...Comment va la tribu ?
 Lakhdar : Mal.
 Mustapha : Très mal.
 Keblout : Que se passe-t-il ? Ne vous ai-je pas laissé une terre ?
 Lakhdar : La Terre ?
 Mustapha : Elle n'est plus à nous.
 Lakhdar : Vendue et revendue.
 Visage de Prison : Pleine de mauvaise herbe.
 Keblout : Qu'avez-vous fait d'elle ?
 Mustapha : De la prison.
 Lakhdar : Des études.
 Visage de Prison : Des corvées de cellule.
 Keblout : Quoi encore ?
 Visage de prison : Des hymnes patriotiques.
 Keblout : C'est maigre.
 Lakhdar : Quand nous sommes nés, vous aviez perdu la bataille.
 Visage de Prison : On ne savait pas où on était.
 Mustapha : Ni même qui on était.⁴⁵

En évoquant les ancêtres, Kateb affirme avec force que “toute leur certitude était cette plongée solitaire au sein de la glèbe...”⁴⁶ A l’instar de Glissant, Kateb fusionne la communauté avec sa terre. “Le peuple était partout,” disait-il, “à tel point qu’il devenait invisible, mêlé aux arbres, à la poussière...je me rendais compte que le peuple peut faire peur.”⁴⁷ Plus important, Kateb s’attaque aux bourgeois en leur dénigrant la terre. La terre appartient forcément aux paysans. Tout comme dans *la Lézarde* de Glissant, Mathieu et ses amis sentent la nécessité de défendre la terre de la corruption des hommes politiques. La prise de ces terres signifie leur défaite. Dans *Nedjma* la foule se met à mugir: “attendre quoi? Le village est à nous, vous les riches vous couchez dans les lits des Français et vous vous servez dans leurs docks. Nous on a un boisseau d’orge et nos bêtes mangent tout.”⁴⁸

⁴⁵ *Rêve dans un rêve*, reproduite dans *Jeune Afrique* du 2 janvier 1963, p.29.

⁴⁶ *Polygone étoilé*, p. 9.

⁴⁷ Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris: Editions du Seuil, 1956, P.56.

⁴⁸ Ibid.

...Ils n'ont pas voulu marcher; il a fallu d'autres peuples, d'autres hommes pour affronter l'espace, et croire que le désert n'était rien de moins que le paradis ancien...à quelle monstrueuse attente devant leur terre assoiffée.⁴⁹

La terre pour Kateb est un espace à enrichir par l'histoire, la légende et la grandeur de l'homme. C'est en quelque sorte un témoin fidèle de l'Homme.

Kateb nous montre bien que le paysage dispose d'une valeur tellement symbolique et suprême que le peuple se sacrifie pour sa protection. Des "paysages d'Algérie, chers aux militants qui s'appêtent à mourir" car la perte de cet espace équivaut à la perte de leur identité.

Là, Kateb ne se limite pas à la défense de la terre algérienne mais amplifie son cri jusqu'aux Amériques pour rejoindre Glissant et Faulkner dans leur dénonciation de l'injustice faite par les Blancs sur les Indiens en leur subtilisant les terres. En fait, cette défense du paysage chez lui devient même universelle :

Le moment est venu, Les Indiens se relèvent
Tous les murs sont à nous
La guerre des Algériens a vengé l'Amérique
La vraie, celle de l'ancêtre indien.⁵⁰

En somme, dans l'œuvre de Kateb Yacine- et presque dans toute la littérature algérienne- le sol est un facteur déterminant dans la construction (ou de la perte) de l'identité.

8. La symbiose paysage-personnage

Le vautour dans l'œuvre de Kateb nous fait penser à Ben, l'énorme ours de Faulkner dans *Go Down, Moses*. Ils représentent bien sûr la Nature mais aussi

⁴⁹ Ibid. P. 119.

⁵⁰ Kateb Yacine, partie inédite de *Guerre de cent trente ans*, in *l'Oeuvre En Fragments*, Paris, Sindbad, 1986, pp. 132-137.

le lien au passé, et par conséquent aux ancêtres. Autrement dit, ils incarnent l'esprit des Numides chez Kateb et des Indiens dans l'œuvre de Faulkner.

Le vautour est ainsi envoyé par les ancêtres s'enquérir du sort des descendants. Dans la pièce, *le Cercle des représailles*, le Chœur des Ancêtres (dans le noir) intervient de cette manière:

Nous les ancêtres qui vivons au passé...
Nous sommes parfois tentés de parler à la terre,
De dire à nos enfants : courage
Prenez place dans les vaisseaux de la mort...
Mais les vivants ne savent ni vivre ni mourir
N'ont pas une pensée pour les Ancêtres
Toujours présents à leur chevet !...
En désespoir de cause, nous avons élu le vautour
Comme le mâle insoupçonné porteur de nos messages
Oui, le vautour, et son passage est un arrêt de mort...⁵¹

C'est pourquoi, dans la tradition algérienne, tuer un vautour ou un autre oiseau de proie, est considéré comme une atteinte à l'âme des ancêtres, ce qui engendre la malédiction.

Nedjma recoupe avec Papa Longoué de Glissant et Sam Fathers de Faulkner dans leur symbiose avec la Nature. Inséparable de son jardin, elle devient "le parfum de citron," "le pépin du verger."⁵² Céleste (comme son nom l'indique), terrienne et aquatique, elle habite toutes sortes de paysages, tels les déserts suggérés à travers les images de "rose des sables," "fleur de poussière" ou mieux encore "Atlantide sortie d'un désert utopique."⁵³

⁵¹ *Cercle des représailles*, p. 148.

⁵² *Nedjma*, p. 84.

⁵³ *Polygone étoilé*, p. 145.

En somme, elle devient la figure emblématique de tout un espace, non seulement géographique mais historique. Elle est “l’arbre de la nation”, “l’étoile du Maghreb.”⁵⁴

Comme nous verrons plus loin avec Caddy, Nedjma est aussi associée à la terre. Rachid compare le poil de ses aisselles à de l’herbe en feu:

Ce rare espace d’herbe en feu dont la vue suffit à troubler, dont l’odeur toujours sublimée contient tout le philtre, tout le respect, toute Nedjma pour qui l’a respirée.⁵⁵

L’ancêtre se manifeste sporadiquement mais symboliquement dans toute l’œuvre de Kateb. Le paysage nord-africain est en quelque sorte son chez soi. Kateb le décrit ainsi: “Sorti de l’eau, il plonge dans la forêt. Ni soldat ni propriétaire, quel est ce spectre sans mémoire dont les enfants se perdent en questions ?”⁵⁶

Les ancêtres qui “ressuscitent sans sortir de la terre”⁵⁷ ne peuvent pas se reposer en paix en témoignant la conjoncture de leurs descendants. Ils “reviennent à la charge, surgis des siècles révolus, ils mordent la poussière pour apparaître à nouveau, Numides en déroute pour d’autres charges réunis...”⁵⁸

En fait, dans l’imaginaire nord-africain les morts ne sont pas vraiment disparus. Ils sont en sommeil, mais peuvent renaître selon les circonstances. “on ne meurt pas qu’une fois” disait Keblout, “par chacun de vous, je sais qu’on meurt éternellement...”⁵⁹

⁵⁴ Ibid., p. 142.

⁵⁵ *Nedjma*, p. 138.

⁵⁶ *Polygone étoilé*, p. 13.

⁵⁷ *Nedjma*, p. 97.

⁵⁸ *Cercle des représailles*, p. 36.

⁵⁹ *Polygone étoilé*, p.165.

En se référant à la terre comme source de renaissance et de résurrection,
Lakhdar, agonisant, dit:

...Je retourne à la sanglante source, à notre mère incorruptible, la
Matière jamais en défaut, tantôt génératrice de sang et d'énergie,
tantôt pétrifiée dans la combustion solaire...⁶⁰

Et plus loin:

Je descends dans la terre pour ranimer le corps qui m'appartient
à jamais; mais dans l'attente de la résurrection, pour que,
Lakhdar assassiné, je remonte d'outre-tombe prononcer mon
oraison funèbre...⁶¹

9. La symbolique de la prison

Les passages de prison correspondent aux émeutes du 8 mai 1945 à Sétif.
Les autres villes telles que Sétif et Guelma ont un élément tragique qui est celui
des massacres commis par l'armée française sur la population algérienne au
lendemain de la victoire des forces alliées en 1945. La prison chez la plus part des
écrivains algériens représente le symbole de la souffrance du peuple sous le joug
colonial. Néanmoins, c'est aussi le lieu où s'exerce la conscience nationale. C'est
là où Lakhdar découvre la vraie solidarité entre ses compatriotes (conscience
politique) et où il acquiert ses premières notions de révolution. Comme nous
l'affirme Marc Gontard : "L'un des espaces oniriques... que l'on peut assimiler à
un espace maternel."⁶² Ce passage correspond exactement à la période que Kateb
a passée en prison.

Kateb essaie en fait de rester fidèle à la réalité du peuple algérien pendant
la colonisation, caractérisée par un confinement dans des lieux fermés (le

⁶⁰ *Cercle des représailles*, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

⁶² Gontard, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, Fès, Faculté des
Lettres, 1975, p. 46.

fondouk, la fumerie, la clinique, la prison, le chantier, la chaumière et le campement du Nadhor).

Le chantier est le lieu où travaillent les jeunes comme manœuvres, subissant l'exploitation du colon. Lambèse est le nom d'une prison coloniale dans une ville des Aurès. Ses origines remontent à vrai dire à l'époque romaine. Sa violence est millénaire. Il dit :

Me voilà dans les murs de Lambèse, mais les Romains sont
remplacés par les Corses; tous Corses, tous gardiens de prison, et
nous prenons la succession des esclaves, dans le même
bagne...le mauvais sort nous attendait en marge des ruines, le
pénitencier qui faisait l'orgueil de Napoléon III...⁶³

Ce manque d'espace crée une asphyxie qu'on remarque chez les personnages katébiens, comme nous le confirme ce protagoniste :

Mère le mur est haut !
Me voilà dans une ville en ruines ce printemps.
Me voilà dans les murs de Lambèse...
et nous prenons la succession des esclaves
dans le même bagne, près de la fosse aux lions...⁶⁴

Dans un autre poème, il fait clairement référence à ce manque d'espace dont souffraient même les ancêtres :

En mal d'espace
Nous avons tant perdu
Et son chemin nous divise
Combien durent endurer
Les ancêtres
Pour l'inconnue qui les captive
A travers tant de sépultures
Linceul d'égalité
Dissimulant les os brisés
Les âmes sont seules
En cet immense égarement
Que de forêts abattues.⁶⁵

⁶³ *Nedjma*, p. 41.

⁶⁴ *Nedjma*, p. 37-38.

⁶⁵ Poème inséré dans le texte *La Femme Sauvage*, in *l'Oeuvre En Fragments*, Paris, Sindbad, 1986, p. 168.

Ce n'est nullement un hasard si le roman commence et se termine par la même phrase: "Lakhdar s'est échappé de sa cellule." Seulement, c'est cet absence d'espace qui fournit la force de la révolution aux dominés et surtout la source du texte à l'auteur. Dans sa préface à l'*Evasion* d'Ahmed Akkache, Kateb dit ceci : "Les tribulations de l'exil et l'ombre de la cellule sont finalement aussi propices à la littérature qu'à la révolution."⁶⁶

Cette absence d'espace force le protagoniste Rachid à s'aventurer dans un rêve, s'échappant ainsi à toute la notion d'espace-temps. Dans sa cellule, il a eu ce rêve que son ancêtre Keblout lui rend visite "avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main; la tribu se rassembla peu à peu dans la cellule..."⁶⁷ C'est de la tribu qu'il s'agit ici et "pas d'un Dieu ou des Français."⁶⁸ Cette courte phrase forme, à notre sens, le microcosme de toute la pensée katebienne. Comme nous l'avons expliqué plus haut, Kateb lutte sur deux fronts dans sa quête de l'origine tribale. Il dénigre d'une part la présence coloniale française, et d'autre part l'idéologie arabo-islamiste venue d'Orient, donc elle aussi étrangère à la tribu de l'ancêtre.

Toujours dans ce même rêve, Keblout gère ainsi ce tribunal des ancêtres car c'est lui qui garde la mémoire de la tribu. Il a donc le pouvoir de juger et de décider sur la légitimité et l'exactitude de l'histoire, oubliant ainsi la version des conquérants arabes et français. Il est en quelque sorte le prototype de Papa Longoué dans l'œuvre de Glissant.

⁶⁶ Akkache, Ahmed, *l'Evasion*, Alger, SNED, 1973, p.32.

⁶⁷ *Nedjma*, p. 126.

⁶⁸ Ibid.

10. La vocifération du paysage

Le personnage de Peabody dans *As I Lay Dying* dit : “nos terres, c’est comme nos rivières: opaques, lentes, violentes...”⁶⁹ Le paysage chez Kateb est présenté de la même manière.

Tout comme le personnage, le paysage étouffe longtemps sa colère, mais fait toujours exploser son cri (à l’image du volcan qui fait irruption dans l’imaginaire de Césaire). Le mythe de la femme sauvage chez Kateb joue le même rôle. Elle se cache dans le ravin, en marge de la société, mais symbolise non seulement la férocité des ancêtres mais aussi l’esprit de la rébellion du peuple algérien. Son image indique le rejet à la fois de la domination coloniale et de la prétention fanatique (arabo-islamique) dans la société algérienne. (Il faut savoir que Kateb a toujours travaillé à faire accepter la berbéricité et la paganité anté-islamique du Maghreb). Les mythes de la grotte, du vautour et de l’ancêtre sous-tendent en quelque sorte une “nostalgie pour l’Algérie avant la conquête arabe.”⁷⁰

Vu le contexte de l’époque, le paysage dans Nedjma est un paysage de guerre et de résistance. Les détails de la description suivante sont très significatifs :

..les murs de la villa Nedjma, écaillés ont des tons d’épave, dans un épais jaillissement de verdure, au sommet du talus se dressent des marches de roc, émergeant de la broussaille que les bivouacs des vagabonds et des nomades ont tondu, calcinée, réduite à l’état de remblai, sans venir à bout des jujubiers et des cèdres penches en arrière, coureurs éblouis a bout d’espace et de lumière en un sprint vertical, le tronc dégagé, les branches tendues vers le sol, en l’épanouissement hérissé des figes de Barbarie, de l’aubépine, de l’airelle.⁷¹

⁶⁹ Faulkner, William, *Tandis que j’agonise*, Paris, Gallimard, 1934, p. 50.

⁷⁰ Interview dans *Jeune Afrique Magazine*, No. 49, juin 1988.

⁷¹ *Nedjma*, p. 65.

Il s'agit d'un paysage en pleine démesure. Les termes "calcinée," "hérissé," "écailles" suggèrent le caractère rêche de la terre comme celui des hommes. Une terre dure qui façonne des hommes durs, d'où la violence tout au long du roman. La terre de Kateb est "trop ingrate, trop précieuse," "des terres en friches."⁷² Ce n'est nullement la prairie et les beaux jardins de la littérature française, mais un paysage avec une apparence malade et désertique, et qui suggère une sensation de souffrance. La végétation en souffre de la même manière : "figuiers nus et difformes...caroubiers, ceps en désuète."⁷³ Cette terre devient alors "ce polygone hérissé de chardons, apparemment inculte et presque inhabité, immense, inaccessible et sans autre limite que les étoiles, les barbelés, la terre nue et le ciel sur les reins."⁷⁴

La cité numide Cirta semble être construite dans un décor d'écrasement et de confrontation. Kateb n'hésite d'ailleurs pas à la surnommer "l'écrasante." Dans la contemplation de ce paysage rocheux, cette ville antique nous paraît:

...écrasante, élevée graduellement vers le promontoire abrupt qui surplombe la contrée des Hauts Plateaux...Constantine était implantée dans son site monumental...insoupçonné promontoire en son repaire végétal, nid de guêpes désertique et grouillant...le roc, l'énorme roc trois fois éventré par le torrent infatigable qui s'enfonçait en battement sonores...⁷⁵

Si on analyse le vocabulaire de Kateb dans ce bref passage on se rend vite compte qu'il ne ressemble guère à celui de Marcel Pagnol dans ses descriptions du Midi. Autrement dit, ses mots ne dénotent pas la douceur et la beauté, mais plutôt la violence et la dureté. Le "repaire" est le lieu où se réfugient les bêtes (et

⁷² Ibid., p. 200.

⁷³ Ibid., p. 152.

⁷⁴ *Polygone étoilé*, p. 144.

⁷⁵ *Nedjma*, p. 151.

même les hommes) sauvages. L'expression "l'énorme roc éventré par le torrent" et le mot "promontoire" font référence ici à l'impact écrasant du fleuve sur le roc.

Cela nous fait penser à Gaston Bachelard qui dit:

...Un destin d'écrasement se lit dans la contemplation du rocher. Il semble que l'être courageux puisse retarder l'écroulement, mais qu'un jour fatal viendra où il sera broyé sous le granit écroulé.⁷⁶

En dépit de la rudesse du paysage, les personnages de Kateb, tout comme ceux de Faulkner, semblent enracinés dans la terre natale, et surtout disposent d'une faculté incommensurable d'adaptation à leur paysage. Ils ne se battent pas contre la nature, ils s'harmonisent plutôt avec elle. Rachid qui se souvient de son enfance au bord du Rhummel, raconte ainsi:

Aux heures les plus chaudes [au bord de la rivière], je m'endormais sous les cèdres...Je m'éveillais gonflé de chaleur. C'était pareil à cette joie, sous le figuier, de voir Nedjma au sortir du bain...⁷⁷

Le paysage de Kateb est à l'image de son écriture poétique. Edouard Glissant dans sa fameuse préface au *Cercle des représailles* de Kateb Yacine dit ceci :

Ces œuvres [de Kateb Yacine] ne courent donc pas à la surface des choses et du monde pour en donner des aperçus "objectifs" ou des visions de rêve. Non. Elles veulent pénétrer la réalité de la manière la plus souterraine et ne la communiquer qu'en ces endroits de pointe, en ces nœuds sensibles que seuls les poètes ont le pouvoir de déceler et de cerner.⁷⁸

Les métaphores de son paysage dans *Nedjma* se révèlent de la même manière: "en ces endroits de pointe": "De nouvelles rivières et des arbres étaient sur le point de naître au fond de la terre,"⁷⁹ "le fleuve au fond du gouffre."⁸⁰

⁷⁶ Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, J. Corti, 1948, p. 192.

⁷⁷ *Nedjma*, p.138.

⁷⁸ Glissant, Edouard, "Le Chant Profond de Kateb Yacine" (préface au *Cercle des représailles*, Paris, Seuil, 1959, p 9.)

⁷⁹ *Nedjma*, p. 143.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 177.

Cette force souterraine qui surgit au ras du sol nous rappelle ainsi l'image du volcan jetant sa lave dans la poésie de Césaire. Le paysage est ainsi en pleine action au point où il dépasse les personnages, et par conséquent domine l'histoire :

La rivière au bord de laquelle nous étions se soulevait au-dessus des cailloux, flottant entre terre et ciel...de nouvelles rivières et des arbres étaient sur le point de naître au fond de la terre, me forçant à tendre l'œil dans les délices de l'insomnie.⁸¹

11. Le pouvoir mystique de l'eau

A/ Le Rhummel

Que ce soit le fleuve Yocona (Faulkner), la Lézarde (Glissant) ou le Rhummel (Kateb), nos trois auteurs sont fascinés par la violence (plutôt que par la tranquillité) de ces fleuves réels, mais devenus mythiques grâce justement à leurs poétiques. "La Seybouse" dit Kateb, "miraculeusement engrossée, s'y délivre en averses intempestives de fleuve à l'agonie..."⁸²

En dépit de cette démesure, la rivière chez Kateb Yacine, et par extension l'eau en général, est symbole de fécondité, élément nécessaire à la renaissance de la patrie. Rachid, sous l'effet du haschich, imagine les scènes suivantes:

La rivière au bord de laquelle nous étions se soulevaient au-dessus des cailloux, flottant entre terre et ciel...de nouvelles rivières et des arbres étaient sur le point de naître au fond de la terre, me forçant à tendre l'oreille dans les délices de l'insomnie.⁸³

Tout comme la rivière de Glissant qui est associée à l'histoire des Antilles, le fleuve⁸⁴ algérien dans l'imaginaire de Kateb se confond à un épisode du passé,

⁸¹ Ibid., p. 143.

⁸² Ibid., p. 66.

⁸³ Ibid., p. 143.

⁸⁴ Kateb évoque trois noms de rivières (le Rhummel, la Seybouse et Oued El Kébir).

et plus particulièrement aux ancêtres chassés d’Espagne. Rachid, toujours dans ses pensées, poursuit ainsi:

Guadalquivir, Oued El Kébir, le fleuve abandonné en Espagne se retrouvait au-delà du Détroit, mais vaincu cette fois, traqué sous le rocher comme les Maures chassés d’Andalousie, les pères de Rachid, et Rachid lui-même.⁸⁵

Il est vrai que le fleuve Guadalquivir en Espagne, qui en arabe veut dire “le grand fleuve” garde la mémoire de la présence ancestrale en Andalousie avant la Reconquista.⁸⁶

La symbolique de l’eau en général est très significative dans l’œuvre de Kateb. Non seulement elle purifie le corps, mais contient l’âme. Dans son monologue, Rachid songe à l’eau dans laquelle Nedjma s’était baignée, et qu’elle a renversée aux regards cachés du nègre:

...Allais-je réveiller maintenant le nègre avant que l’eau (l’eau où avait baigné la femme fatale) descendit jusqu’à lui ? Ne serais-je pas alors dans la posture d’un amant disant à un intrus: “Elle vient de se baigner, veuillez vous écarter, car cette eau la contient toute, sang et parfum, et je ne puis supporter que cette eau coule sur vous”; même un nègre, même un fils de l’Afrique sensible aux sortilèges pouvait mal prendre pareils propos, et en tirer prétexte pour flairer la gazelle...⁸⁷

Dans la société maghrébine, l’eau a un pouvoir incommensurable de purification. Dans *Nedjma*, Mustapha se voit aspergé d’eau par sa mère avant d’aller passer son examen car l’eau peut lui conjurer le mauvais sort, ou plutôt lui apporter une bénédiction :

⁸⁵ *Nedjma*, p. 178.

⁸⁶ La reconquête par les chrétiens des territoires occupés par les Maures (arabo-berbères) en Espagne, qui s’est achevée en 1492 après la prise de Grenade.

⁸⁷ *Nedjma*, p. 141.

“Mlle Dubac est venue avec moi jusqu’à Sétif,” dit Mustapha, “ma mère a conjuré le mauvais sort en nous jetant un seau d’eau dans les talons ; l’institutrice avait ses bas mouillés.”⁸⁸

B/ La Mer Méditerranée

Si on tente de comparer l’image de la mer dans l’œuvre de Kateb à celle de Glissant, on s’aperçoit qu’il y a des similarités très intéressantes à souligner, mais aussi quelques divergences qui valent la peine d’esquisser.

La mer dans l’œuvre glissantienne, comme nous l’avons déjà souligné, symbolise la violence, la séparation, et la mort, que les esclaves avaient subies lors de la traversée tragique de l’Atlantique. De même, chez Kateb la mer symbolise la rupture avec la terre natale. Elle est synonyme à l’exil du colonisé car elle l’éloigne de sa communauté pour le conduire vers un continent étranger. “Tu t’éloignais toujours dans la mer trouble, sur un fond violent.”⁸⁹ Elle est d’ailleurs souvent décrite avec des termes plus ou moins violents : “mer trouble” et “lamentablement vautrée.” Tout comme la terre, la mer est en butte à la même conjoncture coloniale. En décrivant le retour de Lakhdar à Bône, Kateb dit ceci :

Il ne fixe que la mer. Il veille à la naissance des abîmes, à l’avenir du port; “si la mer était libre, l’Algérie serait riche,” pense le voyageur.⁹⁰

Seulement, chez Glissant la mer signifie aussi l’ouverture vers le monde, un tremplin pour l’identité antillaise. En somme, elle est à la fois la malédiction du passé et l’espoir de l’avenir. Par contre, pour Kateb la mer est toujours le lieu du déracinement, de la perte des origines :

⁸⁸ Ibid., p. 212.

⁸⁹ *Nedjma*, p.20.

⁹⁰ Ibid., p. 85.

La mer où nulle source ne reconnaît son murmure : l'horreur, la mêlée, le vide- l'océan- et qui d'entre nous n'a vu se brouiller son origine comme un cours d'eau ensablé...⁹¹

12. La paternité et son rapport à la terre

Kateb Yacine, à son tour, traite du thème de la paternité. Tout le roman se focalise sur Nedjma “dont les hommes devaient se disputer non seulement l'amour, mais la paternité.”⁹²

Le vrai père de Nedjma reste un mystère. On ne sait pas qui, d'entre Si Mokhtar et le père de Rachid, a conçu Nedjma:

Le père de Rachid avait-il séduit la Française [mère de Nedjma] avant d'être tué, avait-il évincé Si Mokhtar avant d'être abattu dans la grotte où la Marseillaise a été déposée par ses ravisseurs ? Le père de Rachid ou Si Mokhtar mort dans l'incertitude : lequel des deux donna le jour à Nedjma dans la grotte?⁹³

A l'instar de Faulkner, la généalogie joue un rôle très important dans l'imagination créatrice de Kateb. Les quatre personnages masculins sont tous de la même tribu et descendants du même ancêtre Kablout. Leur amitié n'est en fait qu'un renforcement de ce lien tribal. Leurs pères ont déshonoré la tribu car ils sont originaires d'une branche ancestrale qui a osé vendre une parcelle de sa terre. Dans cette culture, cet acte est considéré comme un sacrilège, car le lien avec les ancêtres se fait justement par le rapport à la terre.⁹⁴

Pour mieux comprendre la signification du paysage dans l'épisode du Nadhor et savoir pourquoi Kateb s'attache à nous “décrire” cette tribu, il faudrait expliquer l'importance de la filiation et de l'ascendance dans la société

⁹¹ Ibid., p. 97.

⁹² Ibid., p. 179.

⁹³ Ibid., p. 179.

⁹⁴ C'est pourquoi, il est quasiment impossible d'acheter un lopin de terre chez les différentes tribus berbères, car vendre sa propre terre signifie trahir les ancêtres.

algérienne.⁹⁵ Pierre Bourdieu dans son excellente étude sur l'Algérie nous l'explique très bien:

Il y a cette sorte d'acharnement à établir un lien de parenté réel,...La tribu prétend elle aussi à l'identité de nom et de sang, à la descendance d'un ancêtre unique, le lien n'étant pas la parenté naturelle mais la parenté conventionnelle.⁹⁶

Il est à vrai dire intéressant de souligner un parallèle entre Glissant et Kateb dans la représentation de la figure du père. La recherche pour combler le vide du père requiert, chez l'un ou l'autre, le passage par la terre. Nous avons déjà vu dans le chapitre précédent sur Glissant que la rupture de la légitimité paternelle par la traite est la raison pour l'ancrage nécessaire dans le paysage martiniquais. Expliquons maintenant pourquoi et comment ce phénomène fonctionne chez Kateb Yacine.

Le père dans la société nord-africaine dispose d'une prépondérance et d'un pouvoir sans égal, et qui est justement lié à la terre. La protection de la famille et de la propriété terrienne lui incombe. Avec la colonisation, il s'est vu dépossédé de ses terres, donc n'a pas honoré, à tort ou à raison, la tradition ancestrale de la tribu, et par conséquent, son statut de chef de famille (ou parfois de tribu) devient obsolète. Son univers n'est plus celui du père modèle, mais plutôt celui du vaincu, d'où la révolte du fils contre lui. C'est ce que fait Rachid dans *Nedjma* :

...Moi qui n'était pas protégé par un père et qui semblait vivre à ses dépens le temps qu'il aurait pu progressivement me céder, je me sentais comme un morceau de jarre cassé, insignifiante ruine détachée d'une architecture millénaire.⁹⁷

⁹⁵ Ceci ne concerne pas uniquement l'Algérie. D'ailleurs, nous avons examiné ce thème chez Glissant et nous ferons de même, et avec plus d'emphasis, dans le chapitre suivant sur Faulkner.

⁹⁶ Bourdieu, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1958, p. 74.

⁹⁷ *Nedjma*, p.176.

C'est pourquoi Kateb exclue la figure du père dans son œuvre. Les rares moments où il apparaît, on le voit plutôt méprisé et blâmé. Nous oserons affirmer que c'est le cas dans quasiment toute la littérature maghrébine et noir-africaine.

La recherche d'un symbole qui comblerait ce vide, ici encore, paraît nécessaire. Et c'est le recours à l'ancêtre sous la terre, avec laquelle il se confond,⁹⁸ qui fournirait dans ce cas la solution convenable.

L'évocation des ancêtres dans l'œuvre de Kateb se fait presque souvent par des portraits de paysage, car les deux vont ensemble, c'est-à-dire que l'un invoque l'autre. Examinons ces deux passages dans *Nedjma* :

Je pensais à Cirta, dit Rachid, j'y trouvais des ancêtres plus proches que mon père.⁹⁹

Et plus loin :

L'hypothèse d'un Keblout autoritaire, chef d'une tribu nomade ou d'un clan armé vivant depuis le Moyen Age dans la province de Constantine, sur le mont Nadhor qui domine la région orientale de Guelma.¹⁰⁰

La fusion entre l'ancêtre Keblout et le mont Nadhor est ainsi très significative. Ce sont donc des lieux historiques qui rappellent les ancêtres, et vice versa. Les colons avaient justement compris cette valeur historique des noms de lieux, c'est pourquoi ils insistaient à les remplacer par des noms coloniaux afin d'effacer toute trace d'identité.

Si Kateb met le paysage au devant de la scène c'est justement pour faire face à ce genre de système de domination et d'aliénation. Autrement dit, on peut

⁹⁸ En Kabylie, par exemple, on désigne indifféremment (avec le même nom) l'ancêtre et la terre (*melk*) de la famille descendante.

⁹⁹ *Nedjma*, p. 176.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.178.

biffer le nom d'un lieu, effacer l'identité d'un être, mais on ne pourra jamais éroder la symbolique d'un paysage.

En somme, ce retour à l'ancêtre sous la terre est une tentative de réécrire l'histoire falsifiée par le colonisateur.

13. La symbolique des villes antiques

“Comme une mère, une ville natale ne se remplace pas.”

Albert Memmi, *La Statue de Sel*, p.110

Les villes dans l'imaginaire de Kateb incarnent toute une réalité (historique) qui est très visible au lecteur. Comme disait Paul Bowles : “In Tangier the past is a physical reality as perceptible as the sunlight.”¹⁰¹

La topographie dans *Nedjma* est principalement la structure triangulaire des trois fameuses villes antiques: Cirta, Bône et Carthage. Cirta, connue aujourd'hui sous le nom de Constantine, est l'ancienne capitale des Numides (du roi Massinissa au 2^{ème} siècle A.C, et de Jugurtha au 1^{er} siècle A.C). Bône est une autre ville qui plonge à son tour dans l'histoire. Bône est aussi appelée Hippo (au temps de Saint Augustin) et plus tard Annaba (ville de la vigne) lors de sa prise par les Arabes au 7^{ème} siècle. Et puis la glorieuse Carthage qui a fait face à plusieurs envahisseurs jusqu'à sa destruction par les Romains.

Dans la quatrième partie de *Nedjma*, Rachid ne distingue pas le personnage de Nedjma des deux villes mythiques de la Numidie (Cirta et Bône). Ce sont, il faut le dire, les villes où Kateb a passé son enfance. De surcroît, en revalorisant ces villes antiques l'auteur veut ressusciter à la fois son enfance et l'histoire légendaire de ses ancêtres. Rachid raconte ceci à ses amis :

¹⁰¹ Bowles, Paul, “The Worlds of Tangier” in *Holiday magazine*, mars 1958, p. 68.

Le hasard a voulu que ces deux villes de ma passion aient leurs ruines près d'elles, dans le même crépuscule d'été, à si peu de distance de Carthage... Peu importe qu'Hippone soit en disgrâce, Carthage ensevelie, Cirta en pénitence et Nedjma déflorée... La cité ne fleurit, le sang ne s'évapore apaisé qu'au moment de la chute : Carthage évanouie, Hippone ressuscitée, Cirta entre terre et ciel, la triple épave revenue au soleil couchant, la terre du Maghreb.¹⁰²

Nedjma est ici mélangée à ces villes historiques. Sa défloration est analogue à l'ensevelissement de Carthage et à la chute de Cirta. Dans le roman, Nedjma attire quatre amants, à l'image de l'Algérie qui s'est attirée plusieurs conquérants.

Ces villes sont perçues à travers les psychismes de Mustapha et de Rachid. Bône où vit Nedjma devient une cité féminine, désirée comme Nedjma. Alors, que Cirta (Constantine), ville du père assassiné, devient masculine et répugnante.

Leur chute est sentie moins comme dépossession que comme une atteinte à l'honneur du peuple, car la terre (et par extension la ville) est femme, d'où cette association entre les cités ensevelies et la Nedjma déflorée.

Leur architecture est horrible et de par leur contrôle par les colons elles offrent une atmosphère hostile aux algériens. Une de ces villes en question, Bône,¹⁰³ est décrite ainsi par Kateb :

La ville est décomposée en îles architecturales, en oubliettes de cristal, en minarets d'acier repliés au cœur des navires... en vitrines royales... en aquares sévères dont semblent absents les hommes, ... à la merci d'une rencontre machinale avec la mort.¹⁰⁴

¹⁰² *Nedjma*, p.182.

¹⁰³ Cette ville fût appelée Hippo au temps de Saint Augustin, et aujourd'hui Annaba.

¹⁰⁴ *Nedjma*, p. 65.

Ce sont donc des villes qui symbolisent la solitude, l'insécurité et la mort. Par conséquent, les gens abandonnent leurs maisons sans savoir au juste où aller, d'où l'expression de Kateb dans le *Polygone étoilé*: "La tribu errante."¹⁰⁵

C'est là que nous remarquons l'autre affinité avec Glissant qui déplorait la fuite des Martiniquais vers la Métropole après avoir été désorientés et déracinés par l'administration coloniale. Ce déracinement du sol natal est aussi présenté par Kateb comme un aspect menaçant de l'identité du peuple algérien.

Nul ne peut expliquer cette dichotomie entre l'espace du colon et celui du colonisé mieux que Frantz Fanon. Lisons ce qu'il en dit dans sa fameuse critique de la colonisation :

La zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent, mais non au service d'une unité supérieure. La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer...répue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville du colon est une ville de blancs, d'étrangers...La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, ...est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe-où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalle, les hommes y sont les uns sur les autres, les cases les unes sur les autres...¹⁰⁶

En somme, ces villes historiques sont occupées par le colonisateur, mais la reconnaissance de leur gloire millénaire redonne au colonisé sa dignité perdue.

14. La poétique des ruines

Nonobstant, ces villes ont toutes des ruines près d'elles où se trouvent justement la force de l'histoire et le "galop souterrain des ancêtres fondateurs."

Les ruines chez Kateb Yacine représentent justement la garantie par excellence de l'histoire et le lien mystique aux ancêtres. Il y a justement toute une poétique des

¹⁰⁵ *Polygone étoilé*, p. 178.

¹⁰⁶ Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1991, p. 69.

ruines à faire en Afrique du Nord, non seulement dans l'œuvre de Kateb Yacine mais dans toutes les sciences humaines traitant de cette région.

Quand Flaubert a visité Carthage il a eu tout de suite l'idée d'écrire *Salâambo*. La force des ruines lui a certainement donné l'inspiration nécessaire. Cette héroïne de Flaubert est comme la Nedjma de Kateb. Il dit: "Nedjma est une Salaambô déflorée,"¹⁰⁷ et plus loin: "Nedjma est la Salaambô qui allait donner un sens au supplice."¹⁰⁸

Il est intéressant de noter que le paysage dans *Nedjma* n'est pas statique. Il change avec les personnages et les différentes étapes de l'histoire pour correspondre aux périodes distinctes de l'histoire algérienne. En évoquant les ruines de Cirta,¹⁰⁹ Kateb ressuscite la saga des ancêtres et en particulier la légende du héros berbère, Jugurtha:¹¹⁰

Pas les restes des Romains. Pas ce genre de ruine où l'âme des multitudes n'a eu que le temps de se morfondre, en gravant leur adieu dans le roc, mais les ruines en filigrane de tous les temps, celles que baigne le sang dans nos veines, celles que nous portons en secret sans jamais trouver le lieu ni l'instant qui conviendrait pour les voir.¹¹¹

Pour Kateb la nation algérienne n'est pas encore née:¹¹² "ce pays n'est pas encore venu au monde: trop de pères pour naître au grand jour, trop d'ambitieuses races déçues, mêlées, confondues, contraintes de ramper dans les ruines..."¹¹³. Mais son âme est ancrée dans la terre, et c'est justement ces ruines qui fourniront

¹⁰⁷ *Nedjma*, p. 176.

¹⁰⁸ Ibid, p. 176.

¹⁰⁹ La capitale de la Numidie, fondée par Massinissa. Aujourd'hui, appelée Constantine.

¹¹⁰ Roi berbère au début du premier siècle avant Jésus-Christ, immortalisé par Salluste dans son livre *Guerre avec Jugurtha*, écrit vers l'année 40 avant Jésus-Christ.

¹¹¹ *Nedjma*, p.174.

¹¹² Il faut savoir que Kateb a écrit ce roman (*Nedjma*) pendant la guerre d'Algérie, c'est-à-dire en 1956. L'Algérie n'était donc pas indépendante à cette époque.

¹¹³ *Nedjma*, P.183.

la force du passé pour l'avenir. Le prestige symbolique de ces villes à la fois mythiques et réelles est fondé principalement sur l'Histoire inscrite dans leurs pierres.

15. Le paysage mythique du Nadhor

Le mont Nadhor est ici symbole de la terre natale, que l'ancêtre Keblout a laissée pour les générations d'après :

... Le mont Nadhor qui domine la région orientale de Guelma. La situation du Nadhor est déjà un indice. C'est une position retranchée qui permet de tenir un territoire gardé à vue depuis longtemps par les conquérants;...Les habitants du Nadhor étaient restés insoumis. Ils n'attaquaient pas mais s'enfonçaient dans la forêt, affectant d'ignorer les nouveaux conquérants.¹¹⁴

En dépit de l'importance de cette région, l'auteur ne nous donne pas un descriptif générique, comme le ferait Balzac ou Maupassant, mais plutôt une signification symbolique d'un pays opaque, rude et résistant.

Si le morne est le refuge des esclaves dans l'œuvre de Glissant, le Nadhor chez Kateb est l'endroit où se cache le colonisé pour fuir la domination : "On raconte que l'une des veuves sacrifiées sur le bûcher du Nadhor demeura seule dans les ruines pour y continuer l'enseignement de Keblout..."¹¹⁵

Dans la quatrième partie de *Nedjma*, Rachid et Si Mokhtar collaborent sur l'enlèvement de Nedjma pour la rendre à la tribu natale, c'est-à-dire aux ancêtres. Rachid nous décrit alors cet épisode du Nadhor où se trouve la tribu originelle. Au lieu d'une description générique l'auteur présente plutôt au lecteur une symbolique du mythe tribal. Le Nadhor est ainsi présenté comme une montagne légendaire, hanté par un aigle, symbole totémique de l'ancêtre. Ensuite, Rachid a

¹¹⁴ Ibid, p.124-126.

¹¹⁵ Ibid., p. 126.

eu une sorte de rêve (plutôt cauchemar) sur sa culpabilité de ne pas avoir honoré le fondateur de la tribu.

Kateb introduit dans l'écriture une sorte de mythe pluriel qui scelle dans la même trame les forces antagonistes et les temps éparpillés. Nul ne peut mieux représenter si merveilleusement la complexité de ce pays. Écoutons-le:

Nous sommes dans un pays [l'Algérie] où il y a tout à dire et où tout est lié. Quand j'ai un moment de repos, un moment de paix je ferme les yeux et j'essaie de penser. Je ne vois pas la vie en Algérie par un seul point, c'est toujours plusieurs choses en même temps. Nous sommes dans une marmite en ébullition car notre pays n'est pas comme la France ou un autre...¹¹⁶

Le mythe de Kateb est renforcé par la légende des ancêtres. Contrairement à la tradition occidentale, la grandeur de ces héros légendaires est celle des vaincus.

Il nous semble qu'après avoir analysé ces quelques aspects de la poétique katébienne, nous pouvons maintenant prétendre posséder des clefs, qui nous permettront de mieux saisir le fonctionnement et le sens de l'opacité dans son œuvre.

L'hybridité dans le contexte maghrébin complique les différents thèmes qui s'enchevêtrent dans presque toutes ses œuvres, à l'image fidèle, bien entendu, de l'histoire, que Kateb essaie d'expliquer tout en respectant son opacité. Cette complexité de l'histoire nord-africaine ne peut donc être exprimée qu'à travers une écriture opaque. À l'instar de Glissant, l'opacité de Kateb Yacine ne se limite pas au contenu, c'est-à-dire le fond, mais s'imbrique aussi dans la forme.

¹¹⁶ Entretien avec Hafid Gafaiti, "l'écrivain dans la société", Alger, Enad, 1986, p.44

La circularité dans son imaginaire représente la tradition orale maghrébine que Kateb intègre, à sa manière, dans la langue française (comme on a déjà vu avec Glissant).

Pendant la période de décolonisation Kateb se voyait obligé d'utiliser la langue française pour s'adresser aux Français et leur dire que l'Algérie n'était pas française. Seulement, pensait-il, il fallait le faire dans un Français meilleur que le leur, et ce, d'un côté, pour attirer leur attention (selon Adorno ce qui est difficile attire plus d'attention), et de l'autre, comme une technique- probablement inconsciente- de résistance contre le colonialisme de l'époque (voici un autre point de rapprochement avec Glissant car ce thème de résistance nous aidera beaucoup à comprendre le "pourquoi" de l'opacité, sujet auquel on ne s'intéresse jamais comparé au "comment" de l'opacité.)¹¹⁷

Dans la littérature maghrébine, la circularité est aussi une forme de détour. En suivant la narration, on se rend compte que chaque détour est un retour. Kateb s'appuie sur les mythes (tel que celui de la Kahina dans *la Guerre de 2000 ans* et dans *les Ancêtres redoublent de férocité*), qui impliquent toujours une forme de retour aux origines.

Et c'est précisément dans ces notions de Paysage/Personnage, Femme/Nation, Pureté/Métissage que provient l'opacité katebienne. Le lecteur est ainsi perdu dans l'histoire, tout comme l'Algérien qui se perd dans sa propre identité. Le lecteur se voit ainsi dans une sorte de labyrinthe. Cette fidélité de la

¹¹⁷ La preuve est que tous les textes de Kateb après l'indépendance - des pièces de théâtre pour la plus part- ne sont plus opaques et complexes comme *Nedjma*, le *Polygone Etoilé* ou les autres œuvres écrites avant et durant la Guerre d'Algérie. Ce sont en général des œuvres qui traitent de quelques thèmes spécifiques tels que l'immigration, le fanatisme et la dictature.

fiction katebienne au réel algérien ne peut se réaliser que par cette complexité/opacité en question.

16. Le sol natal comme repère identitaire

Il nous semble intéressant d'ajouter ici que les personnages de Kateb souffrent aussi d'un manque d'enracinement, c'est pourquoi ils sont en errance constante. D'ailleurs ils sont le plus souvent décrits dans leurs déplacements d'un lieu à un autre. Ce voyage avorté à la Mecque, l'exil, et le va-et-vient entre les villes, puis entre la campagne et les villes, explique bien la désorientation des colonisés sur leur propre sol et leur recherche récurrente d'un point fixe. L'échec du pèlerinage à la Mecque en particulier traduit la détermination de l'auteur à prévenir ses compatriotes d'éviter un faux chemin dans une telle période, c'est-à-dire un refuge dans l'identité arabo-musulmane qui n'est pas en fait la vraie identité du peuple, si ce n'est qu'une composante héritée de la colonisation comme les autres. Le voyage vers le Nadhor, la région où se trouve la tribu mythique des ancêtres, est bien le seul parmi tous ces déplacements qui ait un sens historique et qui promette une certaine guérison du mal colonial. En ce sens, Kateb est l'un des rares écrivains francophones d'Afrique, en compagnie de Sembène Ousmane, à se rendre compte très tôt de cette acculturation de l'Africain, qui se cherche dans les cultures de ses colonisateurs successifs en oubliant sa culture originelle et païenne. Mais une telle rencontre n'est nullement l'objet de notre étude ici.

Tout ceci explique cette tendance des personnages à tourner en rond, d'où la répétition des séquences de claustration comme celles de prison, du fondouk, et

celles du chantier. Ce sont des lieux de répression et d'exploitation, prescrits par l'autorité coloniale aux colonisés. Ils forment un monde où règnent en conséquence l'incommunicabilité, la méfiance et l'hostilité. D'ailleurs, presque toutes les scènes de violence et d'agression entre le contre-maître et les ouvriers ont eu lieu au chantier. Cet enfermement et cette errance sans résultat ne sont qu'une conséquence de l'immense dépossession dont ils ont été victimes.

17. Le Labyrinthe joycien

L'image du cercle revient d'ailleurs souvent dans les œuvres de Kateb. Nous n'avons qu'à examiner certains titres tels que *le Cercle des représailles*, *le Cadavre encerclé* et *le Polygone étoilé* pour comprendre que chaque "détour est un retour" chez Kateb. C'est bien là que nous remarquons l'autre convergence entre Kateb et Faulkner dans leur vision- plus ou moins existentialiste- de leurs sociétés respectives. Si cela est dû à l'acculturation coloniale chez Kateb, ceci a plutôt avoir avec la fatalité chez Faulkner.

Par ailleurs, le paysage Katebien est fait en labyrinthe ce qui traduit le vertige des personnages et suscite une obscurité pour le lecteur. Cet enchevêtrement démesuré des espaces (on saute d'une prison à un chantier, d'un lieu historique comme Carthage et Cirta aux quartiers des colons) oblige le lecteur d'une certaine façon à vivre cette angoisse et ce vertige de l'errance pour mieux comprendre l'état d'âme de ses personnages, c'est-à-dire du peuple algérien, et par extension du monde colonisé. Technique de cercle et du labyrinthe qui rappelle celle de Joyce (personnage en désarroi et en vertige constant dans la ville) dans *Dubliners* et surtout dans *Ulysses*.

18. Espaces mythiques et emblématiques

Aux espaces cloîtrés, Kateb Yacine oppose des lieux (qu'on pourrait aussi appeler non-lieux), qui sont en fait mi-mythiques mi-réels. On en voit toute une prolifération dans son œuvre.

A/ Le fondouk

Le fondouk¹¹⁸ est l'endroit où se réfugie Rachid après sa sortie de prison non seulement pour s'éloigner du réel opprimant mais aussi pour renouer avec l'histoire de sa communauté en fumant du haschisch. Il représente une sorte de prison mais librement choisie, une "résidence forcée" comme le précise le personnage lui-même. Le fondouk est alors présenté comme un espace de rêve, d'une évasion hors du temps, de la mémoire et surtout de l'imaginaire. En somme, un espace crucial dans la quête historique et identitaire du colonisé.

Rachid nous rappelle en quelque sorte le personnage de Sam Fathers dans *Go Down, Moses* de Faulkner qui éprouve la nécessité de se réfugier dans les bois afin de re-connecter avec ses ancêtres indiens, les Chickasaw.

B/ La forêt

L'autre espace à la fois mythique et réel est la "forêt de l'ancêtre." Espace de liberté, de dignité et de force naturelle, symbolisé d'ailleurs par des figures mythiques animales tels le vautour chez Kateb, les chiens chez Glissant et l'ours chez Faulkner (nous verrons plus de détails dans la conclusion). Dans *Nedjma*, l'ancêtre Keblout se mesure avec l'aigle du Nadhor à qui il impose le savoir et non la force pour créer en fait une complicité où savoir et nature sont

¹¹⁸ *Fondouk* est un mot arabe (du Grec: *pandokheion*), qui signifie entrepôt et gîte pour les marchands. En Algérie, et dans ce contexte il signifie hotel ou pension.

indissociables et ignorent l'altérité. Dans les deux cas, ces figures se placent dans un espace-temps très complexe. Ils servent à la fois de médiums avec l'histoire par leur représentation des ancêtres et d'emblèmes de liberté dans ces espaces naturels, telle que la forêt.

C/ L'antre/la grotte

L'image de la grotte chez Kateb est très importante. D'abord, elle symbolise les entrailles de la Terre-mère. Puis, elle représente réellement le dépositaire des valeurs ancestrales, menacées par la colonisation dans l'espace ouvert. La grotte est donc ce lieu de gestation où peut et doit renaître au monde cette nouvelle nation qu'est l'Algérie. Il y a ainsi une association entre la grotte et la naissance, comme l'explique si bien Durand dans son étude anthropologique de l'imaginaire :

De nombreux peuples localisent la gestation des enfants dans les grottes, dans les fentes de rocher aussi bien que dans les sources. La terre comme l'onde, est prise au sens de contenant général. Le sentiment patriotique (on devrait dire matriotique) ne serait que l'intuition subjective de cet isomorphisme matriarcal et tellurique.¹¹⁹

Dans l'œuvre de Kateb Yacine, qu'elle s'appelle Nedjma ou la Femme Sauvage, c'est toujours de la terre algérienne qu'il s'agit. Dans sa pièce *les ancêtres redoublent de férocité*, Kateb met en valeur ce rôle symbolique de la grotte dans la préservation de la tradition ancestrale :

Tahar: A présent, elle est toujours fourrée avec son fils, un petit voyou, dans un ravin...

Mustapha : Un ravin ?

Tahar : On appelle ça le ravin de la femme sauvage. Oui on a dit des tas de choses. Elle aurait même apprivoisé un vautour...

¹¹⁹ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 263.

On vous racontera l'histoire du vautour qui vient la voir, et à qui elle a donné son nom.¹²⁰

Rappelons que le vautour est le messager des ancêtres. La communication avec eux ne peut se faire que dans ce lieu mythique, qu'est le ravin.

Il n'en demeure pas moins que la grotte dans l'imaginaire de Kateb est aussi synonyme de la mort. C'est bien l'endroit où est conçu le personnage central, Nedjma, mais c'est là où le père de Rachid a péri. Ce dernier raconte ainsi l'histoire de son père "tué à la veille de ma naissance, dans la grotte que moi seul peut voir de ce balcon, par-delà les cimes embaumées..."¹²¹ Lui-même se voit des années plus tard, blessé devant cette grotte lors d'un attentat commis dans la lutte de libération nationale :

Blessé comme son père au fond des gorges après un attentat sur le pont de la gare...il s'écroula du haut de son rocher à l'entrée de la grotte où Si Mokhtar jadis avait conçu Nedjma devant le corps encore chaud du père de Rachid.¹²²

En somme, des lieux symboliques et porteurs de l'histoire. Certes, ce sont des lieux simples mais où le peuple retrouve sa force. Grâce à ces espaces-temps privilégiés l'écrivain se réconcilie avec un passé ou avec une culture qui lui font découvrir un lieu plus vaste que celui délimité par les frontières géographiques du dominateur. C'est pourquoi on a l'impression que Nedjma (personnage) incarne en elle-même un espace qui libère les protagonistes (et même les lecteurs) de la castration.

Nous avons donc vu comment Kateb utilise ce paysage algérien pour ressusciter toute l'histoire du peuple algérien et son identité. Ces lieux comme le

¹²⁰ Kateb Yacine, Les Ancêtres Redoublent de férocité, In *Le Cercle des Représailles*, Paris: Seuil, 1959. P.131.

¹²¹ *Nedjma*, p. 172.

¹²² Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 161.

Nadhor, le Rhummel et les villes antiques de l'Est algérien sont donc des "espaces générateurs de récits en ce qu'ils sont emblématiques d'une mémoire collective," comme disait Charles Bonn.¹²³

Kateb transforme souvent le paysage extérieur en une image qui décrit la personnalité de ses personnages dans le but de dépersonnaliser et d'universaliser leurs émotions. Autrement dit, le paysage chez lui n'est pas seulement topographique mais culturel. C'est ce que dit, d'une autre manière, Kamal Salhi dans son livre sur Kateb Yacine : "In the poet [Kateb] one senses a feeling for his country, not as a geographical entity, but rather as multitudes of cultural traits that transcend human folklore."¹²⁴

Le paysage de Kateb, nous semble-t-il, est en lui-même un langage. C'est-à-dire que l'intertextualité de son œuvre n'est pas seulement un système de lecture, mais elle est texte en elle-même. L'épisode du Nadhor nous montre bien que la terre est bien une lecture de l'histoire.

Nous remarquons qu'il existe une ambivalence considérable entre les valeurs de la ville et celles du terroir. Si Mokhtar, citadin par excellence, a du payer de sa vie lorsqu'il a rejoint le Nadhor. Episode similaire dans la *Lézarde* puisque Valérie a été tuée par les chiens au moment même de son arrivée au morne.

Les éléments naturels chez Kateb jouent à peu près le même rôle que ceux qu'on retrouve dans l'œuvre de Glissant. Nous avons déjà étudié la symbolique de l'arbre chez ce dernier (le frommager, l'acoma, le mahogani). Dans *le cercle des*

¹²³ Bonn, Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, Paris, PUF, p. 61.

¹²⁴ Salhi, Kamal, *The Politics and Aesthetics of Kateb Yacine*, New York, The Edwin Mellen Press, 1999, p. 113.

représailles, Nedjma est “assise à l’ombre d’un oranger sauvage dont les fruits jonchent le sol.”

Le coryphée: Le voici, l’oranger...

Le Choeur : Oui voici l’oranger aux fruits amers.
La stérile abondance de ce pays.¹²⁵

Une abondance considérable mais pas disponible au peuple puisqu’elle est confisquée et exploitée. Pour le colonisé dont on a usurpé son seul moyen de subsistance et son lieu d’enracinement, c’est-à-dire la terre, l’immigration vers d’autres espaces, la France en particulier, devient nécessaire.

La représentation de l’Algérie passe alors par l’emploi d’images et de métaphores qui créent un vrai espace poétique.

19. Personnification et humanisation du paysage

Si Faulkner personnifie le fleuve du Mississippi en l’appelant “the Old Man” Kateb Yacine confond le Rhummel avec le personnage de Rachid. Sur plusieurs pages, on remarque un parallèle entre leurs deux histoires, marqué par des expressions telles que: “le Rhummelde même que Rachid...” “l’homme et l’oued” “Rachid comme l’oued El Kébir” et surtout “le fleuve abandonné...mais vaincu cette fois, traqué sous le rocher comme les maures chassés d’Andalousie, les pères de Rachid, et Rachid lui-même.” Dans le fondouk, en fumant du haschich Rachid voit dans la sécheresse du Rhummel l’image d’une virilité et d’une gloire perdues. (Nous aurons l’occasion dans le chapitre suivant de voir comment et pourquoi cela est aussi valable chez Faulkner, où il y a un certain regret et même honneur dans la défaite du Sud).

¹²⁵ *le cercle des représailles*, p. 132.

Il y a donc chez Kateb aussi ce sentiment de la nature qu'il a acquis dans son enfance, et qu'il nous évoque avec nostalgie :

Quelle belle journée, quel magnifique coin de ciel ! je me souviens de mon aventureuse enfance ; vrai j'étais libre, j'étais heureux dans le lit du Rhummel ; une enfance de lézard au bord d'un fleuve évanoui. Aux heures les plus chaudes, je m'endormais sous les cèdres, et le sommeil chassait la mélancolie ; je m'éveillais gonflé de chaleur.¹²⁶

Ce n'est pas le personnage (le jeune Kateb) qui est décrit ici, ni d'ailleurs le paysage mais plutôt la relation entre les deux. Le contact direct avec la terre, la simplicité de cette vie rapproche l'humain de l'animal. C'est exactement ce qu'évoque le passage suivant :

Rachid retrouvait la vieille impression d'avoir voyagé sous terre, ou peut-être plus loin, à travers les savanes de plénitude et d'inconscience, à l'époque où il pouvait vivre avec les insectes, l'eau du bassin, les pierres, les ombres du dehors, lorsque sa pensée s'élevait à peine de la simplicité animale...¹²⁷

Toute la première partie du *Polygone étoilé* nous montre combien la terre, les arbres, le soleil et l'eau sont apparentés aux hommes. Les descendants de l'ancêtre, "maître du désert et de la forêt," sont eux aussi "grains de poussière chus du rayonnement céleste."¹²⁸

En somme, Kateb et Faulkner partagent le même amour de leur terre natale, avec un sens physique, sentimental et même anthropologique d'appartenance. Nedjma, comme disait Kateb, c'est l'âme du paysage. Elle est symbole non seulement de l'Algérie mais de l'Afrique toute entière.

La terre algérienne est tellement désirée qu'elle prend la forme d'une femme qui aiguise le désir masculin. Randau, le colonialiste par excellence dit

¹²⁶ Nedjma, 138.

¹²⁷ Ibid., 166.

¹²⁸ Polygone étoilé, p. 13.

dans son roman : “Toute nue, elle [la terre] gonflait de lourds mamelons, offrait son large ventre...elle étirait, grasse et saine ses robustes membres”¹²⁹ Cette métaphore traduit bien entendu l’amour du colon pour la terre.

La terre et la femme sont alors intimement liées chez Kateb. En réalité, il a découvert l’amour au même moment que la révolution et la poésie. Examinons alors ce rapport étroit entre ces trois éléments chers à l’auteur. Nedjma, comme nous l’avons indiqué plus haut, a réellement existé. Elle était le premier amour impossible de Kateb. “Car, disait-il, Nedjma n’est pas une création de l’esprit; c’est une femme qui a bel et bien existé. Il s’agissait d’un amour impossible...par conséquent il y a eu rupture.”¹³⁰ Cette rupture a eu donc lieu au moment où Kateb, alors adolescent, venait de quitter la prison où il a découvert le sens de la révolution qui se préparait déjà. Le titre d’un de ses premiers poèmes, *Nedjma ou le poème ou le couteau* nous résume parfaitement cette fusion. Cette impossibilité pour l’amour de Nedjma, mariée à un autre, est assimilée au drame vécu par la terre algérienne “violée par des prétendants sans titre et sans amour.”¹³¹

La terre est inscrite dans la tradition profonde de la société où Kateb a passé l’enfance, d’où le rapprochement important terre-mère. Car c’est bien là où sa mère lui racontait des histoires issues du terroir maghrébin :

La première enfance, rappelle t-il, est généralement influencée par la mère, c’est la mère qui raconte les premières histoires que l’enfant entend. Et il y en a beaucoup : des histoires d’animaux, toutes choses très anciennes qui peuvent influencer un écrivain à son insu.¹³²

¹²⁹ Randau, Robert, *Les Colons, roman de la patrie algérienne*, Paris, Sansot, 1907, p. 343.

¹³⁰ Abdoun, Ismail, *Kateb Yacine*, Classiques du Monde, Paris, Nathan, 1985.

¹³¹ *Nedjma*, p. 175.

¹³² “A Bâtons rompus- Kateb Yacine délivre la parole, propos recueillis par M. Djaider et N. Nekkouri, dans *El Moudjahid Culturel*, 4 avril 1975, no 156.

Dès son adolescence, Kateb avait déjà cette prédilection pour la terre natale. A seize ans, il écrivit ses premiers poèmes qui restent d'ailleurs inédits. Citons quelques vers qui indiquent les ébauches de son œuvre ultérieure :

La terre dénudée se tord et se hérise
Mais Marie a frémi devant cette misère
Elle a tendu son sein pour attendrir la terre...¹³³

20. Conclusion

Le paysage nord-africain dans l'œuvre de Kateb est ainsi associé à la révolte du peuple. Après tout, c'est ce paysage qui est d'abord menacé, dominé et violé par ses conquérants successifs. Ce paysage devient alors inhérent à l'histoire, à la terre et au peuple algérien à tel point qu'il nous est quasiment impossible d'étudier la topique du paysage séparément du reste, c'est-à-dire du contexte général. C'est pourquoi le paysage chez lui n'est nullement une forme d'un décor consentant. Il est inscrit dans le texte comme un élément à la fois esthétique et sémantique.

Si nous avons conclu que pour Glissant le paysage transforme l'histoire (et par conséquent l'homme), nous affirmons dans le cas de Kateb que c'est plutôt l'homme qui fait l'histoire, c'est-à-dire qui transforme le paysage.

A partir de son imaginaire poétique et à travers un paysage typiquement algérien, Kateb Yacine est arrivé à créer des images qui dépassent la réalité. Il associe l'humain à des représentations cosmiques, végétales et animales de sorte que le lecteur n'arrive pas parfois à distinguer ses personnages de l'environnement géographique. Cette astuce, que Bachelard définit comme la

¹³³ « A un Catholique-Quand il ne pleut pas » tiré de *Actualités de Kateb Yacine*, volume 17, 1er semestre 1993, Paris, l'Harmattan, p. 174.

faculté de surhumanité, permet à Kateb de transporter ses lecteurs dans un univers inédit qu'ils doivent déchiffrer. Et c'est justement ce que nous entendons par poétique dans cette étude.

On ne peut donc pas séparer le paysage des ancêtres dans l'œuvre katébienne. Le mythe ancestral est le seul lien qui puisse rassembler tous les Algériens à un moment où ils ne sont pas une nation comme toutes les autres, mais des tribus éparpillées.

La démarche de Kateb tend entre autres à rectifier la fausse image de l'Algérie et de redonner au paysage algérien sa juste dimension. Par cette poétique du paysage il tente une entreprise de récupération qui malheureusement n'est pas encore terminée car, comme il le dit lui-même dans *Nedjma* : "l'Algérie n'a pas fini de venir au monde."

Passons à présent à William Faulkner et analysons comment sa poétique du paysage converge parfois avec celle de Kateb Yacine et celle d'Edouard Glissant, mais qui se distancie sur quelques aspects en maintenant son originalité.

V. LE PAYSAGE MYTHIQUE DE “YOKAPATAWPHA” CHEZ WILLIAM FAULKNER

“Beginning with *Sartoris* I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top.” (*Paris Review*, interview with Jean Stein, 1956)

Il est vraiment tentant d'affirmer que la genèse de Yoknapatawpha¹ tire ses sources de la *Comédie Humaine* de Balzac. Faulkner était impressionné par le génie de Balzac en créant son “concept of cosmos in miniature.”² Mais la comparaison peut faire fausse route car les contextes ne sont pas exactement les mêmes, c'est pourquoi nous avons bien précisé qu'il s'agit là de genèse, c'est-à-dire l'inspiration ou l'idée derrière le projet romanesque de cet écrivain sudiste.

L'histoire sociale de Yoknapatawpha est limitée chronologiquement et géographiquement. Cette saga du sud ne dépasse pas deux siècles, c'est-à-dire, depuis le premier poste de commerce installé à Jefferson County.

La carte géographique du comté de Yoknapatawpha que Faulkner a éditée dans *Absalom, Absalom!* suggère non seulement la fusion entre cette région et ses romans, mais entre l'espace et le temps.

En somme, Faulkner présente le comté de Yoknapatawpha comme le monde en microcosme dans lequel l'humanité est révélée par son imagination, tout en transformant la réalité telle qu'elle. Pour ce critique, Miner, Faulkner “is

¹ Yoknapatawpha est un nom indien, qui signifie: “rivière lente courant à travers le plat pays.” L'appellation est dérivée de deux mots chickasaw (*Yocona* et *petopha*), qui veulent dire terre séparée. Le mot se prononce Yok' na pa TAW pha.

² *Faulkner in the University*, New York, Vintage Books, 1959, p. 50.

trying to record the real history of a particular region of this country...to make the reality of the Yoknapatawpha saga a more real reality than the actuality of Lafayette county.”³

Comme chez Kateb et Glissant, le paysage chez Faulkner s’imbrique à l’histoire. Il constitue même une sorte de palimpseste de l’histoire. Nous en présenterons des arguments tout au long de ce chapitre.

Faulkner avait déjà écrit ses premiers romans quand Kateb et Glissant sont nés. Faulkner est né un 25 septembre 1897 à New Albany, Mississippi, un état au cœur du “Vieux Sud.” Il faut bien sûr savoir que Faulkner a vécu en paysan presque toute sa vie, ce qui lui a donné la force d’imagination nécessaire pour “écrire” ce paysage. En refusant le milieu mondain et intellectuel, Faulkner a choisi de passer son temps à écrire et à faire des parties de chasse et de pêche, ainsi que des balades dans les brousses du Mississippi.

Ce grand écrivain (même petit de taille) est doté d’une mémoire photographique prodigieuse. En lisant ces descriptions topographiques, on se croirait réellement balader dans le paysage du Sud.

Faulkner est un descendant d’une famille riche et aristocratique du Sud, que la Guerre de Sécession a complètement bouleversée. Après avoir quitté l’Université (après seulement un semestre d’études), le jeune Faulkner a passé quelques années à découvrir l’Europe et à écrire des scénarios de films à Hollywood. Une fois rassuré par une garantie financière grâce à son succès

³ Kerr, Elizabeth, *Yoknapatawpha, Faulkner’s “little Postage stamp of Native Soil”*, New York, Fordham Press, 1969, p. 31.

littéraire (après de longues années de misère), il a décidé de s'installer définitivement dans son comté natal, qu'il a surnommé *Yoknapatawpha*.

Il faudrait certes préciser que le contexte géographico-historique du Sud et semblable à celui de l'Algérie. Ce contexte, précisons-le, forme la base de l'écriture pour l'écrivain sudiste et son homologue maghrébin, c'est-à-dire Kateb Yacine.

L'occupation du Mississippi s'est effectuée au même moment que la colonisation de l'Algérie, c'est-à-dire la première moitié du dix-neuvième siècle. "Northern Mississippi was settled in the 1830's and 1840's"⁴ qui est justement la période où a commencé la colonisation de l'Algérie.

Faulkner s'est beaucoup focalisé sur la Guerre de Sécession. Cet épisode de guerre civile a marqué un impact important sur lui et sur son imagination créatrice. La Guerre d'Algérie a eu le même effet sur Kateb. On ne peut pas vraiment parler de colonialisme dans le cas de Faulkner, mais d'une sorte d'hégémonie du Sud par le Nord. La défaite, en conséquence, était mal digérée. On en voit d'ailleurs les séquelles à ce jour sur le psyché des sudistes.

Le poids de cette guerre, explique-t-il, est tombé sur le Sud, en quelque sorte comme une vengeance, destinée à éradiquer les péchés et mettre fin à la malédiction. Seulement, ces descendants d'aristocrates n'arrivent pas à s'adapter au nouvel ordre des choses apporté par les Nordistes. Ils se réfugient conséquemment dans l'amour de la défaite, l'éloge du bon vieux temps et dans l'alcool. C'est ainsi que, à la manière de Kateb, Faulkner rend cette atmosphère d'échec et de décor en ruines:

⁴ Backman, Melvin, *Faulkner, the major years*, Indiana University Press, 1966, p. 96.

...the weedchoked traces of the old ruined lawns and promenades, the houses which had needed painting too long already, the scaling columns of the portico where Jason III...sat all day long with a decanter of whiskey and a litter of dogeared Horaces and Livys and Catulluses, composing (it was said) caustic and satiric eulogies on both his dead and living fellow townsmen, who sold the last of the property, except that fragment containing the house and the kitchengarden and the collapsing stables and one servant's cabin...⁵

Le Sud profond est habité en partie par des aristocrates tels que les Sartoris qui sont déterminés à établir un ordre social sur cette terre confisquée aux Indiens. Puis, il y avait l'esclavage qui a engendré la malédiction sur cette terre.

Faulkner éprouve cependant une sympathie pour son sol natal et pour ses aïeux qui ont participé dans la guerre, qu'il a d'ailleurs ressuscités dans son œuvre (notamment le personnage de Colonel Sartoris qui incarnait son arrière-grand-père, un écrivain célèbre lui aussi grâce à son roman best-seller, *La Rose de Memphis*, et à ses exploits en tant que chef d'un bataillon au sein de l'Armée Confédérée.)

1. Le secret de l'écriture faulknérienne

L'écriture de Faulkner vise à mettre en place un univers intimement vécu par lui, mais qui engloberait toute la saga du Sud. En somme, une sorte de "Sud" en microcosme. Il est ainsi conscient de l'impact que la terre natale exerce sur l'individu. Un de ses personnages dans *Intruder in the Dust*

seemed to see his whole native land, his home- the dirt, the earth which had bred his bones and those of his fathers for six generations and was still shaping him into not just a man but a specific man, ...unfolding beneath him like a map in one slow soundless explosion...⁶

⁵ "Appendix", p. 8.

⁶ *Intruder in the Dust*, New York, Random House, 1948, p. 151.

Nous avons déjà examiné cette force d'accumulation dans l'écriture de Glissant et celle de Kateb). Une écriture qui met en valeur des paysages où se pratique un foisonnement de choses et d'événements. Le "royaume mythique" de Faulkner est aussi riche à cet égard. Les plantations, les forêts vierges du Sud, les ghettos noirs et les petites communautés d'Indiens sont tous rassemblés dans un même univers.

C'est précisément tout cela que Faulkner a essayé de mettre en écriture.

Lisons ce qu'il dit :

Everyone has a foreknowledge of death that is, he will have only a very short time comparatively to do the work and he is trying to put the whole history of the human heart on the head of a pin, you might say. Also, to me, no man is himself, he is the sum of his past...all of his or her ancestry, background, is all part of himself and herself at any moment. And so a man, a character in a story at any moment of action is not just himself as he is then, he is all that made him, and the long sentence is an attempt to get his past and possibly his future into the instant in which he does something...⁷

2. Contre la propriété de la terre

Dans *Go Down Moses*, Faulkner s'attaque sans cesse à la possession de la terre, qui, selon lui, a porté la malédiction du Sud. Ike McCaslin est conscient de cette réalité, c'est pourquoi il décide de posséder "no property and never desired to since the earth was no man's but all men's, as light and air and weather were."⁸

C'est ce que pense aussi le jeune Sutpen dans *Absalom, Absalom!* avant de quitter sa montagne natale. (Ne nous fait-il pas penser à Thaël dans *la Lézarde* de Glissant ?) :

⁷ Blotner, Joseph, *Faulkner in the University*, New York, Vintage Books, 1959, p. 84.

⁸ Faulkner, William, *Go Down, Moses*, New York, Random House, 1942, p. 167.

Because where he lived the land belonged to anybody and everybody and so the man would go to the trouble and work to fence off a piece of it and say "this is mine" was crazy.⁹

Quand il vivait dans son morne, tout comme le personnage de Thael dans *la Lézarde*, l'état des choses était plus juste en ce que tout le monde se valait et que la terre appartenait à tous, mais quand il est descendu vers les plaines, il découvre non seulement cette absurde possession de la glèbe mais surtout l'exploitation qui se pratique sur elle :

So he didn't even know there was a country all divided and fixed and neat with a people living on it all divided and fixed and neat because of what color their skins happened to be and what they happened to own...¹⁰

Cette division dont parle Faulkner concerne en fait le morcellement des terres, extorquées aux Indiens, pour mieux la commercialiser puisqu'il s'agit après tout de la propriété privée. Ce système que le colon blanc a apporté-basé sur le lien du sang, c'est-à-dire transmissible aux descendants- a brusquement brisé la culture tribale des indigènes indiens, basée plutôt sur un rapport fraternel et social.

C'est ce que dit Bleikasten à propos de *Go Down, Moses* :

Go Down, Moses confronte trois ethnies, trois cultures distinctes, mais l'opposition la plus significative naît ici du contraste entre le système patriarcal des Blancs et ce qui reste de la culture tribale et totémique des Indiens, c'est-à-dire entre une société de pères, fondée sur la domination des uns et la servitude des autres, et une société de frères, qui ne connaît d'autre allégeance que celle dont elle se sait liée à la Terre.¹¹

Nous avons analysé le même phénomène historique dans le chapitre précédent sur Kateb Yacine, où nous avons justement expliqué comment la

⁹ *Absalom, Absalom!*, p. 221.

¹⁰ *Ibid.*, p. 221.

¹¹ Bleikasten, A. "Paternité et Filiation dans les romans de Faulkner", *Revue Française d'Etudes Américaines*, No. 8, oct. 1979, p.175.

structure tribale des ancêtres est anéantie par la politique pragmatique et individualiste de l'administration coloniale française en Algérie.

La terre pour Faulkner est aussi vivante que sublime. Dans *Go Down, Moses*, il présente ce paysage pas comme un objet, mais plutôt comme une divinité :

The wilderness seemed so lean, stooping a little, watching them and listening, not quite inimical...but just brooding, secret, tremendous, almost inattentive...it seemed to lean inward above them, above himself and Sam and Walter and Boon in heir separate lurking-places, tremendous, attentive, impartial and omniscient...and in the following silence the wilderness ceased to breathe also, leaning, stooping overhead with its breath held, tremendous, impartial and waiting...It was still no living creature but only the wilderness which, leaning for a moment, had patted lightly once her temerity...¹²

Le paysage est donc non seulement personnifié, mais surpasse l'homme avec ses qualités d'impartial, d'attentif, et d'omniscient. En un mot, formidable (*tremendous*).

3. Le thème du “géocide”

En fait, Faulkner ne s'arrête pas là. Il déplore la violence de l'Homme sur la Nature en général : “...the surrey moving through the skeleton stalks of cotton and corn in the last of open country, the last trace of man's puny gnawing at the immemorial flank.” Il faudrait donc développer cette autre raison pour laquelle Kateb et Glissant se tournent vers lui dans leur conceptualisation du paysage (et de la Nature en général.)

¹² Faulkner, William, *Go Down, Moses*, New York, Random House, 1942, p. 167.

Pour Faulkner le paysage n'est pas seulement victime de l'homme moderne et sa destruction de l'environnement naturel, mais est aussi témoin de l'iniquité pratiquée sur les esclaves et les Indiens dépossédés de leur terre.

Certes, l'Amérique n'a pas de préhistoire telle qu'on l'enseigne de par le monde, mais c'est bien là où un élément important de la préhistoire qu'est la "wilderness" est resté vivant, du moins jusqu'au siècle dernier. C'est donc par expérience que James Fenimore Cooper, Herman Melville, Mark Twain et bien entendu William Faulkner (entre autres) ont écrit sur cette *wilderness* agonisante face à la civilisation humaine. Nous pensons que les écrivains européens de toutes périodes, y compris Rousseau, n'ont pas vraiment le même sentiment de la nature (wilderness) qu'avaient leurs homologues américains.¹³ En d'autres termes, ils n'ont pas connu cette "pureté" du paysage, qui existait dans le Nouveau Monde. D'ailleurs, les forêts européennes (comme celles que décrit Rousseau dans *la Nouvelle Héloïse*) sont en réalité des parcs comparés aux brousses américaines.

De plus, cette "wilderness" devient une sorte de carnaval où les injustices sociales et raciales disparaissent et où l'ordre social est inversé durant toute la fête. Tel est le cas des carnivals au sud des Etats-Unis, aux Caraïbes et en Amérique du Sud. Dans *Go Down, Moses*, les aventures de chasse dans la brousse fournissent justement l'occasion de faire éclater cette injustice raciale et sociale qui caractérise la communauté sudiste. Dans la nouvelle "the Bear" les chasseurs blancs tels que McCaslin Edmonds and General Compson ne se sentent (pour une fois) ni différents ni supérieurs au personnage nègre-indien, Sam Fathers.

¹³ Un spécialiste de Faulkner nous a suggéré de visiter les Bailey woods, dans le Mississippi, qui sont, selon lui, la source principale d'inspiration pour William Faulkner.

4. La signification de la chasse

Il existe tout un débat sur la question de la chasse aujourd'hui. Quelques écrivains pensent que l'homme moderne doit mettre fin à cette pratique anachronique. D'autres écrivains de tendance écologiste, comme Aldo Leopold et Ortega Y Grasset, argumentent plutôt que la chasse contribue positivement au maintien du rapport de l'Homme avec la Nature.

Faulkner, comme la plus part des sudistes, a une prédilection pour la chasse, non seulement pour sa satisfaction personnelle mais aussi pour sa création littéraire. La nouvelle "the Bear" est justement une histoire de chasse dans une des brousses de Yoknapatawpha. Faulkner en a d'ailleurs écrit plusieurs ("the Fox Hunt", "the Bear Hunt" et *Big Woods*).

La conception de la chasse chez Faulkner est tellement unique qu'il nous conviendrait d'en esquisser les grandes lignes. D'abord, en tant qu'écrivain la chasse lui a permis de connaître le problème de l'environnement à l'époque. En parcourant les bois du Mississippi, il s'est sans doute rendu compte de la menace constante sur le paysage.

Dans ses histoires de chasse on remarque une extraordinaire combinaison de réalisme et de spiritualité. En d'autres termes, Faulkner ne se contente pas de nous décrire le beau paysage de Mississippi "wilderness" à travers les ballades des chasseurs, mais insiste sur l'aspect spirituel et mystique de ces brousses et des animaux sauvages qu'on y chasse, à savoir les ours, les cerfs, les lièvres et autres.

Il existe en Afrique noire des récits de chasse qu'on appelle les *donsomana*¹⁴, qui décrivent en fait ces rituels qu'on pratique pendant les aventures de chasse. Curieusement, Faulkner recoupe parfaitement avec cette culture d'écriture. Il est quand même surprenant que pour quelqu'un qui n'a même pas visité ce continent "noir" puisse rendre si bien cette culture millénaire dans son écriture. Alors que Hemingway, par exemple, a même fait de la chasse aux animaux féroces dans les savanes de l'Afrique centrale, mais ne considérait pas que cette pratique valait la peine d'écriture.¹⁵

Le rapport de l'homme avec la Nature lui apprend les vertus de la liberté, du courage et de l'humilité. C'est bien l'ours, Old Ben, qui a permis à Ike, dans *Go Down, Moses*, de comprendre ces qualités humaines hélas disparues dans sa communauté. Ben n'est pas simplement un ours parmi les ours. Il est l'ours, avec un nom propre. Sa mort signifie la destruction de la forêt entière, et par conséquent, la fin de tout un ordre des choses. C'est pourquoi sa vie est étroitement liée à celle de Sam Fathers.

C'est aussi grâce à son père spirituel Sam Fathers qu'Ike MacCaslin entre en communion avec la brousse dans son état antérieur à l'arrivée de l'homme blanc. Lorsqu'il a tué son premier daim, Sam Fathers, en guise d'un véritable baptême, lui barbouille le visage avec le sang de l'animal tué. Ike a bien compris que la mort de ce daim ne signifie nullement la destruction des bêtes sauvages, mais l'entrée en communication (ou plutôt en communion) avec ces "êtres" qui demeurent les témoins de la relation originelle entre l'homme et la brousse.

¹⁴ Ce sont des récits présentés, et parfois scandés, sur la place publique et qui s'inspirent des histoires de chasse.

¹⁵ Ceci dit, nous nous attaquons nullement au génie littéraire de cet autre grand écrivain américain.

Si le nègre dans *Nedjma* est celui qui préserve le lien avec la tribu des ancêtres, chez Faulkner c'est plutôt Sam Fathers qui joue ce rôle. De par son association à la brousse, il incarne manifestement l'esprit des ancêtres indiens.

La Nature à l'état pure (wilderness) est présentée par Faulkner comme un monde antérieur à la civilisation, et par conséquent peut servir de refuge contre l'injustice de l'Homme. A l'intérieur de celle-ci, le temps est éternel, mythique :

The woods "didn't change and timeless, would not, any more than would the green of summer and the fire and rain of fall..."¹⁶

En somme, Faulkner semble suggérer- et c'est là où il rejoint Rousseau- que la Nature est plus noble que la société des hommes. Dans *Go Down, Moses*, oeuvre à la morale un peu rousseauiste et dans laquelle la terre est le personnage principal, aborde lucidement la dialectique du discours entre la civilisation et la conservation.

Le paysage dans l'oeuvre faulknérienne n'est pas décrit. Il se meut plutôt dans l'esprit de ses personnages. Dans *Intruder in the Dust* la campagne paraît (pour le héros):

unfolding beneath him like a map in one slow soundless explosion: to the east ridge on green ridge tumbling away toward Alabama and to the west and south the checkered fields and the woods flowing on into the blue and gauzed horizon beyond which lay at last like a cloud the long wall on the levee and the great River itself flowing not merely from the north but out of the North circumscribing and outland-the umbilicus of America...¹⁷

La propriété de la terre que Faulkner appelle "the legal fiction" n'est qu'une racine du malheur qui hante le sud. "People don't own the land" fait-il dire

¹⁶ *Go Down, Moses*, p. 167.

¹⁷ Faulkner, William, *Intruder in the Dust*, New York, Random House, 1948, p. 151.

à un de ses personnages “It’s the land that owns people.”¹⁸ En ce sens, il rejoint certains philosophes tels que John Locke et Henry George, pour qui la possession de la terre est à l’origine du malheur humain, car, argumentent-ils, posséder la terre c’est posséder aussi les gens qui y habitent. Par ailleurs, quand l’Homme devient cupide et se délecte de l’exploitation abusive des terres, une loi naturelle, ou même divine selon eux, exerce une certaine justice sur l’ordre des choses. En parlant de *Absalom, Absalom!* à son éditeur, Faulkner écrit :

En gros, le thème est celui d’un homme qui a violé la terre, et la terre se retourne contre lui et détruit sa famille.¹⁹

Il s’agit bien entendu de Sutpen qui avait commencé son exploitation de la terre et des esclaves depuis Haïti, et dont le destin tragique est le microcosme de tout le Sud.

Les Indiens ne croient pas, à leur tour, à la propriété de la terre. Ils en ont justement souffert au point de se faire exterminer. Ils se considèrent plutôt comme les gardiens de la terre car dans leur chronologie (mythologie) il y a toujours une période de non-su entre la création du monde et le début de l’histoire humaine, c’est pourquoi ils se distinguent des autres civilisations ataviques, qui justifient toujours leur commencement, comme dirait Glissant, par la légitimité sur la terre.

Pour Faulkner, les colons blancs n’avaient aucun droit de prendre ni d’acheter ces terres de la part des Indiens. Seulement, ces derniers sont en partie responsables de leur malheur, pense-t-il, puisqu’ils n’avaient pas le droit non plus de vendre ces terres. Le vieux chef indien, Ikkemotubbe, surnommé “Doom”

¹⁸ Faulkner, William, *The Unvanquished*, New York, New American Library, 1952, p.33

¹⁹ Faulkner, William, *Oeuvres Romanesques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Textes revus par M. Cresset, Gallimard, 1977, Chronologie, p. LVII.

(c'est-à-dire malédiction) a prétendu vendre la terre à MacCaslin dont il a fait son domaine sans qu'il en ait en réalité le droit. Il s'est donc fait le complice de cette appropriation criminelle dont l'esclavage n'est qu'une conséquence. En somme, dans l'oeuvre de Faulkner personne n'est à l'abri des reproches.

Cette violence que l'Homme moderne pratique sur la nature procure toute une substance pour l'imaginaire créatif de ces écrivains. Faulkner prolonge ainsi cette réflexion :

...doomed wilderness whose edges were being constantly and punily gnawed at by men with plows and axes. There was some of it left, although now it was two hundred miles from Jefferson when once it had been thirty. He watched it, not being conquered, destroyed, so much as retreating since its purpose was served now and its time an outmoded time.²⁰

C'est-à-dire qu'en plus de la dépossession injuste de la terre, les colons sudistes procèdent à la destruction de cette même terre. C'est en fait ce rapport inhumain du Sudiste avec sa terre qui dérange Faulkner. C'est ce que Braeden semble dire dans son article sur Faulkner :

They [Snopes] take the land and by their ruthlessness ruin it, for what Faulkner calls the "legal fiction" of ownership of the land has fallen to the Snopeses, who cut its forests, let its farms erode and its rivers silt take everything from it and give nothing...²¹

C'est précisément là où réside la malédiction du "Sud" pour Faulkner, si bien incarnée par l'image du serpent, en particulier dans *Go Down, Moses*. Ce reptile, qui bien évidemment évoque le serpent biblique (le maudit sur terre), symbolise la chute de toute la légende du Sud. Un des McCaslin interpelle un noir en ces termes:

²⁰ William Faulkner, *Three decades of criticism*, Michigan State University Press, 1960. P. 129.

²¹ Braeden, "Faulkner and the land" in *American Quarterly*, No. 10, p. 353.

Don't you see ? this whole land, the whole South is cursed, and all of us who derive from it, whom it ever suckled, white and black both, lie under the curse ? Granted that my people brought curse onto the land.²²

Cette déontologie est à la fois similaire et opposée à celle que nous présente Faulkner dans son œuvre, en particulier dans les nouvelles qui composent *Go Down, Moses*. D'une part, la propriété de la terre n'a absolument aucun sens pour Faulkner. D'ailleurs, dans la nouvelle *The Bear* on peut lire :

God gave the earth to man not to hold for himself and his descendants inviolable title forever, generation after generation, to the oblongs and squares of the earth, but to hold the earth mutual and intact in the communal anonymity of brotherhood, and all the fee He asked was pity and humility and sufferance and endurance and the sweat of his face for his bread.²³

C'est en fait le sentiment de jouissance et non de propriété que Faulkner préconise ici, c'est-à-dire qu'au lieu de traiter la terre comme une matière première à des fins matérielles et matérialistes, il est plus humain de s'en servir en gardant l'union mystique et sacrée avec elle.

Pour prouver ce rapprochement très significatif entre le monde de Faulkner et celui de Kateb dans ce contexte, il serait utile de mentionner un bref passage de Pierre Bourdieu dans son étude sociologique de l'Algérie :

Le lien qui unit le fellah [paysan] à la terre est mystique plus qu'utilitaire. Il appartient à son champ plus que son champ lui appartient...la religion populaire est le lieu et le résultat d'un dialogue constant et complexe entre les forces du terroir et le message universel.²⁴

²² Tiré de Glissant, *Faulkner, Mississippi*, New York : Farrar Straus Giroux, 1999, p. 144 (version anglaise).

²³ William Faulkner, *Three decades of criticism*, op. cit., p. 116.

²⁴ Bourdieu, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, pp. 91-102.

Ike McCaslin, le personnage principal de *Go Down, Moses*, dit de la terre qu'il devait hériter :

It was never Father's and Uncle Buddy's to bequeath me to repudiate, because it was never Grandfather's to bequeath them to bequeath me to repudiate, because it was never old Ikkemotubbe's [le chef indien] to sell to Grandfather for bequeathment and repudiation... Becasuse on the instant when Ikkemotubbe discovered, realized, that he could sell it for money, on that instant it ceased ever to have been his forever, father to father, to father, and the man who bought it bought nothing.²⁵

C'est en tant que visionnaire que Faulkner dénonce la manière dont le sudiste, et l'Homme en général, dispose de la terre. C'est-à-dire au lieu de s'en servir pour vivre, on s'en sert à des fins de possession. Avec un peu d'humour, de sarcasme et de moralité il dit ce qui suit :

He [God] made the earth first and peopled it with dumb creatures, and then He created man to be his overseer on the earth and to hold suzerainty over the earth and the animals on it in His name, not to hold for himself and his descendants inviolable title for ever...²⁶

5. La voix criante du paysage faulknérien

Il nous importe de souligner ici un autre point de rencontre entre ces trois écrivains. Le portrait d'un paysage menacé et souvent en vocifération constitue un soubassement important dans leur imaginaire littéraire.

Le paysage dans son oeuvre est à la fois violent et opaque:

That's the one trouble with this country: everything, weather, all, hangs on too long. Like our rivers, our land: opaque, slow, violent, shaping and creating the life of man in its implacable and brooding image.²⁷

²⁵ *Go Down, Moses*, p. 116.

²⁶ *Ibid.*, p. 257.

²⁷ Faulkner, William, *As I Lay Dying*, New York, The Modern Library, 1946, p. 369.

Le paysage chez Faulkner prend part à l'action et se confond avec les personnages. L'association de ses personnages à la terre est fréquente. Dans *As I Lay Dying* Dewey Dell dit dans son monologue: "I feel like a wet seed wild in the hot blind earth."²⁸ Si on s'en tient à l'interprétation de Bouchentouf nous affirmerons comme lui que le nom de Dewey Dell est à lui seul symbolique. "Il y a dans le nom de Dewey Dell" dit-il "cette humidité génératrice à laquelle il faut ajouter son association avec la terre."²⁹ La rosée était, bien entendu, le symbole de la fertilité chez les vieilles civilisations. Quand Dewey était mouillée par l'eau de la rivière en crue, son frère Darl voyait dans ses seins "des rotondités mammaires qui sont les horizons et les vallées de la terre."³⁰ Il y aurait donc une solidarité mystique entre la fécondité de la terre et la force créatrice de la femme.

Dans *As I Lay Dying* (*Tandis que j'agonise*), le paysage se présente comme un facteur déterminant dans le déroulement de l'histoire. Il se présente en tant qu'obstacle naturel durant le voyage vers le cimetière pour enterrer le cadavre pourrissant d'Addie Brunden.

Par ailleurs, ce paysage s'imbrique également dans l'atmosphère macabre de l'histoire, en sachant qu'il s'agit d'une mort et d'un voyage funèbre. Dewey Dell le décrit ainsi : "The dead air shapes the dead earth in the dead darkness, further away than seeing shapes the dead earth."³¹

C'est à travers la souffrance- s'agissant en particulier de la Guerre de Sécession- que les sudistes apprendront la leçon de leurs péchés, à savoir la

²⁸ Ibid., p. 384

²⁹ Bouchentouf, Abdelkader, *William Faulkner et Kateb Yacine*, Thèse de 3^e Cycle, Université de Montpellier, 1982, p. 14.

³⁰ Cité dans Bouchentouf, p. 15.

³¹ *As I Lay Dying*, p. 384.

domination sur les Indiens, l'exploitation des esclaves et la spoliation de la terre.

"They learn nothing", disait un des personnages dans *Go Down, Moses*, "save through suffering, remember nothing save when underlined in blood."³²

Pour Faulkner, c'est justement là où se trouvent les raisons de la défaite du Sud. Un Sud fondé sur l'opportunisme et le brigandage. C'est ce que semble dire un personnage de *Absalom, Absalom!*:

...that day when the South would realize that it was no paying the price for having erected its economic edifice not on the rock of stern morality but on the shifting sands of opportunism and moral brigandage.³³

Une terre en ruine mais qui, dans un sens, reprend sa liberté et qui renaîtra de ces cendres tel un phénix. Dans *Absalom, Absalom!* Quentin la compare au visage mal rasé d'un homme s'éveillant de l'éther:

Inside the gate what was once a park now spread, unkempt, in shaggy desolation, with an air dreamy, remote and aghast like the unshaven face of a man just waking from ether.³⁴

On ne peut nullement comprendre le paysage faulknérien si on le situe pas dans le contexte culturel et historique du Vieux Sud. Avec la sanglante guerre civile, l'extermination des Indiens, la déshumanisation des Noirs, le viol de la terre, les histoires d'inceste et de crime que Faulkner dépeint superbement dans son œuvre, le paysage ne peut que suivre l'atmosphère et les conséquences. Plus important encore, le paysage prend les choses en main et se fait justice lui-même. Façon de dire que quoique l'Homme fasse, la Nature le surpassera.

³² *Go Down, Moses*, p. 268.

³³ *Absalom, Absalom !* p. 260.

³⁴ *Ibid.*, p. 132.

Dans le passage suivant d'*Absalom, Absalom !* cette réversibilité du paysage nous démontre très bien cet ordre naturel des choses. C'est-à-dire que ce n'est plus le beau temps après l'orage mais l'inverse :

Because the time now approached (it was 1860, even Mr. Colfield probably admitted that war was unavoidable) when the destiny of Sutpen's family which for twenty years now had been like a lake welling from quiet springs into a quiet valley and spreading, rising almost imperceptibly and in which the four members of it floated in sunny suspension, felt the first subterranean movement toward the outlet, the gorge which would be the land's catastrophe too...³⁵

La terre du Sud qui cache en son sein le sang et les os des esclaves et des Indiens crie vengeance, (à l'image de la mer dans l'oeuvre de Glissant). Sutpen qui pensait que la terre était calme et douce, entend le cri de la terre:

...not knowing that what he rode upon was a volcano, hearing the air tremble and throb at night the drums and the chanting and not knowing that it was the heart of the earth itself he heard, who believed (Grandfather said) that earth was kind and gentle...³⁶

C'est que finalement la terre enregistre, comme dans un livre, tous les maux et péchés commis sur elle, puis réagit en conséquence:

...as if nature held a balance and kept a book and offered a recompense for the torn limbs and outraged hearts even if man did not...³⁷

Il y a aussi chez Faulkner cette atmosphère de claustrophobie que nous avons examinée plus haut avec Kateb Yacine. Dans *Absalom, Absalom !* en particulier, le lecteur sent, comme les personnages, un malaise, dû justement à cet enfermement qui caractérise parfois le paysage faulknerien, comme dans cette chambre comparée à une tombe :

³⁵ Ibid., p.74.

³⁶ *Absalom, Absalom!* p. 251.

³⁷ Ibid., p. 251.

The Gloom of the shuttered hallway whose air was even hotter than outside, as if there were prisoned in it like in a tomb all the suspiration of slow heat-laden time, which had recurred during the forty-five years...³⁸

De même, la chambre de Quentin à Harvard est décrite comme si elle était réellement un tombeau :

The room was indeed tomblike: a quality stale and static and moribund beyond any mere vivid and living cold.³⁹

Puis, même en décrivant un vrai cimetière (tel celui de Sutpen) Faulkner sait mettre tout le paysage autour dans la même atmosphère comme dans ce passage:

It was dark among the cedars, the light more dark than gray even, the quiet rain, the faint pearly globules, materializing on the gun barrels and the five headstones like drops of not-quite-congealed meltings from cold candles on the marble: the two flat heavy vaulted slabs, the other three headstones leaning a little awry, with here and there a carved letter or even an entire word momentary and legible in the faint light which the raindrops brought particle by particle into the gloom and released...⁴⁰

6. Les éléments du paysage

A/ L'eau

Les averses de pluie annoncent l'apocalypse au point où le paysage semble liquéfié dans un décor de désolation. Darl décrit ainsi ce paysage dévasté par les pluies torrentielles :

...about the shattered spokes and about Jewel's ankles a runnel of yellow neither water nor earth swirls, curving with the yellow road neither of earth nor water, down the hill dissolving into a steaming mass of dark green neither of earth nor sky.⁴¹

³⁸ *Absalom, Absalom!* P. 10-11

³⁹ Ibid., p. 345.

⁴⁰ Ibid., p. 188.

⁴¹ Ibid., p. 372.

Cet épisode de pluie diluvienne n'est en fait que le début de cette colère de l'eau puisque l'épreuve la plus difficile reste celle de la rivière en crue, que les Brundren doivent traverser. Ce sera précisément cet épisode qui marquera le paroxysme du conflit entre l'Homme et ces éléments naturels, comme nous l'avons déjà démontré plus haut avec *la Lézarde* de Glissant (corps à corps entre Garin et Thael dans la rivière), et avec *Nedjma* de Kateb (le déversement de la Seybouse engrossée sur le paysage algérien).

Dans ce roman, la rivière⁴² en pleine crue est présentée comme une force naturelle à laquelle l'homme doit faire face. "A scene of immense yet circumscribed desolation filled with the voice of the waste and mournful water." Tout comme la Lézarde (Glissant) et la Seybouse (Kateb), cette rivière non seulement possède une voix mais vocifère. Dans le monologue de Darl, le paysage est présenté comme en apocalypse avec des termes tels que "spectral" et "desolation." Cette épreuve de l'eau (pluie diluvienne, rivière en crue, inondation) noie le décor du paysage et annonce l'affrontement avec la nature et ses éléments en vocifération. En somme, un portrait ingénieux de l'éternel combat entre l'homme et la nature. L'eau investit alors la terre pour déborder ensuite sur l'Homme.

La terre est tellement investie et liquéfiée par cette rivière qu'elle perd son aspect tellurique et se mélange à l'eau de cette rivière. "...A fellow couldn't tell where the river and where the land" dit Tull.⁴³ La traversée de la rivière est en

⁴² Yocona River est le nom réel du fleuve qui traverse le comté de Lafayette au Mississippi.

⁴³ Ibid., p.425.

quelque sorte une métaphore pour le passage vers le royaume de la mort, d'où toute la signification du titre qui dénote l'agonie à l'infini.

Il y a chez Faulkner aussi cet esprit du "soleil après le déluge," c'est-à-dire la régénération après l'apocalypse et la mort. Car la nature après tout est à la fois violente et sereine, belle et odieuse, rêche et douce. Et c'est justement cette eau qui récupérera cet équilibre naturel du paysage. Cette fureur naturelle est nécessaire pour la régénération et la purification.

Le déluge, dit Mircéa Eliade, amène la réabsorption instantanée dans les Eaux, dans lesquelles les péchés sont purifiés et desquelles naître une humanité nouvelle, régénérée.⁴⁴

Par ailleurs, ce paysage est aussi présenté comme un cadre de tranquillité et de purification. Addie raconte ses souvenirs de la source :

I would go down the hill to the spring...It would be quiet there, with the water bubbling up and away...⁴⁵

L'eau est, dans ce cas, un élément important, qui devient même thérapeutique, comme le note Mircéa Eliade dans son *Traité des religions* :

"L'eau coule, elle est vive, elle est agitée, elle inspire, elle guérit..."⁴⁶

Darl, à son tour, nous décrit son expérience d'homme de la campagne en évoquant le bon goût de l'eau:

When I was a boy I first learned how much better water tastes when it has set a while in a cedar bucket. Warmish-cool, with a faint tatse like the hot july wind in cedar trees smells.⁴⁷

⁴⁴ *Traité*, p. 186.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 461.

⁴⁶ *Traité des Religions*, p. 177.

⁴⁷ *As I Lay Dying*, p. 344.

Dans *The Sound and the Fury*, le personnage Quentin nous décrit ses impressions du paysage lors de sa descente vers le ruisseau de la manière suivante :

...then I was running the grey darkness it smelled of rain and all flower scents the damp warm air released and crickets sawing away in the grass pacing me with a small travelling island of silence...⁴⁸

Quentin se confond à l'odeur du chèvrefeuille, qui à son tour se mélange au reste du décor. Elle se trouve dans l'air, sur l'eau dans la ravine et sur d'autres coins. En somme, partout dans le paysage:

I stood on the bank, poursuit-il, I could smell the honeysuckle on the water gap the air seemed to drizzle with honeysuckle and with the rasping of crickets a substance you could feel on the flesh.⁴⁹

B/ La boue

Après la symbolique de la terre et puis celle de l'eau, c'est au tour de la boue. (Cet élément naturel est aussi très important dans l'oeuvre d'Edouard Glissant). Paul Claudel nous illustre parfaitement cette fusion entre l'eau et la terre :

En avril précédé par la floraison prophétique de la branche du prunier, commence sur toute la terre le travail de l'eau, âcre servante du soleil. Elle dissout, elle chauffe, elle ramollit, elle pénètre et le sel devient salive, persuade, mâche, mélange et dès que la base est ainsi préparée la vie part, le monde végétal par toutes ses racines recommence à tirer sur le fond universel. L'eau acide des premiers mois peu à peu devient un épais sirop, un coup de liqueur, un miel amer tout chargé de puissances sexuelles...⁵⁰

⁴⁸ *The Sound and the Fury*, p. 136.

⁴⁹ Ibid., p. 136.

⁵⁰ Claudel, P. *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929, p. 242.

La boue est donc symbolique en ce sens qu'elle représente l'union entre l'eau et la terre. Autrement dit, elle est symbole de la fécondité et de la fertilité. Le limon, dit Bachelard, est "une des matières les plus fortement valorisées. L'eau semble-t-il, a sous cette forme apporté à la terre le principe même de la fécondité calme, lente, assurée."⁵¹

La boue collée à la culotte de Caddy dans *the Sound and the Fury* a une connotation sexuelle très significative:

Do you remember the day damuddy died when you sat down in the water in your drawers...Caddy do you remember how Dilsey fussed at you because your drawers were muddy ?⁵²

La fusion corps-terre chez Faulkner vaut en fait la peine d'une analyse succincte car il y a toute une complicité entre le personnage féminin, la terre et les autres éléments naturels. Dans *As I Lay Dying*, l'eau de la rivière a presque dénudé Dewey Dell en faisant apparaître "those mamalian ludicrosities which are the horizons and the valleys of the earth."⁵³ Caddy, à son tour, dans *The Sound and the Fury*, suit le rythme de la terre. Une terre dotée d'une fécondité tranquille et violente comme dit Quentin:

There was something about just walking through it. A kind of still and violent fecundity that satisfied ever bread-hunger like.⁵⁴

Pour lui, étudiant sudiste à Harvard, le paysage de la Nouvelle Angleterre ne possède donc pas cette richesse naturelle de son sud natal. Lors de son voyage par train pendant une journée d'été, le souvenir de l'odeur du chèvrefeuille lui rappelle à la fois son paysage du sud et l'activité sexuelle de sa soeur, Caddy. (Il

⁵¹ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, p. 149.

⁵² *The Sound and the Fury*, p. 138.

⁵³ *As I Lay Dying*, p. 458.

⁵⁴ *The Sound and the Fury*, p. 105.

est inutile de faire remarquer cet aspect proustien dans cet épisode.) Dans son monologue, Quentin dit ceci :

Then the car went on, the draught building steadily up in the open door until it was drawing steadily through the car with the odour of summer and darkness except honeysuckle. Honeysuckle was the saddest odour of all, I think. I remember lots of them. Wisteria was one.⁵⁵

Le lecteur de n'importe quel roman de Faulkner réalise très vite que la terre n'est pas un simple circonstant romanesque, mais un actant essentiel avec lequel les autres personnages entretiennent divers rapports, d'amour, de haine, et de violence.

C/ La forêt

La forêt dans l'œuvre de Faulkner représente tout un personnage. Dans *Go Down, Moses*, cette brousse est personnifiée. "...no living creature but only the wilderness which, leaning for a moment, had patted lightly once her temerity."⁵⁶ Elle est sans nul doute plus importante (et plus puissante) que les autres personnages. Elle respire (comme un être vivant) tout en surveillant ces chasseurs en vadrouille.

Then, as if it had waited for them to find their positions and become still, the wilderness breathed again. It seemed to lean inward above them, above himself and Sam and Walter and Boon in their separate lurking-places, tremendous, attentive, impartial and omniscient, the buck moving in it somewhere...⁵⁷

La forêt est aussi le lieu où résonne l'âme de la gazelle dont l'ombre représente l'esprit de la brousse.

⁵⁵ Ibid., p. 153.

⁵⁶ *Go Down, Moses*, p. 190.

⁵⁷ Faulkner, William, "The Old People", *Go Down, Moses*, New York: The Modern Library, 1995. P. 174.

Dans la nouvelle “The Old People” l’enfant respire au rythme de la forêt. Une fois initié (par Sam Fathers) au mystère de cette dernière, il a vite compris que cette symbiose avec la nature (sauvage) est quelque chose que Sam Fathers a héritée des ses aïeux disparus et oubliés, c’est-à-dire les Indiens. “...but with something Sam had had in his turn of his vanished and forgotten people” et plus loin “He [l’enfant] stopped breathing then; there was only his heart, his blood, and in the following silence the wilderness ceased to breathe also...”⁵⁸ En somme, c’est précisément cette forêt qui ouvre passage à l’histoire (au passé).

Dès lors, il est indispensable de souligner que cette même fonction est pratiquée par la rivière, la Lézarde, dans l’imaginaire romanesque de Glissant, qui, comme nous l’avons souligné dans le premier chapitre, sert de lien non seulement entre la plaine et le morne, mais aussi entre le passé du peuple antillais et son avenir.

D/ La colline

La colline dans l’œuvre de Faulkner a quasiment la même signification que celle qu’on retrouve dans l’œuvre glissantienne. Elle ne constitue pas seulement l’équilibre entre ciel et terre, mais possède une dénotation mythologique, que Williams nous explique en ses termes en parlant de *As I Lay Dying*:

Jewel’s hill might literally be the the cliff on which the Brunden house is set, but it recalls additionally the home of the awful goddess, Styx, dwelling (in Hesiod’s cosmos) among high rocks towering up to the sky. Hesiod makes the goddess Styx a collaborator with zeus in the war with the sons of the Earth...⁵⁹

⁵⁸ Ibid., pp. 175-76.

⁵⁹ Williams, D., *Faulkner’s women*, London, McGill-Queen’s Univ. Press, 1977, p. 104.

Comparablement au morne dans *la Lézarde*, la colline chez Faulkner est une source de ressourcement et de passion. Michel Gresset l'explique ainsi :

Dans *Tandis que j'agonise*- œuvre où abondent les références à la colline, le grand monologue d'Addie commence par une brève mais forte évocation du moment privilégié parce qu'intensément prive, qu'était pour elle, une fois l'école finie, celui où "je descendais la colline jusqu'à la source où je pouvais trouver le calme et les haïr. Tout y était très calme alors, calme l'eau qui s'enfuyait du soleil à travers les arbres, calme l'odeur de la terre nouvelle et des feuilles humides et pourrissantes ; surtout au début du printemps, parce qu'alors c'était pire." La source pour Addie serait-elle donc, antithétiquement, le lieu de l'amour passion?⁶⁰

Le paysage dans l'œuvre Faulkner n'est donc pas statique comme on vient de le voir. En se liant étroitement aux personnages, il s'humanise et prend ainsi part à l'action.

Dans *As I Lay Dying*, quelques personnages, Addie en particulier, s'identifient constamment à la terre. Elle confie :

My children were of me alone, of the wild blood boiling along the earth, of me and of all that lived, of none and of all.⁶¹

Cette association à la terre projette justement l'image de la fertilité comme nous l'explique si bien Mircéa Eliade :

Avant d'être considérée comme une déesse-mère, comme une divinité de la fertilité, la terre s'est imposée directement comme Mère, Tellus Mater.⁶²

Il est tentant d'affirmer que Faulkner s'est peut être inspiré de la mythologie et tradition amérindienne, car les Indiens avaient justement cette conception de la terre comme une mère féconde, ce qui explique d'ailleurs leur

⁶⁰ Michel Gresset *La Tyrannie du regard ou la relation absolue, origine, émergence et persistance d'une problématique du mal dans l'œuvre de William Faulkner*, Thèse de Doctorat d'état, Univ. Paris Sorbonne, 1976, pp. 431-432.

⁶¹ *As I Lay Dying*, p. 467.

⁶² Eliade, Mircéa, *Traité*, p. 216.

réticence vis-à-vis de l'agriculture. Le labour, par exemple, est pour eux pire qu'un sacrilège :

When their religious leaders reported revelations in which the great spirit was critical of men plowing instead of hunting, the Indians largely believed them. They echoed the message of Smohollah the messiah of the dreamers who had denounced plowing ! "Shall I take a knife and tear my mother's bosom?" and haying: "But dare I cut off my mother's hair?"⁶³

C'est exactement ce que Faulkner essaie de rendre dans son roman *Absalom, Absalom!* quand il évoque, sarcastiquement, cette activité de labourage :

The boy with his light bones and womannish hands struggling with what anonymous avatar of intractable mule, whatever tragic and barren clown was his bound fellow and complement beneath his first father's curse, getting the hang of it gradually and the the two of them, linked by the savage steel-and wood male symbol, ripping from the prone rich female earth corn to feed them both.⁶⁴

La terre telle que nous la présente Faulkner est à la fois immortelle et immémoriale. Elle est :

Older than old Thomas Sutpen of whom Major de Spain had had it and who knew better ; older than old Ikkemotubbe, the Chickasaw-chief, of whom old Sutpen had had it and who knew better in his turn.⁶⁵

Le génie de Faulkner n'est pas seulement d'avoir créé un monde mythique (Yoknapatawpha county) à partir de sa terre natale, mais d'avoir surtout fusionné ce compte à la nature humaine. Olga Vickery nous l'explique ainsi :

The vision of man as related to both the particular and the universal, to time and eternity, underlies Faulkner's examination of perception, truth, and reality. Every man is fixed at birth by the specific coordinates of time and space, through which he comes to share in the history of his people and the geography of his land...But beneath such surface changes the land nevertheless preserves its own identity, maintaining its own

⁶³ Hagan, T, *American Indians*, University of Chicago Press, 1961, p. 130.

⁶⁴ *Absalom, Absalom !*, p. 200.

⁶⁵ *Go Down, Moses*, p. 191.

rythms through the seasonal cycle of life and death, growth and decay. Similarly, human nature provides the unchanging constant in the evolution and dissolution of social and economic forms. In one sense, then, time and place merely provide the setting for the drama of mankind...⁶⁶

7. Le concept d'espace-temps

La conception du temps chez Faulkner est psychologique plutôt que métaphysique. Il croit en une existence objective du temps qui est bien entendu indépendante de l'être. Donc, un temps naturel qui nécessite l'intuition de l'homme pour en détecter l'essence. Tout comme Proust, Faulkner pense que le temps s'imbrique dans les choses, et en particulier l'espace.

Par ailleurs, puisque le temps se manifeste à travers les événements, le changement, et la progression, il devient ainsi identique à l'expérience de l'individu et s'attache à la conscience de ce dernier. La dignité de l'homme consiste justement à communier avec ce "temps" tout en préservant son identité et son sens de continuité. Une fois que ce rapport est secoué, "only the land can restore it"⁶⁷ dit Olga Vickery en parlant de l'œuvre faulknérienne. "... In Sartoris" poursuit-elle "even young Bayard with all his eagerness for mechanical speed finds that for a brief interlude planting and tending crops leaves him with « the sober rythms of the earth in his body »".⁶⁸ En somme, ce qui est suggéré ici c'est que la terre influence le psyché de l'homme et lui enseigne des valeurs humaines éternelles, qui créent justement "the communal anonymity of brotherhood" comme disait Faulkner lui-même.

⁶⁶ Vickery, Olga, *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, LSU Press, 1964, pp. 240-241.

⁶⁷ Ibid., p.259

⁶⁸ Ibid., p.259.

Le génie de Faulkner, à notre sens, réside justement dans la manière à travers laquelle il dépeint si bien la condition de l'homme à partir de son milieu, c'est-à-dire sa terre. C'est pour cela que Valéry Larbaud dans sa préface à *Tandis que j'agonise* déclare que "les personnages de William Faulkner ont une réalité et une vérité humaines qui nous touchent plus profondément que l'exotisme de leur milieu."⁶⁹

On retrouve chez Faulkner aussi cette espèce d'appartenance à la terre que nous avons bien explicitée plus haut avec les citations de Mircéa Eliade. Dans son essai "Mississippi", Faulkner dit ceci:

Home again, his native land; he was born of it and his bones will sleep in it; loving it even while hating some of it.⁷⁰

Et dans un autre passage, en parlant implicitement de son propre sort, il valorise sa région natale de cette manière :

You are a country boy ; all you know is that little patch up there in Mississippi where you started from. But that's alright too. It's America too ; pull it out, as little and unknown as it is, and the whole thing will collapse, like when you prize a brick out of a wall.⁷¹

Faulkner est tellement amoureux de sa terre, de son Sud natal qu'il lui prête une sorte de serment d'allégeance:

Collines du Mississippi : mon épitaphe

O collines bleues, là-bas, lieu de mes plaisirs !
Là, chaussé d'argent, sous sa parure de cornouiller,
Le printemps soufflera son chant d'amour à l'oiseau bleu
Quand j'apercevrai la fin du chemin.

Que ces lèvres tendrement formés à la pluie
N'expriment qu'un chagrin d'or pour l'amour du chagrin,

⁶⁹ Woodsworth, Stanley, *William Faulkner en France*, Paris, Lettres Modernes, 1959, p. 42.

⁷⁰ Meriwether, James, *William Faulkner, Essays and Speeches*, New York, Random House, 1965, p. 36.

⁷¹ Millgate, Michael, *Faulkner's Place*, Athens, University of Georgia Press, 1997, p. 37.

Que ces bois verdoyants qui rêvent s'éveillent
Dans mon coeur quand viendra le retour.

Car viendra mon retour. Où est donc la mort
Tant que dans ces collines bleues là-haut assoupies
Je suis comme un arbre enraciné ? tout mort que je serai,
Ce sol qui me tient m'animera.

L'arbre foudroyé n'a pas de sève pour pleurer
Les années d'or dont nous payons le regret.
Que tel soit donc mon destin si j'oublie
Le printemps qui viendra m'éveiller.⁷²

8. Les personnages noirs et la terre

A l'âpreté des Blancs Faulkner oppose la simplicité des Noirs. Ses personnages noirs paraissent se contenter de peu, ce qui leur donne la force d'endurance et de survie :

...because he loved the old few things which no one wanted to take from him : not an automobile nor flash clothes nor his picture in the paper but a little music (his own), a hearth, not his child but any child, a God a heaven which a man may avail himself of a little at any time without having to die, a little earth for his own sweat to fall on among his own green shoots and plants.⁷³

Quentin, toujours dans son train vers le Sud, aperçoit par la vitre un Noir sur son mulet qui lui rappelle son terroir natal :

The train was stopped when I waked up and I raised the shade and looked out...there was a nigger on a mule in the middle of the stiff ruts, waiting for the train to move...he sat straddle of the mule, his head wrapped in a piece of blanket, as if they had been built there with the fence and the road, or with the hill, carved out of the hill itself, like a sign put there saying you are home again.⁷⁴

Dans cette description, ce Noir est si confondu au paysage qu'il paraît (avec l'animal) comme s'ils émergeaient de la colline.

⁷² Tiré de Gresset, *Faulkner ou la fascination*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 19. (A défaut de trouver la version originale, nous nous contentons de cette traduction).

⁷³ *Intruder in the Dust*, p. 156.

⁷⁴ *The Sound and the Fury*, p. 82.

Ce sont donc les personnages noirs, à travers leur vie quotidienne, qui sont le plus étroitement liés à la terre. D'ailleurs, leur force d'endurance équivaut à celle de la terre, qui elle aussi comme nous l'avons démontré plus haut, souffre d'iniquité et d'exploitation. Dans son article sur la force des mots chez Faulkner, Florence Leaver dit :

Endure which, beyond its time content, is an often repeated word supporting the fecundity theme, is applied to the land, the woman and the negro. These three endure neglect, abuse and violence, but they go on and on.⁷⁵

Les Noirs dans l'œuvre de Faulkner semblent donc être plus proches de la nature. Grâce aux forces mystiques et animistes qu'ils ont héritées de leur culture d'origine (l'Afrique) ils participent à la préservation des valeurs humaines et humanistes dans le Nouveau Monde.⁷⁶

9. Conclusion

Tout comme le paysage de Kateb, le paysage faulknerien est aussi réceptacle de l'histoire. Il nous présente des scènes de paysage de sorte que l'espace paraisse comme un palimpseste avec des couches de passé et de présent, du vieux et du nouveau, des morts et des vivants. En somme, Faulkner met en scène un paysage d'un Sud éternel où les fantômes des morts côtoient les vivants.

Cependant, même si cette saga de son "propre petit timbre-poste de terre natale" est focalisée sur la société sudiste il n'en demeure pas moins que l'œuvre faulknerienne est aussi universelle. *Descends, Moïse* n'est-il pas une critique de la civilisation humaine, sous-jacente à son appel pour une communion avec la

⁷⁵ Hoffman and Vickery, *Three decades of criticism*, "Faulkner : The word as Principle and Power", East Lansing, MSU Press, 1960, p. 208.

⁷⁶ Pour une analyse plus détaillée de cette idée, voir l'énorme ouvrage de Senghor : *Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

Nature ? Dans la nouvelle “*l’Ours*”, Isaac McCaslin s’est rendu compte en pleine brousse que s’il doit trouver Old Ben (c’est-à-dire l’ours) il doit se débarrasser de tous les objets que l’Homme a créés. D’abord, son fusil, puis sa montre et sa boussole.

Le paysage dans son œuvre est souvent morose car il est témoin d’une série d’injustice et d’iniquité depuis la découverte du Nouveau Monde. A vrai dire, il n’est pas seulement témoin, mais la victime même de cette injustice puisque cette terre a été constamment l’enjeu des conflits. D’abord, la dépossession des Indiens de leur terre, puis son arrosage par le sang et la sueur des esclaves, et enfin la phagocitation de son système d’exploitation par l’hégémonie du Nord.

Par ailleurs, le paysage chez lui récupère une partie de l’histoire qui est celle de la saga des Indiens d’Amérique avant sa découverte en 1492. C’est bien en cela qu’il rejoint Kateb Yacine dans l’évocation de ce rapport minutieux entre le paysage et l’histoire.

VI. CONCLUSION GENERALE

Nous avons donc tenté dans cette étude d'analyser la poétique du paysage chez trois écrivains, qui malgré leurs différences culturelles et géographiques, convergent sur plusieurs aspects.

Si la mémoire de l'Algérie et celle de la Martinique sont effacées des livres d'Histoire, elles s'incrémentent, respectivement, dans le paysage nord-africain et antillais. Le paysage devient ainsi le monument de cette mémoire bafouée.

Nous avons ainsi examiné comment et pourquoi ces écrivains refusent l'emploi de la description classique comme moyen de représenter le paysage en littérature. Ils ont donc le mérite d'avoir à la fois rompu avec la tradition littéraire dominante et d'avoir initié- chacun à sa manière- une nouvelle (ou des nouvelles devons nous dire) méthodes de conceptualisation du paysage. Donc, le paysage chez nos écrivains n'est pas seulement un simple décor mais devient un symbole, un trope, une métaphore et même une technique de narration.

L'autre nouvelle caractéristique dans les œuvres étudiées est la prédominance de la violence dans le paysage. Que ce soit en Afrique du Nord ou aux Antilles ou au Sud des Etats-Unis, le paysage n'est plus le tableau de beauté et de tranquillité (que nous avons l'habitude de voir dans les autres textes), mais un lieu de violence accumulée à travers l'Histoire. Les ruines et les villes antiques de Kateb témoignent de toute l'horreur des guerres en Afrique du Nord contre les conquérants successifs. Le paysage glissantien est le dépositaire de toutes les atrocités commises à la fois sur la population indigène (Caribes et Arawaks) et sur les esclaves noirs, déracinés de leur terre d'origine. Quant au paysage du Sud, il

faudrait répéter encore une fois qu'il a été le podium de la déshumanisation pratiquée sur les différents groupes depuis déjà quelques siècles.

Nos auteurs ont ainsi trouvé d'autres formules pour représenter le paysage usurpé, qui n'est pas réduit à une géographie lyrique mais porte une dimension humaine. Cette symbolique du paysage rend compte d'un ensemble vivant composé d'hommes, d'une terre et d'une histoire.

De plus, les références et notations relatives à la Nature sont disséminées à travers l'oeuvre pour s'intégrer à l'action et au récit, et non pas pour peindre le paysage tel qu'il est perçu. Ce faisant, leurs poétiques, tout comme le paysage lui-même, apparaissent complexes. Si on parle de ses écrivains comme des auteurs difficiles, hermétiques et opaques, c'est justement parce qu'ils rendent si bien cette complexité de la réalité, qu'on essaie en vain de simplifier. Quand on a demandé à Michel Butor pourquoi son oeuvre est compliqué, il a répondu que c'est plutôt le monde qui est compliqué.

Par ailleurs, nous avons remarqué tout au long de ce travail que ces trois écrivains partagent aussi des thématiques relatives au paysage, dont nous résumerons les points les plus importants :

1. Les puissances chthoniennes

Il y a donc chez nos trois écrivains une symbolique d'autochtonie que nous avons esquissée pour chacun d'entre eux. Même si le fond mythologique est le même, le symbole varie selon la culture de chaque auteur.

Chez Glissant la notion d'autochtonie est associée à l'impossibilité du retour vers l'Afrique, ce qui expliquerait la fin tragique de *la Lézarde* quand

Valérie- qui en suivant Thael pour vivre avec lui dans la brousse- est tuée par les chiens, symboles par excellence de cette puissance chthonienne. Dans son recueil de poèmes, *le Sel noir*, Glissant consacre un poème au chiens-fer, qui est une race de chiens indigènes à la Martinique, petits mais apparemment féroces.

Presque dans toutes les mythologies du monde le chien est associé non seulement à la mort, mais surtout au “monde du dessous et aux empires invisibles que régissent les divinités chthoniennes ou séléniques.”¹

Chez Kateb Yacine, cette notion est beaucoup plus limpide puisque presque tous les éléments dans son œuvre renvoient à cette histoire millénaire qui caractérise à la fois le paysage et le peuple autochtone d’Afrique du Nord. Dans son œuvre, c’est plutôt le vautour qui symbolise cette force chthonienne. L’ancêtre révolté se transforme, comme on a déjà vu, en vautour et attaque la tribu qui a déshonoré sa légende. Le vautour est en quelque sorte le gardien de la tribu. En mythologie, le vautour aussi représente la mort, mais il est également “un agent générateur des forces vitales, un purificateur, un magicien qui assure le cycle du renouveau en transmutant la mort en vie nouvelle.”² C’est en fait ce que dit Nietzsche à travers son personnage, Zarathoustra : “...Que tout corps devienne danseur et que tout esprit devienne oiseau: et en vérité, c’est là mon alpha et mon oméga !”³ C’est justement ce renouveau dont espère Kateb Yacine pour son pays.

Chez Faulkner, par contre, cette autochtonie, même si elle occupe une place moins importante, elle rappelle souvent l’identité indigène du Nouveau Monde comme élément constitutif de la culture sudiste. La figure emblématique

¹ Chevalier, Jean, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 196.

² Ibid., p. 789.

³ Nietzsche, F., *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p.33.

dans ce troisième cas est l'ours Ben. Cette mystérieuse créature revient fréquemment hanter les forêts du Sud pour rappeler aux chasseurs l'esprit de la nature (wilderness). C'est bien lui qui incarne le rôle de gardien de la brousse. Son indifférence à la présence des chasseurs qui le poursuivaient à travers les bois est très significative. Son âme est aussi ancienne que la brousse, c'est pourquoi à l'instar du Vautour katébien, l'Ours de Faulkner est aussi associé aux ancêtres indiens. Les Algonquins l'appellent d'ailleurs grand-père.

L'image de l'animal chez ces trois écrivains n'est pas un pur hasard. Les chiens (Glissant), le vautour (Kateb) et l'ours (Faulkner) sont réellement les médiateurs entre l'Homme et la Nature. Ils veillent sur cet état de communion entre l'homme et son environnement. Mais quand l'homme brise la stabilité de celle-ci, ces bêtes sauvages se font justiciers en incarnant la mort. Rappelons au passage la mort de Valérie par les chiens de Thael dans *la Lézarde*, la mort de Sam Fathers, et avec lui la chute de l'ours, dans *The Bear*, et enfin la mort de Si Mokhtar dès son retour à la tribu, gardée par le vautour, dans *Nedjma*.

Faulkner réinvente à sa manière tous les mythes et les légendes classiques qu'il a appris. Il l'explique lui-même:

All the celestial zoology of horse and goat and swan and bull constitute the firmament of man's history instead of the mere rubble of his past.⁴

Papa Longoué dans l'œuvre de Glissant et la Femme Sauvage dans celle de Kateb sont en fait à l'image du personnage faulknérien, Sam Fathers (et par extension, Leatherstocking de James Fenimore Cooper et Huck Finn de Mark Twain) qui représente la communion la plus subtile avec la nature. L'affinité dans

⁴ *A Fable*, New York, Random House, 1954, p. 161.

le symbolisme est évidente. Tous ces personnages sont illettrés, sages, solitaires, sans quelconque propriété et sans enfants. Leur mort symbolise celle de la nature. Le personnage de Papa Longoué et celui de Nedjma suivent la même trame.

2. La notion du métissage

L'un des principaux thèmes qui ont préoccupé nos trois écrivains et qui continue à attirer l'attention de Glissant (le seul parmi les trois toujours en vie) est le concept du métissage. Presque toute l'œuvre de Glissant, y compris *la Lézarde*, est révélatrice de cette hybridité antillaise, dont il fait dignement le flambeau de la lutte.

Ce concept n'est pas étrange à Kateb Yacine. Nedjma, son personnage fétiche, est métisse. Elle est mi-juive, mi-arabe, et mi-française. Elle représente l'Algérie qui est aussi le brassage de plusieurs cultures, à savoir berbère, romaine, vandale, byzantine, arabe, turque, et française. En somme, un "melting pot" millénaire. Le cousin de Mourad dans *Nedjma* nous précise ce mélange : "...L'horreur, la mêlée, le vide-l'océan- et qui d'entre nous n'a vu se brouiller son origine comme un cours d'eau ensablé..."⁵

Certes, Nedjma doit retourner à la tribu où se fait l'attachement aux ancêtres. D'ailleurs, le noir a dû la kidnapper pour la réenraciner dans la tribu. Mais, elle est symbole du métissage de races et traditions qui fourniront justement la force pour "le pays à venir."

Même si l'opinion de Faulkner sur le métissage est quelque peu différente de celle de nos deux autres écrivains, il est néanmoins nécessaire de reconnaître que cette notion est bien au cœur de son oeuvre. Sam Fathers (le pluriel ici n'est

⁵ *Nedjma*, p. 97.

pas un hasard) dans *Descends, Moïse*, est le personnage métisse (noir-indien) qui relie tous les autres personnages. C'est aussi lui qui représente le lien à la nature (wilderness).

En fait, ils préconisent tous un retour à la nature, une conception non-linéaire de l'histoire, et le non-recours à la violence, mais là où Faulkner voit une malédiction (dans le métissage), Glissant et Kateb voient plutôt une harmonie et une issue à tous les conflits raciaux de par le monde.

3. La symbolique de la rivière

Nous avons analysé dans les chapitres précédents la symbolique de la rivière dans l'oeuvre de ces trois écrivains. La Lézarde chez Glissant, le Rhummel chez Kateb et le fleuve Yocona de Faulkner ne sont pas simplement des rivières ordinaires, mais sont des éléments du paysage qui transcendent en fait leur fonction naturelle pour déborder dans la conscience collective. La rivière, comme symbole de l'écriture, peut également symboliser le sort de la communauté. La Lézarde, comme on a déjà vu dans le deuxième chapitre, représente l'histoire même du peuple antillais.

4. La subversion du décor spatio-temporel

Nous avons remarqué que chez chacun de ces écrivains la linéarité du temps est déconstruite, et que le temps et l'espace sont en pleine démesure. La raison de cette disjonction est bien simple. Afin de mettre les ancêtres au devant de la scène et les imposer au moment présent, la réversibilité du temps devient nécessaire. Cela s'avère être plus difficile pour Glissant du fait que la traite

négrière empêche ce retour à la source. Ce qui explique, à notre sens, la propension de l'auteur martiniquais à se focaliser surtout sur le futur.

Par ailleurs, vu le contexte politique de l'époque, Glissant et Kateb, qui traitaient de l'émergence de leurs pays respectifs (la Martinique et l'Algérie), présentaient le paysage comme une base (enracinement, relation, etc.) à ce qui allait venir. Mais Faulkner qui abolit toute perspective du futur ne peut nullement s'inscrire dans cette perspective.

5. Le lyrisme

Ces écrivains ont bien compris que "toutes les aurores des peuples ont été poétiques"⁶ c'est pourquoi ils sont conscients de la nécessité de la poésie dans leur engagement. Nous comprenons maintenant pourquoi *Nedjma* et *la Lézarde* sont des romans poétiques ou mieux encore: des poèmes en prose. Kateb disait à propos de *Nedjma* : "Je suis l'homme d'un seul livre. A l'origine, c'était un poème qui s'est transformé en romans et pièces de théâtre."⁷

Ces deux œuvres marquent incontestablement, chacune de son côté, le commencement de deux littératures "francophones," en l'occurrence, la littérature algérienne et la littérature martiniquaise. Chacun d'entre elles est, en somme, une célébration lyrique d'un pays et d'un peuple.

Elles décrivent certes les injustices de la domination coloniale, de l'exploitation et de la ségrégation raciale, mais s'attachent tout de même à préconiser ce rapport essentiel de la communauté avec son espace.

⁶ Glissant, E. « le Romancier noir et son peuple », *Présence Africaine*, Paris, No. 16, oct.-nov. 1957, p.30

⁷ Interview dans *Jeune-Afrique*, No. 324, 28 mars 1967.

De même, *la Lézarde* et *Nedjma* sont aussi des œuvres universelles. L'exergue du recueil *Le Sang rivé* "à toute géographie torturée" témoigne de cette volonté universalisante de Glissant. Quant à Kateb, rien de mieux que les mots de Glissant lui-même sur son œuvre dans sa préface au *Cercle des Représailles*, intitulée "le chant profond de Kateb Yacine":

Aujourd'hui, le cercle est fermé, nous voici tous dans le même lieu : et c'est la terre tout entière. Dès lors naît et se développe le Tragique de notre époque, qui est celui de l'Homme en face des peuples, celui du destin personnel confronté à destin collectif. Ce fondement éternel de la Tragédie redevient celui des grandes œuvres du Chant profond contemporain ; car c'est à partir de cette confrontation entre destin personnel et destin collectif que l'homme (en tant qu'individu) pourra aimer et comprendre les peuples, et que les peuples pourront enrichir et continuer l'œuvre de l'homme, sans dénaturer ce que chaque individu porte en lui de précieux.

L'œuvre théâtrale de Kateb Yacine est un cas exemplaire de cette Tragédie moderne que j'ai dite, par quoi l'art, en l'occurrence l'art théâtral, essaie d'approcher le monde, de le concilier à lui-même, et peut être d'éclairer ainsi le destin commun de tous les hommes... Le langage de cette œuvre est poétique, c'est-à-dire qu'il [Kateb Yacine] n'hésite pas à exprimer obscurément ce qui de l'homme est obscur.⁸

Glissant a raison d'évoquer le destin commun de tous les hommes car après tout c'est à cela que porte toute l'œuvre de Kateb, celle de Faulkner et, sans moins d'importance, son œuvre à lui-même.

6. Le choc entre l'oral et l'écrit

L'autre rapprochement frappant entre ces écrivains est l'intrusion des langues vernaculaires dans la langue savante. Cette forme d'écriture originale vise à détruire le modèle préexistant de l'écriture. Cet agencement de l'écriture à l'oralité du récit mythique leur permet de souder et synthétiser la culture populaire et la culture savante.

⁸ *Cercle des Représailles*, Paris, Seuil, 1958, p.10-11.

C'est d'ailleurs ainsi que se pratique la transmission des valeurs traditionnelles aux jeunes générations. Sam Fathers dans *Descends, Moïse*, initie l'enfant aux secrets des ancêtres mais dans la forêt. Son semblable dans l'œuvre de Glissant est bien entendu Papa Longoué qui ne vit justement que dans le morne. Il lègue aussi sa sagesse aux jeunes personnages (Thael, Mathieu, Valérie). Il est en fait le pont entre la génération du passé et celle du futur. Puis, Si Mokhtar dans *Nedjma* qui à son tour veut introduire le jeune Rachid au monde de l'ancêtre Keblout en faisant ensemble une sorte de "pèlerinage" au mont Nadhor. Il nous est d'ailleurs présenté comme "le vieil arbre."

7. La généalogie

L'autre topique que Kateb et Glissant tiennent de Faulkner est la généalogie de leurs personnages. On peut facilement tracer l'arbre familial des Keblouti comme on a déjà fait avec les Beauchamps de Faulkner. Ceci sous-tend la légitimité par rapport à l'histoire de la tribu et l'appartenance à la communauté. Glissant, dans son œuvre, et en particulier dans le *Quatrième siècle*, retrace une histoire parallèle de deux familles, tout en traçant l'histoire du marronnage.

Il est vrai qu'on ne peut pas comprendre suffisamment une société si on contourne son passé (la filiation, l'ascendance, la légitimité, etc.) Curieusement, l'image du père dans cette rétrospective est souvent déplorable. (Voir section suivante).

8. L'obsolescence du père

Ce travail nous a permis par ailleurs de comprendre plusieurs thématiques, qui d'apparence semblent distancées, mais sont d'une manière ou d'une autre

liées à notre sujet de recherche. On s'est toujours demandé, par exemple, pourquoi la figure du père en littérature maghrébine (surtout celle de la période coloniale), n'existe presque pas.

La mère par contre est vénérée car elle a pu conserver le lien avec les aïeux par la tradition qu'elle a passée aux descendants. (Cette caractéristique est aussi typique à l'Afrique sub-Saharienne).

On remarque que ceci est valable pour Faulkner. Ne pas avoir un père (et on le voit très bien dans le personnage de Sam Fathers) constitue même une vertu car ça dissocie de la malédiction, que les pères ont justement engendrée et transmise. Mathieu et Thael (dans *la Lézarde*) et Nedjma (dans *Nedjma*) n'ont pas de père, d'où toute la thématique de la légitimité.

9. La légitimité

Nous avons remarqué à travers ce travail que Glissant et Faulkner partagent le même problème qui est celui de la légitimité (c'est-à-dire le droit d'établir des racines) sur cette terre du Nouveau Monde. Ce qui n'est pas le cas de Kateb puisque son pays (l'Algérie) est marqué par cette histoire millénaire, et par conséquent toute quête d'enracinement est obsolète. Dans son cas, c'est plutôt la protection du territoire (et par extension de cette même histoire antique) qui s'avère indispensable.

L'une des leçons à tirer de ces différentes poétiques du paysage est justement une nouvelle approche dans la conceptualisation de la légitimité, ce à quoi Glissant consacre tout un roman, à savoir *Sartorius, le roman des Batoutos*

(voir bibliographie). Cette démarche est en fait digne d'une contribution future au sort de l'humanité.

10. L'Humanisme

Il est impératif de mentionner, dans cette conclusion, l'humanisme et l'universalisme de nos trois écrivains. Ils se sont certes fait les porte-voix de leurs paysages respectifs, mais refusent catégoriquement de concevoir le lieu comme un territoire relevant d'une légitimité qui autorise à étendre les limites de son territoire et qui pose le principe même de la colonisation, et par conséquent de la domination.

Toutes les œuvres étudiées sont donc des récits de souffrances ancestrales, et qui expriment le tragique de l'aliénation dans ces sociétés en question.

Nous avons donc étudié des œuvres violentes qui dénoncent la violence. Nous pensons qu'il est en fait naturel de faire crier le paysage contre ces injustices dont témoignent ces écrivains que de prêcher une résistance violente. En somme, ces écrivains sont en quelque sorte des "bouddhistes" de la littérature (notre propre expression).

L'une des conclusions auxquelles nous avons abouti à travers cette étude comparative est que ces trois auteurs semblent en apparence ancrés dans la tradition judéo-chrétienne et musulmane, mais au fond se rapprochent plus, du moins d'un point de vue philosophique, aux civilisations antiques (primitives).

11. Le viol de la terre

L'autre thématique en commun entre ces écrivains est l'appropriation ou le viol de la terre. Faulkner a violemment critiqué la dépossession exercée par les

colons blancs sur les Indiens qui, pour lui est à l'origine de la malédiction du Sud.

La menace constante et croissante de la civilisation sur l'arrière-pays constitue pour lui un autre volet de ce viol que l'Homme ne cesse de pratiquer sur son environnement.

La terre n'appartient certes à personne, mais l'exploitation sous toutes ses formes (esclavage, colonisation, servage) sape la dignité de l'Homme. C'est à cela que tend donc toute la démarche de Kateb, de Glissant et de Faulkner, qui ne veulent ni s'enfermer dans le local ni se perdre dans l'universel globalisant.

12. l'approche écocritique

Par ailleurs, ces œuvres étudiées sont universelles. Elles décrivent certes les injustices de la domination coloniale, de l'exploitation et de la ségrégation raciale, mais s'attachent tout de même à préconiser ce rapport essentiel de la communauté avec son espace.

Nous pouvons, après ce travail de réflexion, prétendre répondre à la question que s'est posée Gérard Genette dans ses *Figures* sur le rapport entre la littérature et la l'espace quand il dit :

Y a-t-il quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?⁹

L'œuvre de nos écrivains a prouvé justement que le paysage est à la fois un espace dans la littérature et de la littérature, c'est-à-dire que le paysage constitue précisément la spatialité active et représentative de la littérature.

On remarque que même en littérature contemporaine aujourd'hui, on n'a toujours pas saisi le sens du paysage. Michel Delon dans sa critique de *l'Homme*

⁹ Genette, *Gérard, Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, « la littérature et l'espace », pp. 43-48.

dans le paysage d'Alain Corbin, montre une sympathie pour le paysage mais le présente toujours comme un objet à désirer, à admirer, à satisfaire l'Homme. Il se réjouit dans sa conclusion du fait que "...les paysages ont commencé à être classés et conservés comme des monuments historiques. Les parcs deviennent des musées verts."¹⁰

Aux Etats-Unis, le mouvement extrémiste de la *deep ecology* vise à éliminer l'humain de la nature comme si défendre l'un impliquait forcément l'exclusion de l'autre. De plus, son approche de la Nature est trop scientifique, ce qui fait qu'il écarte davantage l'espace entre l'Homme et la Nature.

Quand on remarque les quelques paysages violents, moroses, dans l'oeuvre de Kateb et de Glissant on est tenté de croire qu'il l'ont hérité de Faulkner. Encore une fois, le paysage de ces trois écrivains et de ces régions distinctes l'une de l'autre ne sont pas si semblables, mais la poétique faulknérienne qui met le paysage au devant de la scène- et en apposition aux personnages, à l'histoire et à l'identité- semble les influencer ou du moins les inspirer à en faire de même. N'est ce pas Glissant lui-même qui dit dans son énorme étude sur Faulkner que :

Les paysages faulknériens s'altèrent d'une mauve fragrance, d'une puissance de mélancolie qui font que vous avez envie, quand vous les voyez évoquer, d'en revenir à peindre votre propre paysage, proche ou lointain. Que ce soit des grands Bois dans les matins froids de brume, ou des bas de collines à mi-destin de la sécheresse et de l'inondation...des champs de coton en fuites rectilignes à partir des hangars, ou des massifs de fleurs versaillant à prétention les grandes Maisons, ce paysage évoque pour moi un relent, et c'est "l'odeur froide des magnolias."¹¹

¹⁰ In *Magazine littéraire*, No 401, septembre 2001, p. 91

¹¹ Glissant, Edouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p. 148.

Ce terme “relent” est très significatif ici en ce sens qu’il sous-entend l’existence d’une métaphysique à l’intérieur du paysage faulknérien. Voilà en fait ce que nous avons tenté d’expliquer par “poétique” tout au long de cette étude.

A travers l’étude de quelques œuvres nous avons donc analysé comment Faulkner, Glissant et Kateb ressuscitent l’histoire à travers l’évocation poétique du paysage. (Le colonel Sartoris chez Faulkner, les aïeux berbères chez Kateb et le nègre marron chez Glissant).

Nous espérons donc avoir démontré tout au long de cette thèse que le paysage dans ces trois régions, aussi distinctes soient-elles, dispose d’une poétique (ou des poétiques). Ces œuvres se distinguent justement de la littérature traditionnelle à travers cette approche poétique du paysage. Sa vocifération, son éclatement, sa démesure, sa fusion avec le temps et les personnages, ainsi que son rôle à la fois comme garant et générateur de l’histoire font que le paysage joue finalement un rôle important dans notre monde, et donc mérite une place prioritaire dans notre imaginaire.

En tant qu’êtres humains nous ne pouvons négliger indéfiniment l’importance du rapport à l’entour tant que nous vivons dans le paysage et à son rythme. Du point de vue psychologique, l’autre leçon que nous avons retenue de ce travail est que l’Homme dans sa vie a besoin de supports (d’où l’importance des mythes). Le paysage constitue précisément un support naturel et éternel, et en cela surpasse le rôle du mythe classique. C’est bien Spengler qui dit que “la

culture naît du paysage comme un arbre qui naît de la terre et qui ne peut survivre sans elle.”¹²

En ayant ainsi étudié les poétiques de nos trois écrivains, nous nous permettrons de les qualifier de prosopopées, car elles n’ont pas seulement donné la parole au paysage, mais ont surtout dépeint merveilleusement une image du rapport et de la médiance que nous entretenons avec le paysage.

Tout compte fait, nous espérons avoir apporté à travers cette étude du paysage une nouvelle clé pour une meilleure approche des ces trois écrivains réputés difficiles et opaques.

Nous espérons par ailleurs avoir démontré qu’il peut y avoir des poétiques du paysage et que les paysages eux-mêmes sont en fin de compte poétiques.

¹² Spengler, Oswald, *The Decline of the West*, New York, The Modern Library, 1965, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources Primaires:

1. Glissant, Edouard:

La Lézarde, Paris: Seuil, 1958.
Tout-Monde, Paris: Gallimard, 1993.
L'Intention Poétique, Paris : Seuil, 1980.
Poétique de la Relation, Paris: Gallimard, 1990
Discours Antillais, Paris: Seuil, 1981.
Poèmes Complets, Paris: Gallimard, 1994.
Introduction à une Poétique du Divers, Paris: Gallimard, 1996.
La case du commandeur, Paris: Seuil, 1981
Mahagony, Paris: Seuil, 1987
Le Quatrième Siècle, Paris: Seuil, 1964.
Le sel noir, Paris : Gallimard, 1983.
Soleil de la conscience, Paris: Seuil, 1956.
Faulkner, Mississippi, Paris: Stock, 1996.
Sartorius, Batoutos, Paris : Gallimard, 1999.

2. Kateb Yacine :

Nedjma, Paris: Seuil, 1956.
Le Polygone Etoilé, Paris: Seuil, 1966.
Le Poète Comme un Boxeur, Paris: Seuil, 1994.
Le Cercle des Représailles, Paris: Seuil, 1959
L'Oeuvre en fragments, Paris: Actes du Sud, 1999.
La Boucherie de l'espérance, Paris: Seuil, 1999.
Eclats de mémoire, textes réunis et présentés par Olivier Corpet et Albert Dichy, Paris, IMEC, 1994

3. Faulkner William :

This Earth, A poem, New York : Equinox, 1932.
Go Down, Moses, New York : The Modern Library, 1995.
Absalom, Absalom! New York: Random House, 1936.
Light in August, New York, Random House, 1967
As I Lay Dying, New York, Modern Library, 1967.
Intruder in the Dust, York, Random House, 1948
The Sound and the Fury, New York, Modern Library, 1946

II. Sources secondaires:

Abdoun, Ismail, *Kateb Yacine*, Classiques du Monde, Paris, Nathan, 1985.

Actualité de Kateb Yacine, Itinéraires et contacts de cultures, Vol. 17, Paris, l'Harmattan, 1993.

- Adorno, Theodore, *Théorie esthétique*, Paris: Klincksieck, 1974.
- Akkache, Ahmed, *l'Evasion*, Alger, SNED, 1973
- André Breton, *la Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, J-J Pauvert Editeur, 1972.
- Anquetil, Gilles, "Sur la trace d'Edouard Glissant", (Entretien avec E. Glissant in *Le Nouvel Observateur*), reproduced in *Antilla* No 563 (10 décembre 1993). P.35.
- Aresu, Bernard, *Counterhegemonic Discourse from the Maghreb, The Poetics of Kateb's Fiction*, Tubingen : Gunter Narr Verlag, 1993.
-----, 'Les Tragédies de Kateb Yacine devant la Critique', *Oeuvres et Critiques*, IV, 2, 1980.
- Arnaud Jaqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de kateb Yacine*, Tome II, Paris : l'Harmattan, 1982.
- "A Bâtons rompus- Kateb Yacine délivre la parole, propos recueillis par M. Djaider et N. Nekkouri, dans *El Moudjahid Culturel*, 4 avril 1975, no 156.
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942
- Balpe, Jean Piuerre, *Paysages et Littératures*, Paris: Larousse, 1975.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris: Seuil, 1973.
-----, *Le Degré Zéro de l'Ecriture*, Paris: Seuil, 1955.
- Baudot, Alain, "Les écrivains antillais et l'Afrique", in *Recherche, Pédagogie, et Culture*, Vol, 57, avril-juin 1982, 30-35
- Benot, Yves, "l'Oeuvre de Kateb Yacine: Poésie et Vérité d'Algérie", in *La Pensée*, Paris, Vol. 132. P. 102-1113.
- Bensmaia, Réda, "Nations of Writers", *STCL*, Volume 23, No.1 (Winter 1999).
- Berque, Augustin, *Etres humains sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996.
- Berque, Jacques, *Le Maghreb entre deux guerres*, Paris, Seuil, 1970.
- Blanchot, Maurice, *l'Espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955.
- Bleikasten, A. "Paternité et Filiation dans les romans de Faulkner", *Revue Française d'Etudes Américaines*, No. 8, oct. 1979.
- Blotner, Joseph, *Faulkner in the University*, New York, Vintage Books, 1965.

- Bonn, Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, Paris, PUF, 1990.
- , *L'exil fécond des romanciers algériens*, in *Exil et Littérature*, ouvrage collectif présenté par Jacques MOUNIER, Université des Langues et Lettres de Grenoble, Ellug, 1986
- Bouchentouf, (A.), *William Faulkner et Kateb Yacine, écrivains du terroir*, Thèse de 3^{ème} cycle, Montpellier III, France, 1982.
- Bourboune, Mourad, *Demain l'Afrique*, Paris, No. 42, 17 décembre 1979.
- Bouvard, Loic, « conversation with William Faulkner » in *Modern Fiction Studies*, V (Winter 1959-60), p. 362.
- Bowles, Paul, "The Worlds of Tangier" in *Holiday magazine*, mars 1958
- Bradford, Melvin, *Faulkner's doctrine of Nature*, Vanderbilt University, Ph.D. dissertation, 1968.
- Braeden, "Faulkner and the land" in *American Quarterly*, No. 10, pp. 351-159
- Britton, Celia, "Opacity and Transparency: Conceptions of History and Cultural difference in the work of Michel Butor and Edouard Glissant".
- Brossat, Alain et Maragnès, Daniel, *Les Antilles dans l'Impasse?* Paris, Editions Caribéennes/l'Harmattan, 1981.
- Brown, Tom, *An introduction to william Faulkner's Go Down, Moses*, Jackson : Mississippi Library Commission, 1976.
- Cailler Bernadette, *Conquérants de la Nuit Nue, Edouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*, Tubingen, 1988.
- Claude, Aziza, *Dictionnaire des Symboles et Thèmes Littéraires*, Editions Nathan, 1978.
- Claudiel, Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929.
- Corzani Jack, "A propos d'un archipel inachevé: l'Antillanité, rêve et réalité dans la littérature des Antilles Françaises, *Ethiopes* 1(3-4), 1983, 25-35
- Cottegnies, Line, « To be a Window » : Opacité et transparence du verbe dans la poésie de George Herbert, *EA* 50-4, 1997.
- Courtin, C. *La Brousse qui mangea l'homme*, Paris, Ed. de France, 1929.

Dash, Michael, « Interview with Edouard Glissant », *Caribbean Review of Books*, No. 5, Aug. 92.

-----, *Edouard Glissant*, Cambridge University Press, 1995.

-----, introduction à *Caribbean Discourse* (Glissant), traduit du Français par lui-même.

-----, « Ariel's discourse: French Caribbean writing after the storm », *Journal of West Indian Literature*, 1.1, 1986, 49-58

-----« writing the body: Glissant's poetics of remembering », *World Literature Today* 63 (4) automne 1989, 609-12.

Dayan Joan, the figure of negation: some thoughts on a landscape by Césaire", *French Review*, Vol, # 3, février 1983, 411-23.

Degras, Priska, « Tout Monde ou la Splendeur de l'errance et du chaos », in *Notre Librairie*, No 127, juillet-septembre 1996.

Dixon, Melvin, *Ride Out the Wilderness, Geography and Identity in Afro-American Literature*, University of Illinois Press, 1987.

Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969

Dusoir, Lind, « The design and meaning of *Absalom, Absalom !* » in *Faulkner, Four decades of Criticism*, Michigan State University Press, 1973.

Écrivains francophones du Maghreb (sous la dir. de Memmi), Paris, Seghers, 1985.

Eilers, Anke, *Éléments pour une lecture du symbolisme dans l'oeuvre Romanesque d'Edouard Glissant* (Mémoire de Maîtrise), Université de Caen, France, 1987.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Folio, 1963

-----, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1953

Farès, Nabile, *Mémoire de l'Absent (La Découverte du Nouveau Monde, Tome II)*, Paris, Seuil, 1974

Feraoun, Mouloud, *l'Anniversaire*, Seuil, 1972

Fitter, Chris, *Poetry/Space/Landscape: Toward a new theory*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1994.

Gafaiti, Hafid, "l'Ecrivain dans la société" (Entretien avec Kateb Yacine), Enad: Alger.1986

Général Bugeaud, *Proclamation aux habitants de l'Algérie*, 22 février 1841.

Genette, *Gérard, Figures II*, Paris, Tel Quel, Editions du Seuil, 1969 (Chapitre « la littérature et l'espace »).

Glissant, E. « le Romancier noir et son peuple », *Présence Africaine*, Paris, No. 16, oct.-nov. 1957

----- "Poétique et inconscient martiniquais" in *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques*, ed. By E. Snyder and A.Valdman (Québec, Presses de l'Université de Laval, 1976.

-----, préface au *Cercle des Représailles* de Kateb Yacine, Paris: Seuil, 1958.

Gontard, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, Fès, Faculté des Lettres, 1975.

Gresset, Michel, *La Tyrannie du regard ou la relation absolue, origine, émergence et persistance d'une problématique du mal dans l'oeuvre de William Faulkner*, Thèse de Doctorat d'Etat, Univ. Paris Sorbonne, 1976.

Hagan, T, *American Indians*, University of Chicago Press, 1961

Harrington, Evans, *The Maker and the Myth, Faulkner and Yoknapatawpha*, Jackson, University Press of Mississippi, 1978.

Hitchcock, Peter, « Antillanité and the Art of Resistance », in *Research in African Literatures*, Vol 27, No 2, 1996

Humphries, Jefferson, *Metamorphosis of the Raven*, Baton Rouge, LSU Press, 1985.
-----, introduction à sa traduction d'*Un Champs d'Iles* d'Edouard Glissant.

I'll take my Stand, the South and the Agrarian Tradition, Louisiana State University Press, 1977.

Journée Kateb Yacine, Actes du Colloque du 5 mai 1984, Université de Tunis I, Volume numéro 3, Publications de la Faculté de Manouba, 1990.

Jullien, François, *Procès ou Création, Une introduction à la pensée chinoise*, Paris : Seuil, 1989.

-----, *Le Détour et l'Accès, Stratégies du Sens en Chine, en Grèce*, Paris: Grasset et Fasquelle, 1995.

Kacedall, Assia, *L'espace comme enjeu*, Mémoire de Magister, Département de Français, Université d'Alger, 1988.

Kateb Yacine et la Modernité Textuelle, Colloque à l'ILE de Bouzaréa, Alger, 1989.

Kateb Yacine, préface à *Histoire de ma Vie* de Fadhma Amrouche, Paris: la Découverte, 1991.

Kennedy Gerald, *Imagining Paris*, New Haven :Yale University Press, 1993.

Kerr, Elizabeth, *Yoknapatawpha, Faulkner's «Little Postage Stamp of Native Soil*, New York, Fordham Press, 1969.

Lane, Belden, *Landscapes of the Sacred*, Paulist Press, New York, 1988

Madou, Jean-Pol, *Edouard Glissant, De mémoire d'arbres*, Amsterdam: Rodopi, 1996.

McHaney, Thomas, (editor), *Faulkner Studies in Japan*, University of Georgia Press, Athens, 1985.

McNeece, Lucy Stone, "L'espace du Signe: Le théâtre francophone de Kateb Yacine". Vol. 5, No.1.

Megevan, Martin, *Choeur et Choralité dans le theater de la décolonisation: les exemples de Kateb Yacine et d'Aimé Césaire*, (communication faite au XLVe Congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises, le 21 juillet 1993).

Meriwether, James, *William Faulkner, Essays and Speeches*, New York, Random House, 1965.

Miller, Elinor, « The Identity of the Narrator in Edouard Glissant's *La Lézarde* », in *South Atlantic Bulletin*.

Millgate, Michael, *Faulkner's Place*, Athens, University of Georgia Press, 1997.

Mitterand, H., *Le Discours du Roman*, Paris, P.U.F, 1980

Mortimer, Mildred, *Kateb Yacine in search of Algeria: A study of Nedjma and Le Polygone Etoilé*, in *L'Esprit Créateur*, Vol. XII, No.4, Winter 1972.

-----, « Conquest and Resistance in Edouard Glissant's Poetry » in *L'Esprit Créateur*, Vol. XXXII, No.2, Summer 1992.

Murrell, Elizabeth, "Dream of Africa: The function of Dream in Kateb's *Nedjma*" in *The Shape of the Fantastic*, New York, Greenwood Press, 1986.

Ngal, George, " L'image et l'enracinement chez Césaire", *Présence Francophone*, Vol, 6, 1973, 5-28.

Nicolaisen, Peter, « The dark land talking the voiceless speech : Faulkner and native soil », in *Mississippi Quarterly*, Summer 1992, Vol. XLV, No 3. P. 253-276.

- Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie, Générale Française, 1983
- Notre Librairie*, « Dire le Milieu Naturel », décembre 1981, No 62.
- Pélégri, Jean, *Ma mère, l'Algérie*, Alger, Laphomic, 1989.
- Picanco, Luciano, *Vers un Concept de la Littérature Nationale Martiniquaise*, New York, Peter Lang, 2000.
- Pitavy, François, *William Faulkner Romancier*, Thèse IIIème Cycle, Université de Lille III, 1981.
- Pomier, J. *Chronique d'Alger ou le temps des Algérienistes 1910-1957*, Paris, La Pensée Universelle, 1972.
- Racine, Daniel, "The Antillanity of Edouard Glissant." *World Literature Today*, 63 (Fall 1989), p. 620-25.
- Randau, Robert, *Les Colons, roman de la patrie algérienne*, Paris, Sansot, 1907,
- Rosa Da Silva, Edson, « La rêverie de l'eau et de la terre dans le Cahier d'un Retour au Pays Natal de Césaire », *Présence Francophone*, Vol 29, 1986, 105-25.
- Salhi, Kamal, *The Politics and Aesthetics of Kateb Yacine*, New York, The Edwin Mellen Press, 1999
- Saltzman, Arthur M., "Communication and Resistance: On opaque fictions" in *Publications of the Missouri Philological Association*, P.58).
- Sartre, Jean Paul, préface à *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon, Paris : La Découverte, 1961.
- , *Situations, I, essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947.
- Sellin, Eric, "La Nature et la vision totémique chez J-B Tati-Loutard" in *Imaginaires Francophones*, Faculté de Nice, No 22, 1995, p. 39-47.
- Snyder Emile, Aime Césaire: the reclaiming of the land" *Dalhousie Review*, 1973, Vol. 53, 720-32.
- Société et Littérature antillaises aujourd'hui*, Presses Universitaires de Perpignan, No 25, 1997
- Soleil Eclaté*, Mélanges offerts à Aimé Césaire, édités par Jacqueline Leiner, Tubingen, 1984.

Spengler, Oswald, *The Decline of the West*, New York, the Modern Library, 1965.

Tadros, Raymonde Ghattas, *Circularité, langage et mythe dans Candide (Voltaire), l'Education sentimentale (Flaubert), et Nedjma (kateb)*. Dissertation, University of California, Irvine, 1980

Tamba, Said, *Kateb Yacine*, Paris: Seghers, 1986.

Tcheho, Isaac-Célestin, « Kateb Yacine, le poète-passeur » in *Notre Librairie*, No 128, octobre-décembre 1996. P.86-95.

-----, *The novel and identity in Algeria : a study of the works of Mohammed Dib, Mouloud Feraoun and Kateb Yacine*, M.A. thesis, University of Yaoundé, Cameroon, 1980.

Ugah, Ada, “La Mer et la Quete de Soi: une lecture bachelardienne des romans d’Edouard Glissant”, *Présence Africaine*.

Van der Schueren, Eric, “Transparence et opacité: dialectique esthétique et sociale dans l’imaginaire fin-de-siècle”, *Revue Francophone de Louisiane*, 1986.

Vickery, Olga, *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, LSU Press, 1964.

Wallace, Ian, ‘Literature- Transparent and Opaque’ in *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Prometheus Books, 1982.

Williams, D., *Faulkner’s women*, London, McGill-Queen’s Univ. Press, 1977.

Woodsworth, Stanley, *William Faulkner en France*, Paris, Lettres Modernes, 1959

VITA

Nabil Boudraa was born on August 19, 1971, in the town of Akbou, Algeria. He received a bachelor's degree in English at the Université de Bouzaréa, Algeria. After attending the University of Paris VIII, in France, Nabil Boudraa became an exchange student at Queens College, where he also received a master's degree in French literature in December 1998.

In January of 1999, Nabil started his doctoral program at Louisiana State University working on francophone literature with a minor in History. During this course of study, Nabil Boudraa was employed as a Graduate Teaching Assistant in the French Department. On May 2002, he earned his degree of Doctor of Philosophy.

Nabil Boudraa is currently working on North African Anthropology under a research fellowship from the Center for Middle Eastern Studies at Harvard University.