

L'écriture arborescente de la Caraïbe : esquisse d'une écopoétique en situation

*La parole et la lettre mêmes du roman américain
sont nouées à une texture, à une structure mobile de ses paysages.
Et la parole de mon paysage est d'abord forêt, qui sans arrêt foisonne.*¹

- 1 S'il y a un élément naturel qui hante la littérature antillaise, c'est l'arbre et, par extension, la forêt. Dans la littérature haïtienne, l'arbre symbolise souvent la situation précaire de la société et la résistance contre l'exploitation du pays. Le sujet lyrique du poème épique *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire se transforme en arbre à force de l'évoquer. Le cocotier, arbre familier pour ceux qui vivent dans les îles et trope exotique pour ceux qui les décrivent de l'extérieur, devient l'emblème de la lutte pour l'autoreprésentation chez les auteurs de la Créolité. L'importance de l'arbre dans la tradition littéraire antillaise, marquée par des questions relatives à l'héritage, l'histoire et l'identité, n'est pourtant pas fortuite. Pour avoir une idée de sa valeur symbolique, on n'a qu'à évoquer l'arbre généalogique qui, dans l'imaginaire européen, inscrit la lignée familiale dans un territoire et garantit la pureté de la race, alors que dans l'imaginaire africain l'arbre est souvent considéré comme un pilier de la communauté, gardien des esprits et de la mémoire.
- 2 Cet article offre une exploration des figures de l'arbre et de la forêt au-delà de leur valeur purement décorative afin de comprendre comment ces éléments entrent de manière productive dans une écriture et un style. Nous utiliserons comme exemples deux auteurs qui figurent parmi les plus grands écrivains de la Caraïbe, Maryse Condé de la Guadeloupe et Édouard Glissant de la Martinique. *Traversée de la mangrove* (1989)² de Condé et *Mahagony* (1987)³ de Glissant ont été publiés pendant la "vague de la mémoire" survenue lors de la commémoration de l'abolition de l'esclavage en 1988 et parvenue récemment à son apogée avec l'édification du monument en souvenir de l'esclavage à Point-à-Pitre. Condé et Glissant essaient tous les deux de repenser à l'intérieur de leurs romans le rapport du sujet à l'espace-temps antillais à partir des arbres et de la forêt. Ils développent ce que j'aimerais appeler une écriture arborescente : une écopoétique qui s'investit dans les arbres et, pour paraphraser Pierre Schoentjes, fait surgir des bois et des arbres de manière à ce que ces éléments naturels deviennent inséparables des histoires qui s'y déroulent et des récits qu'ils font vivre⁴. L'arbre et la forêt sont plus que des tropes ; ils imprègnent l'écriture non pas pour en produire une simple image à travers la littérature, mais pour évoquer la sensibilité qui leur est inhérente. Si la fonction de la nature dans l'écriture de ces deux auteurs a été amplement étudiée, notamment chez Glissant⁵, il est donc ici question d'examiner un élément naturel spécifique à travers lequel s'opère une problématisation du rapport à l'espace-temps porteuse de répercussions théoriques.
- 3 Notre approche écopoétique semble de prime abord *littéraire*, déviant de la lecture culturelle et contextuelle qui domine la théorie dite écocritique et son versant post-colonial qui inclut souvent la littérature francophone non européenne⁶. Et il est vrai que, dans une certaine mesure, l'écriture arborescente actualise une problématique d'abord textuelle et poétique. Or, pour comprendre les opérations textuelles de cette écriture, il faudrait en interroger les enjeux. Chaque écriture de la nature articule un rapport avec l'espace naturel compris comme différence. Elle pose ainsi une problématique d'ordre

ontologique que l'on ne peut dissocier de son contexte. L'expérience sensible de l'espace naturel est inéluctablement constituée par la trajectoire de l'individu et par son bagage culturel. Elle dépend essentiellement du point de vue à partir duquel on entre en contact avec la nature. On a donc là une poétique — en tant que transmission d'une expérience sensible de l'espace naturel — qui est contextuelle.

- 4 Pour mieux comprendre les ramifications théoriques d'une telle compréhension de l'écopoétique, nous nous permettrons de commencer notre investigation loin de l'espace littéraire, en plein milieu de la forêt, en Guyane française, chez les orpailleurs créoles du Maroni. L'ethnologue Michèle Baj-Strobel cherche à savoir comment les orpailleurs perçoivent le paysage guyanais : “ce croisement de pistes, avec cette portion d'horizon crépusculaire vers les collines à perte de vue, me semblait exprimer la quintessence du paysage forestier auquel je trouvais pour ma part des accents romantiques allemands !”⁷. Pourtant, elle a du mal à les en faire parler, comme si la question n'avait aucun sens. Sur le chemin du retour, après le travail, sous prétexte d'être fatiguée, elle marque un arrêt et invite Laurens, l'un de ses informants, à contempler les arbres. Elle lui parle de la forêt de son enfance dans la Hardt et lui avoue que la forêt de la Guyane est à ses yeux “un beau paysage”. Or, comme le mot “paysage” se traduit difficilement en créole, elle utilise le seul terme qui lui vient à l'esprit, “l'alentour”. Au terme d'un long effort de persuasion, elle obtient que Laurens lui donne sa lecture de la forêt :

Je ne trouve rien de si particulier à cet endroit, des mornes et des bois comme tu dis, tout partout ici! Et les bois, pour nous Créoles, est moins dangereux que les hommes. [...] Pour moi cet endroit est une piste grande ouverte, plein de gens sont déjà passés par là, des gens autant que des animaux, depuis que ces bois sont bois! [...] Et pour toi c'est la forêt vierge! Il n'y a pas de forêt vierge! Tout ça, ce sont des histoires et d'ailleurs chaque arbre qui nous entoure, je le connais, chaque sifflement d'oiseau, je le connais.⁸

Il ne perçoit pas la forêt d'un point de vue sentimental ou affectif ; la forêt se constitue en rapport avec l'homme au lieu de représenter la différence absolue. La divergence entre leurs perceptions respectives de la forêt tropicale s'articule à la fois sur un axe temporel et sur un axe sensoriel. Alors que la lecture de Strobel est empreinte de nostalgie, celle de Laurens s'inscrit dans la continuité historique qui lie le passé au moment de l'énonciation. Laurens ne partage pas avec Strobel une appréciation visuelle et esthétisante de la forêt. Son rapport aux bois est physique ; c'est d'ailleurs pourquoi il résiste à l'envie de s'arrêter, de peur de rompre le rythme de la marche. La pause risque de désorienter et de déstabiliser son entrée dans la forêt.

- 5 La rencontre entre Strobel et Laurens illustre que l'espace naturel manifeste une étrange tension entre l'universel et le particulier, tension qui le rend parfaitement transparent et intraduisible. Tout le monde sait ce que c'est qu'une forêt, et pourtant, à chacun son arbre, sa forêt, issus d'un contexte autant individuel que collectif. La littérature entraîne toujours le lecteur dans un paysage étrange ; on devient visiteur d'un terrain inconnu où s'opère une sorte de dépaysement. Dans un sens, cela implique qu'il n'y aurait pas de différence fondamentale entre un texte qui évoque un paysage connu et un autre qui parle de contrées lointaines. C'est que l'espace naturel y est présent comme altérité agissante. Il n'est pas une catégorie fixe ; il est changeant en soi et apparaît différent en fonction de l'angle d'approche. Il n'y aurait donc pas *une* écopoétique mais plusieurs.
- 6 Ce postulat est capital aussi pour l'écocritique postcoloniale. Dans *Postcolonial Ecologies : Literatures of the Environment*, Elisabeth Deloughry et George B. Handley affirment qu'elle “reflète une épistémologie complexe qui récupère l'altérité à la fois de

l'histoire et de la nature, sans réduire l'une à l'autre"⁹. Helen Tiffin et Graham Huggan ajoutent, en s'appuyant sur Lawrence Buell, que dans la littérature postcoloniale les éléments naturels apparaissent souvent comme "*self-standing agents*"¹⁰. L'expérience collective aussi bien qu'individuelle de la colonisation a abouti à un rapport particulier à l'espace naturel dont on ne saurait négliger les conséquences sur le discours poétique et épistémologique de la nature. Il suffit de se rappeler que la colonisation est une entreprise d'exploitation des terres et des hommes pour comprendre que, dans ce contexte, la crise écologique a une longue histoire qui inclut aussi les hommes¹¹. La crise écologique d'aujourd'hui pourrait même être vue comme une prolongation, souvent néo-colonialiste, de l'exploitation de l'époque des grands empires, issue de ce que Rob Nixon appelle *slow violence*, une violence, "graduelle et hors vue, une violence de la destruction décalée qui est dispersée à travers le temps et l'espace"¹². La Caraïbe tient une place toute particulière dans cette histoire dans la mesure où c'est une région formée à part entière par les transplantations autant humaines que végétales de la colonisation. Cette région semble donc prélude à ce que Lawrence Buell a décrit comme étant caractéristique des textes à orientation environnementale où la nature apparaît "comme une présence qui commence à suggérer que l'histoire humaine est impliquée dans l'histoire naturelle"¹³. Dans des sociétés esclavagistes comme celles de la Caraïbe, s'ajoute la longue et violente histoire du travail d'une terre étrangère qui n'appartient pas au peuple. Reprendre possession de cette terre de manière concrète et politique ou imaginaire et poétique constitue dès lors une étape fondamentale d'émancipation.

- 7 Plusieurs aspects de ces théories font écho aux propos de l'orpailleur créole du Maroni, comme aux écrits de plusieurs penseurs et écrivains antillais. "Aux Antilles, tout est culture, rien n'est nature", aurait dit Maryse Condé. Pour elle, la région est un espace aux temporalités multiples, elle implique toujours l'homme et la culture. La nature et les paysages sont souvent considérés comme des suppléments à l'Histoire coloniale officielle qui, elle, exclurait la voix et les souffrances du peuple. L'écrivain guyanais Wilson Harris suggère que pour conceptualiser une épistémologie caribéenne du temps et de l'espace, il faudrait entamer un "dialogue profond avec le paysage"¹⁴. Glissant continue sur la même voie en disant qu'ici "le paysage est son propre monument"¹⁵. Ce n'est pas seulement que le paysage sert de substitut à l'absence de monuments commémorant le passé du peuple, mais il contribue à la formation d'une mémoire vivante et organique. Glissant écrit dans *L'intention poétique* : "Ici les rochers semblent de terre : amalgamés d'un sang de craie ils s'épongent et s'enracinent dans le tuf rouge. Leur antre est encombré des cadavres perdus, des corps fantômes (qui d'avoir été semés au tréfonds des temps, là oubliés, ont poussé leurs véhémentes pourritures dans le roc) [...] Nous crions, mais de cri tari qui ne peut ouvrir les rochers ni la terre"¹⁶. Le paysage offre un drôle d'empire : les rochers ne conservent pas de traces de ce qui s'est passé ; il n'y a pas de vestiges archéologiques à fouiller. C'est l'imagination de l'observateur qui seule peut faire parler le paysage. Les histoires ensevelies dans la terre exigent donc une *démarche* pour être perçues et un style pour trouver leur expression, "notre vrai cri", d'où la nécessité de formuler une histoire et une poétique du paysage.
- 8 Le rapport précaire à l'espace naturel constitué à travers l'histoire coloniale place sans doute la littérature postcoloniale en général et la littérature caribéenne en particulier dans une situation privilégiée lorsqu'il s'agit d'écrire la nature et de réfléchir sur les rapports entre l'espace naturel et l'homme. Mais ce paradigme théorique risque de transformer l'analyse en un simple relevé de causes et d'effets. Un texte postcolonial ne refléterait pas *naturellement* une telle épistémologie. En fait, l'épistémologie complexe

dont parlent Deloughry et Handley n'est guère particulière à la littérature postcoloniale, même s'il est peut-être vrai que les sociétés (post)coloniales l'ont pressentie depuis des siècles. L'écocritique postcoloniale telle qu'articulée par Deloughry, Handley, Tiffin et autres, a contribué énormément à introduire dans le champ des études littéraires la réflexion sur les rapports entre la littérature et l'espace naturel, et elle continue de souligner l'ampleur décisive de l'engagement de la littérature dans l'écologie. Un problème surgit toutefois lorsque l'on construit une théorie à partir d'un certain nombre de généralités sur la société (post)coloniale et l'applique telle quelle sur un texte sans contextualiser ou problématiser les enjeux littéraires et poétiques.

- 9 Or, il existe des moyens de sortir de cette impasse. L'approche culturalisante anglo-saxonne qui domine l'écocritique depuis ses origines, et qui est d'autant plus prégnante dans le cadre des études postcoloniales, ne doit pas être nécessairement opposée à l'approche textuelle qui domine la critique littéraire française, qu'elle soit académique ou non. Si l'on postule que toute écopoétique est *située* – dans la mesure où elle s'articule toujours autour d'un paysage, d'une géographie et d'une végétation –, les approches anglo-saxonnes et françaises peuvent se combiner. Si la littérature reflète avec urgence les problématiques écologiques d'aujourd'hui, son pouvoir s'étend au-delà d'une simple force réactive. Elle peut arpenter et interroger une appréhension alternative du monde. Dire que l'écopoétique est située, c'est mettre l'accent sur la manière dont le texte explore et problématisé le rapport à la nature. Le point de départ "situationnel" s'impose donc dans le cadre de cet article non pas pour des raisons relativistes ou éthiques, mais parce qu'il est nécessaire afin de comprendre comment cette poétique se réalise. Le contexte culturel, social, historique et littéraire surgit *du texte même* et entre dans l'écriture comme force créatrice.
- 10 En effet, les romans choisis pour cette étude sont entièrement construits autour d'une interrogation métapoétique directement liée à leur contexte antillais. Le narrateur de *Mahagoni* de Glissant s'embarque dans une aventure stylistique qui évoque explicitement l'importance de la situation : "Nous ne voyons pas les arbres avant que nous les ayons situés dans leur histoire, qu'ils nous aient parlé notre langage. L'être même du vieil arbre se dérobe, tant qu'on n'a pas tenté de faire le tour, de reprendre par quelque bout d'écorce et de reconstituer l'entière mâturation. Ce que j'entreprends ici" (M 14). L'idée que l'arbre doit être situé dans l'histoire a des implications pour l'écriture. Plus loin dans le roman, le travail d'écriture est comparé à celui de l'amarreur qui "pas à pas suit le coupeur, et [...] assemble et lie de feuilles sèches mêlées aux feuilles vertes les bouts que celui-ci a taillés." Le narrateur amasse "bruits et rumeurs tombés de la fin de cette histoire, en quantité suffisante pour [s]y perdre" (M 76). Le roman est effectivement construit à partir de bribes des récits des personnages et ne se soucie pas de les ordonner selon une logique linéaire.
- 11 Chez Condé aussi les arbres servent de point de départ pour écrire un récit sans causalité apparente. Le personnage central dans *Traversée de la mangrove*, Francis Sancher, dit à une de ses femmes :

"Tu vois, j'écris. Ne me demande pas à quoi ça sert. D'ailleurs, je ne finirai jamais ce livre puisque, avant d'en avoir tracé la première ligne et de savoir ce que je vais mettre de sang, de rires, de larmes, de peur, d'espoir, enfin de tout ce qui fait qu'un livre est un livre et non pas une dissertation de raseur, la tête à demi fêlée, j'en ai trouvé le titre : 'Traversée de la mangrove' ". Elle lui répond en haussant les épaules : "– On ne traverse pas la mangrove. On s'empale sur les racines des palétuviers. On s'enterre et on étouffe dans la boue saumâtre" (TM 192).

C'est exactement ce que cherche Sancher, une manière de capter l'être dans la mangrove, la difficulté pour l'homme de pénétrer et saisir cette végétation. Tout au long du roman, le lecteur "s'étouffe" des subordonnées, intercalées aux phrases là où on ne les attend pas, comme si la mangrove est entrée au cœur même de la prose.

- 12 Condé prête à la mangrove la structure même du roman. Le livre est un faux roman policier, construit autour de la veillée de Francis Sancher, mort aussi mystérieusement qu'il a vécu. Les personnages racontent chacun le détail de leur relation avec le défunt, en accord avec la tradition de la veillée antillaise. Or, au lieu de parler de Sancher, les personnages réfléchissent sur leur propre destin ; et, à partir de ces récits, le roman tisse peu à peu l'épique d'une petite communauté qui souffre d'avoir perdu un contact direct avec le passé. On apprend tôt que "traditionnellement, les gens de Rivière au Sel étaient des travailleurs du bois. Dans le temps, certains partaient à l'assaut des géants de la forêt dense. Ils vous couchaient et vous débitaient des acomat-boucan, des bois-rada ou des gommiers blancs en un tournemain [...] Ces jours-là ne sont plus" (*TM* 37). Le travail du bois mettait les habitants en liaison avec un espace naturel qui leur permettait de s'inscrire dans le temps par le truchement d'une pratique transmise d'une génération à l'autre. Située entre la mer et la terre ferme, bouillonnante de vie, constituée de palétuviers et d'arbres rares dont les racines exposées sont à la fois ancrées dans la terre et dans l'eau, la mangrove intervient comme structure narrative profonde à la place du personnage central Sancher, qui est, comme l'a souligné Suzanne Crosta, un noyau narratif éphémère¹⁷. Mais la mangrove fait plus que remplacer le centre anthropomorphe de la narration. Dans cette société entièrement formée par la colonisation, l'esclavage et la migration, les racines et les histoires se mêlent jusqu'à ce qu'il devienne impossible de parler d'origines ou de généalogie linéaire pure. L'arbre, dans la mangrove, se déleste de la ligne droite d'une famille bien ancrée dans le sol. Sa généalogie est au contraire compliquée. Comportant des lacunes et des parties obscures, elle appartient à la mer qui lie les îles aux autres îles, mais aussi à l'Europe, à l'Afrique et à l'Asie. C'est cette réalité entremêlée qu'évoquent les récits des personnages.
- 13 Nous retrouvons la même idée chez Glissant, mais cette fois articulée autour d'un seul arbre ; le mahogani d'abord, mais aussi l'ébénier, l'acajou et le fromager. Le narrateur le précise : "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" (*M* 13). Le mahogani remplit plusieurs fonctions : il est personnage, figure métonymique de tout le pays et le pilier narratif du roman. Il en détermine non seulement le style, mais encore la dimension temporelle puisqu'il sert de témoin muet à une série d'actes de résistance à l'oppression que le narrateur tente de tisser ensemble. Il s'agit de trois fugitifs : l'esclave Mani parti en marronnage en 1831, le gérant Maho qui abandonne son poste en 1936, et le délinquant Mani qui se révolte en 1978. Ensemble leurs noms forment l'anagramme de l'arbre, comme une mystérieuse coïncidence et c'est au narrateur d'en donner le sens. Mais pour tramer les fils de cette histoire, il faudrait paradoxalement une chronologie décousue, sans début ni fin. La narration se situe sur plusieurs niveaux temporels et jongle avec les voix narratives. Un personnage raconte par exemple une histoire à une date précise, mais cette histoire n'est récupérée par le narrateur que plusieurs années plus tard. Lorsqu'il se décide à la raconter, il y ajoute d'autres récits qui contribuent à alimenter une obscure chronique dont le mahogani est le seul témoin oculaire, possédant une "puissance" qui "a perduré dans son personnage changeant" (*M* 230).

- 14 Glissant a beaucoup écrit sur la question de la filiation et sur la nécessité de repenser l'idée d'origine afin de rendre compte de l'expérience historique des Antillais et de reconfigurer les fondements de la pensée identitaire. Dans sa critique du mythe de "la racine unique", il s'inspire notamment du concept du rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ce concept, qui va devenir essentiel pour sa notion de Relation¹⁸, introduit une autre manière de concevoir l'arbre. Les racines ne s'ancrent pas profondément dans un territoire, mais s'étendent horizontalement et se mêlent à d'autres racines. Pour Glissant, ce concept n'est pourtant pas rattaché au nomadisme, comme pour les philosophes français. Dans un souci de repenser l'attachement à une terre dans un pays où l'ancrage territorial est précaire et oblitéré par l'esclavage, Glissant insiste sur l'enracinement du rhizome. Dans le roman, le mahagoni prend racine dans l'espace martiniquais en ce qu'il est indirectement lié à l'extérieur par le biais d'une sorte de généalogie de l'imaginaire. "Les arbres sont nos seuls amis", dit le narrateur, "Depuis l'Afrique, ils soignent nos corps et nos âmes. Leur odeur est magie, vertu du grand temps reconquis" (*M* 241). L'arbre est à la fois gardien du passé et un "allié" des personnages. Grâce à sa connexion avec l'Afrique, il offre un asile en marge de la domination violente de la société esclavagiste.
- 15 Or, l'arbre n'est pas nécessairement assigné à une seule fonction au sein du même roman. La forêt assure une protection qui peut se transformer en menace. Le mahagoni contient dans son propre corps les écorces d'une identité dispersée au cours des siècles "plus propre à inspirer la crainte que le plaisir esthétique" (*M* 77). Une violence est intimement liée à la figure de l'arbre. Le mahagoni est planté sur le placenta d'un garçon et sur la peau d'un serpent, tué par le père après avoir tété le sein de la mère du garçon (*M* 52). Glissant crée ainsi une légende qui résume le destin des Antilles, toujours lié aux crimes fondateurs — la conquête des îles et l'esclavage — et inéluctablement lié à l'Europe. Dans *Traversée de la mangrove* aussi, la forêt cache en son enceinte obscure l'histoire du village qu'un seul parmi les personnages, Xantippe, sait repérer : "C'est sur les racines en béquilles de ses mapous lélé que la flaque de mon sang a séché. Car un crime s'est commis ici, ici même, dans les temps très anciens. [...] je sais où sont enterrés les corps des suppliciés. J'ai découvert leurs tombes sous la mousse et le lichen" (*TM* 244-45). Sancher s'adonne à "des mystérieuses déambulations dans le bois", comme si les arbres l'appelaient (*TM* 44). C'est aussi parmi les arbres entrelacés de la mangrove qu'il meurt, le visage enfoncé dans la boue. L'arbre entre dans la narration comme une force agissante qui réagit sur les événements ; il devient actif dans le texte et se situe au même niveau que les personnages. C'est ainsi que les romans font surgir l'expérience coloniale de soumission et de résistance des hommes et de la nature. Victimes d'un même système, l'espace naturel et les hommes interagissent et existent sur un même plan narratif.
- 16 La généalogie embrouillée du mahagoni et de la mangrove offre une autre manière d'articuler le passé et le rapport à la terre sans nier la violence brutale ou l'obscurité des racines. Écrire l'arbre permet de problématiser et de confronter, par le biais d'un travail poétique, les deux types de temporalités impossibles dont est investi le contexte antillais — celle de la filiation linéaire européenne et celle de la mémoire de la communauté. Il est significatif que Glissant finisse par renvoyer au travail artistique dans le passage du *Discours antillais* où il discute le concept du rhizome : "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 qui est la forêt... Que 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 ce tout¹⁹. L'arbre ne se conçoit qu'en relation avec les arbres qui l'entourent et appartient dès lors à une poétique non pas du singulier, mais de la démesure. L'unique se transforme en prolifération et le sujet qui tient la plume se perd à l'intérieur de son propre effort de représentation de l'arbre, la main ne s'arrêtant que là où se termine la page. On retrouve cette même idée autour de la notion d'arborescence qui évoque la luxuriance de ses développements et la complexité formelle de ses ramifications. Le mot suggère ainsi à la fois la singularité de l'arbre et la complexité structurelle qui lui est inhérente, puisqu'il est constitué en ces extrémités opposées de branches et de racines qui se mêlent à celles des arbres voisins.

17 Au lieu de décrire les caractéristiques d'un arbre, la description débouche souvent sur l'énumération d'autres arbres aussi bien chez Condé comme chez Glissant. Ainsi dans *Traversée de la mangrove* : "A mille mètres d'altitude, la forêt de Guadeloupe se rabougrit. Disparus, les châtaigniers grande feuille, les acomats boucan, les cachimans montagne, les bois rouge carapate" (*TM* 76). Et encore plus loin : "J'ai nommé tous les arbres de ce pays. [...] Gommier blanc. Acomat-Boucan. Bois pilori. Bois rada. Bois trompette. Bois guépois. Bois d'encens. Bois pin. Bois la soie. Bois bandé. Résolu. Kaïmitier. Mahot cochon. Prune café. Mapou lélé. Arbre à lait. Malimbé" (*TM* 241). L'obsession de tout nommer reflète un besoin de s'inscrire dans la terre guadeloupéenne, mais elle reprend surtout l'un des gestes fondateurs des Antilles : la cartographie de la géographie, de la flore et de la faune impliquée dans la colonisation. Ce n'est pas un hasard si l'un des personnages, Aristide, seul dans les bois, se plonge dans les descriptions exactes du pays dans *Voyage aux îles de l'Amérique* de 1722. La liste, cette poétique du glossaire, qui est aussi amplement pratiquée par Glissant, peut être lue comme une réponse des romanciers à une tradition cartographique coloniale²⁰. Rien d'étonnant non plus à ce que ces énumérations fonctionnent selon le mode de la parataxe qui lie de manière fragmentée les éléments et peut ainsi évoquer la réalité, la nommer, tout en laissant flotter les arbres dans l'indéfini. Glissant aussi bien que Condé font proliférer les arbres plutôt que de les contenir dans une description bien cadrée, stratégie qui n'est pas sans rappeler le renversement stylistique de l'ordre et la logique imposés par la syntaxe que T.W. Adorno a repéré dans l'usage de la parataxe chez Hölderlin²¹.

18 La parataxe se manifeste comme une volonté de dire, mais en même temps un refus de prétendre comprendre l'arbre. Pourtant, Glissant a longuement et souvent parlé de ce qu'il appelle "la parole du paysage", une sorte de capacité d'expression muette du paysage²². Le langage de l'arbre serait difficile à transmettre à l'écriture, on y consent. Ce qu'elle peut en revanche explorer, c'est la capacité des personnages à changer et à s'adapter à l'espace naturel pour l'écouter et le sentir. Quand le narrateur de *Mahagony* laisse la parole à Mycéa, la narration semble suivre la marche à travers la forêt : "Si je recommence à penser en cadence", dit-elle, "je sortirai du sujet. Quand je pense dans la cadence, je cours toujours dans les bois, avec les grands plants. J'ai traversé les bois, je connais qu'on ne peut sortir" (*M* 172). Sortir du sujet est à prendre dans son double sens : perdre le fil de la pensée et *se perdre* dans le rythme de l'écriture. Le sujet s'éclipse et ne peut plus trouver l'issue de la forêt des lettres. De la même manière que l'on se perd dans les bois, le sujet narratif disparaît dans la sinuosité des phrases ou dans la parataxe, et par là le visuel est relégué au second plan au profit d'un rapport corporel avec l'arbre et la nature.

19 On retrouve la même tendance dans l'univers de Condé. Ici les personnages souffrent de

ne pas pouvoir former une communauté. Ils trouvent du réconfort en tissant des liens avec les arbres ; un rapport sensoriel et non langagier qui est la seule manière de pénétrer le sens de l'existence. Aristide, agité par sa haine pour Sancher qui a séduit sa sœur, ne trouve le repos que "parmi les grands arbres, marbri, châtaigner grande feuille, gommier blanc, acomat-boucan, bois la soie" (TM 66). Dans d'autres passages, et notamment lorsque les personnages féminins y sont impliqués, c'est le rapport corporel qui est mis en relief. Une des femmes de Francis Sancher, Mira, a depuis son enfance l'habitude de se réfugier dans une ravine où elle retrouve la solitude dans la silencieuse compagnie de la nature. Elle se blottit sous les feuilles d'un philodendron géant, ou, pour reprendre la dénomination locale du livre, d'une siguine géante ; une sensation à la fois brutale et douce (TM 49). Ici aussi l'expérience de la nature implique une perte de vision qui renforce le sensoriel. Mira va toujours à la ravine quand il fait noir. C'est dans cet endroit obscur qu'elle "bute sur le corps" de Francis Sancher et ils font "l'amour sur le terreau au pied des fougères arborescentes" (TM 55). Pour Xantippe, un paria qui vit aux marges du petit village, le rapport à la nature est si fort qu'il entre en fusion avec les arbres : "[Les] arbres m'ont hélé pour me donner de l'ombrage. J'ai obéi et je me suis rencogné dans la touffeur retrouvée de leurs aisselles. Je me suis garrotté avec les lianes. J'ai suffoqué de bonheur" (TM 244). Le rapport corporel ainsi mis en scène ouvre sur une autre manière de configurer les relations entre l'homme et l'espace naturel. Dans *Mahagony*, l'arbre "regarde" les hommes (M 77), les personnages tirent leur connaissance de la réalité autant de l'observation que de l'imaginaire, le sujet ne cesse pas de se perdre en naviguant "la nuit en plein dans les bois" (M 169). En d'autres mots, l'homme ne maîtrise pas l'espace naturel, mais ils existent ensemble pour constituer un monde.

- 20 Si le regard a souvent été conçu comme véhicule de la domination humaine de l'espace naturel, il n'a que peu de puissance dans l'écriture de Condé et de Glissant. Ici, ce sont les failles de l'observation qui sont significatives : l'on peut bien regarder sans rien voir. Au début du roman, le narrateur glissantien avoue :

Et quoi qu'on pût donc, d'un même point de vue, apercevoir les broussailles géantes nées des ébéniers, la solitude du mahogani et même l'odeur de charbon aussi visible que les orchidées violettes sur le laci des vieilles écorces, et quoi qu'on eût pu deviner en deux ou trois fois les amorces des chemins de terre qui menaient d'un point à l'autre de l'endroit et qui éclataient leurs boues rouges et jaunes plus fort que les orchidées sous les arbres ou au détour d'une pente, je n'établissais pas la relation entre ces arbres, les habitants pour le moment invisibles et le temps grondant qui avait passé sur le pays. (M 18)

Il ne comprend rien puisqu'il est incapable de profiter d'une vue d'ensemble et de considérer les relations entre les éléments de son entourage. Se mettre en relation avec l'espace naturel dans toutes ses ramifications n'exige pas un savoir spécialisé, basé sur l'observation, mais du temps, de l'expérience et, surtout, une sensibilité. Comme le fait remarquer Michael Dash, le mahogani symbolise la résistance, mais transposé à l'écriture il devient relation et ouverture vers la différence²³. La syntaxe étrangement non linéaire qui place l'homme au même niveau narratif que les éléments naturels semble donc offrir un lieu d'exploration d'une nouvelle façon d'être dans le monde. L'écriture arborescente de Glissant et de Condé ne se détourne pas de la violence qui a formé la culture créole, mais elle refuse d'en être prisonnière. Elle propose ainsi une issue possible en déployant poétiquement une autre manière de vivre dans et avec l'espace naturel.

- 21 Dans un certain sens, cette exploration de l'expérience sensible de la forêt thématise la nécessité de lire cette écopoétique en la mettant en situation. Condé et Glissant tentent de transmettre une sensation des bois pour pouvoir actualiser des questions qui touchent à la société et à la culture créoles contemporaines. Les constructions narratives non linéaires, fragmentées, le style qui sans cesse fait perdre le sujet, ouvre dans le texte un espace pour penser des relations complexes entre le singulier et l'universel, le passé et le présent. Les racines, les branches, l'organisme de l'arbre et son entourage viennent influencer sur l'écriture pour faire sentir les relations tissées avec le passé, inciter le lecteur à s'enfoncer dans les bois et le faire vivre corporellement à travers l'acte visuel et solitaire qu'est la lecture. Tâche impossible, certes, mais il n'en reste moins que ces auteurs semblent chercher exactement cela : mettre en scène un rapport corporel et sensible à la nature à la fois pour faire parler les arbres et pour repenser la manière d'être au monde sans tenter de dominer l'espace naturel, ou se laisser aller à la nostalgie. L'écriture arborescente répond au présent et aux fantômes qui sont là, cachés dans la boue, sous les arbres.

Christina Kullberg
Uppsala University

NOTES

- ¹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981], p. 438.
- ² Paris, Mercure de France, 2013 [1989], <Folio>. Désormais *TM*.
- ³ Paris, Éditions du Seuil, 1987. Désormais *M*.
- ⁴ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Paris, Wildproject Éditions, 2015.
- ⁵ Sur Glissant voir par exemple Michael Dash, *Édouard Glissant*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; Alain Baudot, "Édouard Glissant : A Poet in Search of His Landscape (For What the Tree Tells)", *World Literature Today*, 63, 4, 1989, p. 583-588 ; Wilbert Roget, "Land and Myth in the Writings of Édouard Glissant" *ibid.*, 626-631 ; Jacques Chevrier (éd.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1999 ; Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2001. Pour Condé voir, Fulton Dawn, *Signs of Dissent : Maryse Condé and Postcolonial Criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008 ; Deborah Hess, *Maryse Condé : Mythe, Parabole et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; Ruthmarie Mitsch, "Maryse Condé's mangroves", *Research in African Literatures*, 24 :4 1997, p. 54-71.
- ⁶ L'écocritique "profonde" (*deep environmentalism*) n'est pourtant pas compatible avec la critique postcoloniale. L'intérêt postcolonial pour des processus de créolisation et d'hybridité culturelle rime mal avec la tendance presque pastorale de certains théoriciens écologiques qui tendent eux à séparer l'homme et la nature. Voir Carine M. Mardorossian, "Poetics of Landscape : Édouard Glissant's Creolized Ecologies", *Callaloo*, 36, 4, 2013, p. 983-994 ; et Rob Nixon, "Environmentalism and Colonialism", dans Ania Loomba et Kaul Suvir (éds), *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham NC, Duke University Press, 2005, p. 233-251.
- ⁷ Michèle Strobel-Baj, *Les gens de l'or. Mémoire des orpailleurs créoles du Maroni*, Petit-Bourg, Ibis Rouge Éditions, 1998, p. 277.
- ⁸ *Op. cit.*, p. 277-278.
- ⁹ Elisabeth Deloughry et Georges Handley (éds), *Postcolonial Ecologies : Literatures of the Environment*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 4. Ma traduction. Voir aussi Deloughry e.a. (éds.), *Caribbean Literature and the Environment : Between Nature and Culture*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2005.
- ¹⁰ Graham Huggan et Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism. Literature Animals, Environment*, London et New York, Routledge, 2010, p. 13.
- ¹¹ Voir par exemple Robert H. Grove, *Green Imperialism : Colonial Expansion, Tropical Island Edens, and the Origins of Environmentalisms, 1600-1860*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 ; et Alfred W. Crosby, *Ecological Imperialism : The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

-
- ¹² Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2011, p. 6-7 (je traduis).
- ¹³ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1995, p. 6-7 (je traduis).
- ¹⁴ Cité dans Deloughry et Handley, *op.cit.*, p. 4 (je traduis). Pour une discussion de l'écocritique et la littérature antillaise, voir l'introduction à *Caribbean Literature and the Environment*, *op.cit.*
- ¹⁵ *Op. cit.*, p. 11.
- ¹⁶ Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Gallimard 1997 [1969], p. 39.
- ¹⁷ Suzanne Crosta, "Narrative and Discursive Strategies in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove*", *Callaloo*, 15, 1, 1992, p. 147.
- ¹⁸ *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1991, p. 23.
- ¹⁹ *Op. cit.*, p. 339.
- ²⁰ Deloughry et Handley (*op. cit.*, p. 11) parlent d'une subversion de la langue coloniale qui passe à travers un processus de re-nomination.
- ²¹ T.W. Adorno, "Parataxis : On Hölderlin's Late Poetry", *Notes to Literature 2*, trad. Shierry Weber Nicholzen, New York, Columbia University Press, 1992, p. 109.
- ²² *Op. cit.*, p. 437 : "[L]'élément formellement déterminant dans la production littéraire, c'est ce que j'appellerais la parole du paysage".
- ²³ *Op. cit.*, p. 166.