

Études littéraires africaines

Pourquoi si peu de paysages dans les littératures africaines ? Quelques propositions pour une approche comparatiste

Dominique Ranaivoson



Numéro 39, 2015

Littératures africaines et paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033135ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033135ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ranaivoson, D. (2015). Pourquoi si peu de paysages dans les littératures africaines ? Quelques propositions pour une approche comparatiste. *Études littéraires africaines*, (39), 105–118. <https://doi.org/10.7202/1033135ar>

Résumé de l'article

Alors que les paysages sont récurrents dans l'abondante littérature de voyage, dans la tradition coloniale, ils ne semblent jamais occuper la première place dans les textes d'auteurs africains. Ruraux ou urbains, les éléments paysagers restent à l'état de fragments à l'arrière-plan. Nous nous demanderons à quelles conditions l'approche culturelle européenne du paysage est pertinente pour les productions africaines contemporaines. Faute de trouver des paysages tels que les attend l'œil européen, nous rencontrerons des effets de déformation et de chaos. Enfin, nous tenterons d'évaluer les effets de lecture de tels textes aussi bien sur les lecteurs étrangers au contexte de production que sur ceux qui connaissent les paysages peu ou pas décrits. Notre analyse cherche à donner une nouvelle définition de la pratique scripturaire du paysage, délivrée d'une tradition issue de la Renaissance européenne à laquelle les littératures africaines sont étrangères.

POURQUOI SI PEU DE PAYSAGES DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES ? QUELQUES PROPOSITIONS POUR UNE APPROCHE COMPARATISTE

RÉSUMÉ

Alors que les paysages sont récurrents dans l'abondante littérature de voyage, dans la tradition coloniale, ils ne semblent jamais occuper la première place dans les textes d'auteurs africains. Ruraux ou urbains, les éléments paysagers restent à l'état de fragments à l'arrière-plan. Nous nous demanderons à quelles conditions l'approche culturelle européenne du paysage est pertinente pour les productions africaines contemporaines. Faute de trouver des paysages tels que les attend l'œil européen, nous rencontrerons des effets de déformation et de chaos. Enfin, nous tenterons d'évaluer les effets de lecture de tels textes aussi bien sur les lecteurs étrangers au contexte de production que sur ceux qui connaissent les paysages peu ou pas décrits. Notre analyse cherche à donner une nouvelle définition de la pratique scripturaire du paysage, délivrée d'une tradition issue de la Renaissance européenne à laquelle les littératures africaines sont étrangères.

ABSTRACT

While landscapes are numerous in the vast literature of travel written in the colonial tradition, they never seem to figure prominently in texts by African authors. Be they rural or urban, the elements that compose them remain mere fragments in the background. We will ask ourselves to what extent the European way of thinking about the landscape can be relevant when it comes to analysing contemporary African writing. Since we will not be able to find landscapes as a European eye would perceive them, we will meet effects of deformation and chaos. Lastly, we will try and evaluate the effects of such texts on readers used to such a context of production as well as on those who know little or nothing about such landscapes. Our analysis seeks to give a new definition to ways of writing about the landscapes which could free themselves from a European tradition inherited from the Renaissance, with which African literature has nothing in common.

Le mot « paysage », tel que l'emploient les écrivains à partir du XIV^e siècle en France, désigne, selon le *Littre*, une « étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect ». Il implique donc une certaine envergure, la complexité des éléments et la vision globale d'un sujet qui les contemple et prétend les restituer avec ses mots. Cette suprématie de la vue justifie les liens que nous établirons entre la littérature et la peinture ; le rôle du sujet regardant nous obligera à penser celui-ci comme un être forgé par une culture. Le paysage décrit, en littérature, s'oppose au récit, au portrait et au dialogue, et constitue un cadre fonctionnant plus ou moins métaphoriquement. Comme dans la tradition romanesque du XIX^e, les littératures de voyage et les littératures coloniales ont considéré le paysage comme un préalable incontournable à la compréhension des personnages. Or, les littératures africaines contemporaines déroutent le lecteur en le privant bien souvent quasi-totalement de cette vision d'ensemble et des liens supposés entre un lieu et des comportements. Le personnage, – narrateur souvent mais pas toujours –, ne semble plus dépendre du cadre dans lequel il évolue et qui ne figure que par fragments allusifs. Le lecteur n'est plus transporté dans un « ailleurs » construit et expliqué pour lui, mais immergé dans un imbroglio sans références spatiales.

Nous tenterons ici, en comparant les paysages africains vus par des observateurs européens et les paysages écrits par des romanciers africains, de comprendre quelles fonctions ils remplissent chez les uns et les autres. Surtout, nous tenterons d'interroger la pertinence de recourir à une posture établie en Europe dans un temps et une culture précis, afin de discerner si le terme « paysage » signifie la même chose ici et là, et s'il ne conviendrait pas de poser, à propos des littératures africaines, la question du « non-paysage » ou de l'« anti-paysage ».

Qu'entend / qu'attend-on par paysage en Europe ?

Norbert Wolf, historien de la peinture paysagère en Europe, cherche les caractéristiques de l'esthétique « moderne du paysage », née en ce qui concerne la peinture en 1338 à Sienne et en ce qui concerne la littérature avec la description en 1356, par Pétrarque, du panorama du haut du mont Ventoux¹. Tableau aussi bien que texte offrent une composition cohérente de nombreux éléments envisagés depuis une position de surplomb. Le texte les replace selon une configuration donnée comme naturelle : les éléments sont

¹ WOLF (Norbert), *Peinture de paysage*. München : Taschen, 2008, 96 p. ; p. 13.

ordonnés les uns par rapport aux autres dans la phrase parce que l'auteur crée le paysage avec eux. Il fabrique ainsi un monde cohérent et complet, qu'il contemple avec la distance nécessaire à la grande échelle.

Ce paysage, donné dans le texte comme la peinture fidèle d'un réel qui vient au-devant du narrateur, est désigné par Anne Cauquelin comme une « grande forme de la rhétorique »². Elle souligne l'importance du sujet scripteur, le spectateur supposé qui observe un paysage à travers les schémas qui l'habitent plus ou moins consciemment selon ses lectures, les objectifs de sa présence, sa familiarité avec le paysage et ses options idéologiques. Le paysage présenté comme objectif n'est, dit-elle, que « transport de l'artificial sur le naturel » par le biais de la perspective légitime, sorte d'« écran symbolique »³ qui donne l'illusion de la fidélité par l'implicite de l'« aller de soi »⁴. Elle démontre ainsi qu'aussi bien l'attention au paysage que la manière de l'ordonner constituent des particularités culturelles, ce que démontre par ailleurs N. Wolf, exemples picturaux à l'appui.

Dans la littérature française, le temps du paysage est incontestablement le roman du XIX^e siècle, où le narrateur extradiégétique surplombe sans cesse la scène du roman et peut donc organiser le paysage avant d'y faire évoluer des personnages issus du milieu observé. L'espace organisé peut être décrit de manière rationnelle avec les termes de la géométrie euclidienne, soit les notions antagonistes de devant / derrière, haut / bas, gauche / droite. L'aspect visuel, comme pour les peintres, sera souligné par la palette chromatique. Le paysage est ainsi la reconstitution d'une réalité qui est donnée comme maîtrisée aussi bien par les sens que par les mots. Nous prendrons comme exemple l'incipit du roman *Le Rouge et le noir* :

Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont les touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications, bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées.

² CAUQUELIN (Anne), *L'Invention du paysage* [1989]. Paris : Presses universitaires de France, 2000, 179 p. ; p. 100.

³ CAUQUELIN (A.), *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 108.

⁴ CAUQUELIN (A.), *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 100-101.

Verrières est abritée du côté du nord par une haute montagne, c'est une des branches du Jura. Les cimes brisées du Verra se couvrent de neige dès les premiers froids d'octobre ⁵.

L'espace réorganisé par la raison

Pour l'écrivain de voyage Albéric d'Hardivilliers, le paysage, dans un texte, est constitué d'images pour « faire sentir au lecteur une réalité qu'il ne connaît pas et ne connaîtra sans doute jamais » ⁶. Il souligne les effets d'étrangeté créés par les images mentales associées à certains mots dont les connotations sont partagées. Dans la littérature de voyage, le narrateur étranger se lance à lui-même le défi de déchiffrer ce qui s'offre à son regard. Il place ainsi entre le réel et le texte sa propre grille interprétative. Les descriptions se doivent donc d'être minutieuses, données comme fidèles, précises et ordonnées. La précision du lexique comme la construction syntaxique équilibrée manifestent l'assurance du narrateur.

Le carnet que Stanley rédigea au cours de sa première expédition au Congo peut être lu comme l'archétype du récit de voyage en Afrique. Il observe tous les éléments rencontrés : architecture, types humains, activités économiques, composition des sols et, bien sûr, relief et végétation. La position de surplomb est constante et le texte décrit un espace quadrillé et méthodiquement rempli :

Le quatrième jour, nous quittions les champs de sorgho, de pastèques, de manioc et concombres, et nous entrions dans un bois d'ébéniers et de baobabs, d'où nous sortions au bout d'une heure. La vallée du Kingani se déploya alors à nos regards sur une largeur de quatre milles de l'est à l'ouest, et de huit milles du nord au sud, vallées couverte d'herbe et de forêts épaisses, qui, de tous côtés, assombrissaient l'horizon ⁷.

De la même manière, le narrateur de Catherine Missonnier éprouve, certes, dans un premier temps, le sentiment que l'espace malgache qui se déploie devant lui est indéchiffrable : « un village malgache n'était jusqu'à présent pour moi qu'un morceau de

⁵ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830]. Paris : Jean de Bonnot, 1971, 2 vol., p. 11-12.

⁶ HARDIVILLIERS (Albéric d'), *L'Écriture de l'ailleurs. Petits propos sur la littérature nomade*. Paris : Transboréal, 2009, 89 p. ; p. 71-72.

⁷ STANLEY (Henry Morton), *À la recherche de Livingstone* [1872, éd.or.]. Récit. [Texte traduit de l'anglais par Henriette Loreau]. Paris : Magellan & Cie, 2012, 300 p. ; p. 44.

paysage au bord de la route »⁸ ; mais il en donne ensuite une description organisée, prouvant qu'il a « compris » celui-ci :

Les villages resserrés sur la croupe des collines comme des troupeaux craintifs dominant le patchwork sinueux, jaune pâle, vert tendre, émeraude des rizières [...] la sauvagerie rase des hautes terres, quand les rizières ont abandonné la partie et laissé la place à une herbe sèche et courte, presque grise, qui arrondit doucement les sommets et que vient rompre, par larges entailles, le rouge profond des *savoka*, ces crevasses que l'érosion a saignées au cœur de la latérite⁹.

Ce découpage raisonné satisfait le lecteur occidental car il est la transposition de la position dominante mais distanciée du spectateur capable de faire la synthèse des éléments. Il nous renvoie à la définition d'Édouard Glissant, pour lequel « comprendre » signifie « prendre avec moi » au risque, dit-il, « de l'étouffer, de le perdre ainsi dans une totalité assommante que je gérerai »¹⁰.

Néanmoins, cette tradition paysagère continue d'être acceptée par certains écrivains africains. Le récit d'enfance d'Amadou Hampaté Bâ donne ainsi à voir, c'est-à-dire à comprendre la société dans laquelle va se dérouler le récit, en plantant le décor. Le narrateur, avant d'évoquer la vie de sa famille dans la ville de Kati, tient à en donner un tableau :

Kati, vieux village bambara situé au Nord de Bamako, à l'entrée de Bélédougou, est entouré de tous côtés par des collines gréseuses rouges qui abritaient jadis, quand elles étaient bien boisées, des tribus de singes criards et des essaims d'oiseaux multicolores. Derniers contreforts des monts mandingues, ces collines dévalent vers un monticule central sur lequel est bâti le camp militaire actuel, configuration qui fait du plateau de Kati une véritable forteresse naturelle¹¹.

Sayouba Traoré, quant à lui, ouvre l'histoire d'une famille burkinabé par ce qu'il appelle une « image » et une « vision » du village, tel que « l'œil » du voyageur le découvre, vision que le narrateur qualifie de « paysage » :

⁸ MISSONNIER (Catherine), *Le Goût de la mangue*. Paris : éditions Thierry Magnier, 2001, 214 p. ; p. 119.

⁹ MISSONNIER (C.), *Le Goût de la mangue*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ GLISSANT (Édouard), *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1997, 271 p. ; p. 29.

¹¹ BÂ (Amadou Hampaté), *Amkoullel l'enfant peul. Mémoires*. Arles : Actes Sud, 1991, 534 p. ; p. 331.

À la saison des pluies, cette flèche de banco [du minaret] émergeait, dans sa magnifique solitude, d'une vaste étendue verte. [...] Un œil exercé voyait les concessions. C'étaient des groupes de cahutes entourées de palissades de hautes herbes tressées, à travers les champs de mil et les murailles d'herbes à éléphant ¹².

L'irruption du sujet

Les nombreux textes écrits à la première personne par un narrateur immergé dans un contexte compliqué, qui l'écrase, privilégient un point de vue inverse. Un narrateur-personnage de Johary Ravaloson découvre ainsi depuis une voiture le « paysage » qualifié de « décor », en procédant par touches :

L'Ankaratra, ces *Solives* du monde qui tranchent le ciel des Hautes Terres grossissaient dans mon hublot. Plus près, les escarpements brûlés, les roches basaltiques dénudées, les bosquets maigres d'eucalyptus [...] alternent avec les vallées vertes de rizières et d'eau ¹³.

Le personnage d'Edem, dans *Port-Mélo*, circule dans un Lomé phonétiquement inversé sans jamais offrir le moindre point de vue, chaque élément du décor étant séparé des autres par la syntaxe et les dialogues. « Le centre-ville. Un taxi-moto m'avait déposé à l'entrée du marché. [...] Je reviens au marché de la gare [...] reprendre une fois encore les allées poussiéreuses et les jeux fous du marché » ¹⁴. C'est d'en bas, du dedans du paysage voire du dedans du personnage que le texte est construit, si bien que plus aucune synthèse n'est possible. Au fil de ses déplacements surgissent arbres, forêt, quartiers, carrefours ou port. La « vision » générale a disparu, comme les couleurs et les adverbes locatifs car l'espace n'est plus maîtrisé et semble avoir perdu son rôle de mise en valeur de l'action. Il ne s'agit plus de « rapporter la véracité des faits » en transportant le lecteur mais de mettre l'accent sur ce que Glissant appelle « l'ardent travail du tissage d'écriture » qui révèle, non pas le paysage mais « le rapport tramé » ¹⁵ entre le sujet et son lieu au niveau du récit, entre l'auteur et les mots au niveau de l'écriture.

¹² TRAORÉ (Sayouba), *Loin de mon village, la brousse*. La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs, 2005, 409 p. ; p. 9.

¹³ RAVALOSON (Johary), « Rumeurs de feu », in *Chroniques de Madagascar*. Sélectionnées et présentées par Dominique Ranaivoson. Saint-Maur : Sépia ; Antananarivo : Tsipika, coll. Sépia poche, 2005, 168 p. ; p. 132 et 130.

¹⁴ EDEM, *Port-Mélo*. Roman. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2005, 178 p. ; p. 18-19.

¹⁵ GLISSANT (Éd.), *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 132.

Ce refus de la distance entraîne celui de l'explication de la « chose vue » au moyen des termes appropriés. Par là, les textes africains semblent construits en opposition terme à terme aux relations de voyage.

Des codes inversés

Anne Cauquelin rappelle que la plupart des paysages puisent dans les *topoi* de la rhétorique antique, ces « objets privilégiés, choisis dans le répertoire des objets naturels parce qu'ils désignent le mieux ce qu'il faut attendre d'un paysage agreste »¹⁶ : la source, le chêne, par exemple, sont autant d'images disponibles et déjà connotées qui donnent sa valeur esthétique au paysage construit avec eux. Or, si ceux-ci sont directement hérités de l'Europe méditerranéenne, d'autres rhétoriques ont fabriqué d'autres *topoi* : la brousse, le désert, la rizière, la forêt, le champ de canne, le fleuve sont ainsi des images surchargées de sens particuliers qui ne sont pas celui que leur donnent les lecteurs occidentaux. Là où ceux-ci entreprenaient de construire des images neuves avec un lexique botanique et géographique précis pour décrire des paysages nouveaux, les auteurs africains useront de mots apparemment vagues qui renvoient à d'autres *topoi*. La réception de tels textes va de la déception à l'incompréhension puisque les descriptions botaniques et chromatiques manquent et que le sens du récit s'adosse à des paysages qui « vont de soi » ou à des réminiscences qui ne fonctionnent pas.

Le romancier africain tient aussi à créer une sensation, mais celle-ci n'est pas fondée sur le paysage, déchu de son pouvoir d'évocation. Les éléments visuels sont éparés pour manifester que toute reconstitution harmonieuse du réel devient impossible, autant à cause du réel devenu trop complexe qu'à cause du statut du texte qui n'a plus à être une représentation de la beauté.

Umberto Eco, dans son étude du caractère culturel de la laideur, rappelle l'analyse de Nietzsche, qu'il qualifie de « narcissiquement anthropomorphe » et qui avance que « l'homme se reflète dans les choses »¹⁷, s'adorant dans la beauté et se haïssant dans une laideur qui ne serait que le signe de son abaissement. Selon cette perspective, l'absence de paysage ou le caractère fragmentaire de celui-ci pourrait être le signe d'une négation de soi.

¹⁶ CAUQUELIN (A.), *L'Invention du paysage*, op. cit., p. 140.

¹⁷ ECO (Umberto), dir., *Histoire de la laideur*. Paris : Flammarion, 2007, 453 p. ; p. 15.

Le refus des effets d'exotisme

Là où les écrivains étrangers convoquent la rhétorique pour créer l'image mentale, le romancier africain semble chercher à ignorer les différences de connotations des termes géographiques lus dans la même langue par les uns et les autres, c'est-à-dire ceux qui vivent dans ces milieux et ceux qui en lisent la description en français. Ainsi la « grande forêt » équatoriale d'Étienne Goyémidé, qu'il oppose à « la savane », n'est décrite que très succinctement :

les galeries forestières des deux cours d'eau constituaient une véritable forêt aux arbres gigantesques, au feuillage dense et perpétuellement vert, aux lianes innombrables qui n'en finissaient pas de bondir et de retomber¹⁸.

Le refus se fait plus radical avec Théo Ananissoh qui évoque, au Togo, « une grande cour remplie de végétation » ou « de plantes » ou « plantée de fleurs et d'arbres » puis, dans celle d'un palais, « un grand arbre très feuillu » ; quand il s'agit de forêts, il se contente d'une très succincte qualification : « les routes forestières de la Haute-Sangha », en Centre-Afrique¹⁹.

Amal Sewtohol, qui vient d'une île Maurice saturée de stéréotypes paysagers, parle laconiquement de « forêt » touffue à la « végétation épaisse », couvrant des collines d'où les personnages découvrent « le paysage » où terre et eau se mêlent. Il en donne une description ordonnée et conventionnelle dans la pure tradition occidentale :

Ce que nous regardions ressemblait d'une certaine façon au sol de la mer, dans un lagon, tandis que l'épais tapis de nuages faisait penser à la surface de l'eau, vue d'en bas. C'était un beau paysage, une ondulation de champs de canne d'un vert très foncé, montant vers une élévation tremblante, loin à notre gauche – le plateau central de l'île, couvert de la croûte blanche des villes de Vacoas et Curepipe. Loin à notre droite nous voyions le Corps de Garde, comme une grosse bête allongée sur son ventre parmi le tapis continu des champs. Devant nous, à l'horizon, le trident bizarre des Trois Mamelles [sic]. C'était comme le paysage d'un vaste pays, et nous fûmes surpris par l'élégance des

¹⁸ GOYÉMIDÉ (Étienne), *Le Dernier Survivant de la caravane* [1985]. Roman. Paris : Le Serpent à plumes, coll. Motifs, n°60, 2002, 168 p. ; p. 32.

¹⁹ ANANISSOH (Théo), *Ténèbres à midi*. Roman. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2010, 139 p. ; p. 50, 78, 127, 112 et 120. Dorénavant abrégé en TAM.

champs de canne, bien découpés en carreaux par leurs sentiers²⁰.

L'usage de termes précis mais inusités par les lecteurs étrangers à la géographie contribue aussi à bloquer le processus de création d'image mentale décrit précédemment. Par exemple, le terme « mangrove » ne correspond à aucune image précise ni à aucune connotation dans la mémoire du lecteur occidental. David Jaomanoro y situe une de ses nouvelles mais en donne une description fragmentée par le biais d'un narrateur-personnage pêcheur.

Repoussée dans ses derniers retranchements, comme une armée vaincue, à bout de résistance, la mangrove. Le gouffre de ce ciel sans fond dans lequel elle poursuit une image évanescence lui renvoie l'écho d'une plainte agonisante. L'aspect maladif, les cheveux rares et blanchis prématurément. Sans effluves, ces effluves qui excitaient mes narines et les réjouissaient ; aujourd'hui tout juste un semblant de boue, l'âme hérissée de tessons. [...] ²¹

L'enlaidissement d'un paysage évoqué par celui qui y vit et dont le texte va montrer le dynamisme sonne la fin de l'influence du milieu sur les personnages. Sur ce point aussi, un véritable retournement s'est opéré.

Le paysage ne modèle plus les hommes

Les littératures coloniales insistent d'autant plus sur le paysage qu'il est présenté implicitement comme la confirmation de la trop fameuse théorie des climats. À beaux paysages, gens heureux. Le paysage qualifié de « décor » est bien plus qu'un arrière-plan coloré et exotique, il est l'espace qui domine l'individu, le façonne et le déforme. Jean d'Esme, dans son roman *Épaves australes*, situe dans le lointain Sud de Madagascar un personnage qui se reconstruit loin des troubles de l'Europe. Il donne une description organisée du paysage au moment où celui-ci trouve la sérénité. L'ordre de la description rend compte d'un ordre « naturel » qui devient la source d'apaisement de ceux qui se laissent modeler par lui.

Au pied même de la colline, la plaine commençait. Elle fuyait vers le rivage lointain, bordé d'un liseré de buissons au-delà duquel l'étalement de l'Océan des Indes luisait jusqu'à l'horizon.

²⁰ SEWTOHUL (Amal), *Made in Mauritius*. Roman. Paris : Gallimard, coll. Continnents noirs, 2012, 306 p. ; p. 154.

²¹ JAOMANORO (David), « Pierrot », in *Chroniques de Madagascar*, op. cit., p. 53.

zon. À droite, à une centaine de mètres à peine, la rivière de Manafiaf se déroulait, telle un immense serpent dont les écailles froides et visqueuses scintillaient. [...] Jacques, les yeux errants, contemplait le paysage qui dorénavant, constituait le décor au milieu duquel se déroulerait sa vie ²².

Anna Cauquelin analyse le processus au cours duquel s'établit la correspondance entre le paysage tel qu'on le reçoit et le monde intérieur qui lui préexiste : « le paysage nous donne la clef de l'accord harmonique avec la nature » ²³. Elle souligne l'origine édénique de cette secrète soif de retrouver l'harmonie initiale dans la nature : « le paysage parfait est immergé dans l'univers des forces élémentaires. C'est le commencement du monde et sa fin » ²⁴.

Henry de Monfreid transcrit cette expérience vécue en Éthiopie, mais il décrit le paysage en conservant une capacité d'étonnement et d'admiration qui atteste de sa capacité à l'analyse des interactions en ce dernier et lui-même :

Les caféiers sont en fleur. En une nuit, toute la fête est éclosée ; c'est le printemps tropical des hauts plateaux, ce miracle des pluies de septembre si ardemment attendu par les jardins privés d'arrosage, par la brousse couleur de cendre et par toutes les bêtes assoiffées, résignées à subir l'implacable Nature qui féconde et qui tue [...] Tout est en fleur, tout vibre, tout chante dans la sérénité de ce jour qui commence ²⁵.

L'historien d'art Max J. Friedländer définissait en 1947 le paysage par opposition au *pays* : « Le pays est la surface de la terre ou une partie de la surface de la terre, le paysage en revanche est le visage du pays, l'effet que celui-ci exerce sur nous » ²⁶. Cet effet esthétique et philosophique du paysage sur Monfreid change le statut de celui-ci ; l'irruption consciente du sujet entre le réel et sa transcription artistique fait de celle-ci la métaphore de sa vie intérieure par le jeu de la re-connaissance :

Cette souffrance dans la lutte obscure contre la mort prépare la joie de la résurrection, le triomphe de la vie. Dans la lumière de ce matin ruisselant de rosée, les créatures immémoriales ne

²² ESME (Jean d'), *Épaves australes* [1932]. Paris : L'Harmattan, coll. Autrement mêmes, 2005, 161 p. ; p. 16-17.

²³ CAUQUELIN (A.), *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 111.

²⁴ CAUQUELIN (A.), *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 112.

²⁵ MONFREID (Henry de), *Du Harrar au Kenya* [1949]. Paris : Grasset, coll. Lectures et aventures, n°16, 1998, 206 p. ; p. 7.

²⁶ Cité par WOLF (N.), *Peinture de paysage*, *op. cit.*, p. 7.

savent plus qu'elles ont souffert et ignorent l'angoisse du lendemain. Leur Présent seul existe sans notion de durée comme une éternité dans leur joie de vivre [...] Je souris à la vie si belle, si calme, si limpide et dans un élan de gratitude je me joins inconsciemment à l'hymne joyeux monté de la terre comme une action de grâces²⁷.

Norbert Wolf théorise ce que Monfreid exprime en analysant le paysage comme un réseau de signes et de codes. Le paradis terrestre étant l'essence du paysage, les dissonances dans les formes, les couleurs ou les thèmes représentent les perturbations apportées par l'homme dans ce monde jadis parfait²⁸. Le paysage doit alors être lu comme la construction visuelle de l'idéologie de l'artiste, peintre ou écrivain : « La tension sémantique et formelle des nombreuses représentations paysagères est issue de l'interaction entre une visualisation moderne et des contenus métaphysiques traditionnels »²⁹. Il nous semble que cette fonction est la plus importante pour les romanciers africains.

Théo Ananissoh situe ses romans dans un Lomé suggéré par des expressions qui se réfèrent au passé colonial de la ville, mais n'évoque que l'insalubrité et l'odeur d'un lieu en décomposition. Dans *Ténèbres à midi*, les personnages passent dans « le quartier chaud de la capitale », une « zone bruyante de bars, de prostituées alignées de part et d'autre du boulevard, de bouis-bouis, de caniveaux où femmes et hommes urinent au vu de tous » (*TAM*, p. 49). Les mots de « lagune », « front de mer », « sable fin de la plage » (*TAM*, p. 54 et 57), associés pour le lecteur occidental à des lieux enchanteurs, demeurent mais renvoient à d'autres réalités : la lagune est une « étendue d'eau sombre [...] un immense dépôt d'immondices », le front de mer est bâti par les hommes d'un régime prédateur, la plage calme est le cadre de la confiance d'un homme menacé qui y trouve « ce qu'aurait été le pays si Olympio n'avait pas été assassiné » (*TAM*, p. 57), celle de sable fin est bien « sous les cocotiers » mais elle est remplie de déjections humaines et « a vu s'échanger des captifs pendant des siècles » (*TAM*, p. 122).

Quand le cadre se prêterait à des descriptions de paysages, sur la plage au couchant ou lors d'un voyage au Bénin, le romancier esquive en recourant à des termes vagues au prétexte d'un temps menaçant, refusant de s'attarder sur la description d'un « décor

²⁷ WOLF (N.), *Peinture de paysage*, op. cit., p. 7.

²⁸ WOLF (N.), *Peinture de paysage*, op. cit., p. 23.

²⁹ WOLF (N.), *Peinture de paysage*, op. cit., p. 21.

typique d'une ville africaine étendue par multiplication anarchique d'habitations précaires » (*TAM*, p. 110) et d'un paysage qui n'a « rien de différent » :

La route, rectiligne, est un tapis de goudron qui coupe la nature verte. Parfois, au loin, elle disparaît brièvement dans le creux d'une vallée. Le ciel, couvert de nuages épais, annonce une pluie diluvienne. [...] Nous arrivons à Abomey au bout de deux heures environ, le ciel gris ajoute à la déception de découvrir une agglomération à première vue sans intérêt (*TAM*, p. 111).

Le narrateur écrivain rappelle que, dans le passé, « il n'y avait pas d'écrivain pour regarder la nature – les hommes et les paysages » ; mais, quand il ajoute : « j'écris ce récit avec le désir conscient de suppléer un peu à l'exceptionnelle indigence des ancêtres » (*TAM*, p. 110), il reste d'une extrême concision puisque trois phrases suffisent à évoquer les paysages de tout un voyage en ne les qualifiant plus que de « décor » :

La route longe la mer presque de bout en bout. [...] Je contemple l'océan et ses vagues, les cocotiers à perte de vue, les huttes de branchages, les champs de manioc et de céréales. Cotonou, Ouidah, Aného et d'autres cités de la côte sont devenues des centres urbains ; mais ces hameaux que nous traversons, ces marécages où se réfugiaient jadis les rescapés des razzias esclavagistes, ces lieux couverts de broussailles représentent ce qu'étaient les villes côtières il y a un ou deux siècles. Les Européens débarquaient dans ce décor que je vois (*TAM*, p. 109-110).

Enfin, le personnage, construit comme le double de l'auteur, au moment où il réfléchit à sa trajectoire, semble synthétiser sa situation ambiguë par cette question : « Ai-je un paysage ? » (*TAM*, p. 98).

Le poète malgache Mahavanona est originaire d'une région forestière humide, le pays *tanala*. Sa poésie est une ode à ses habitants autant qu'un long cri de révolte jailli de la situation terrible dans laquelle demeure cette région forestière éloignée. Son dernier recueil, *Cauchemar de chlorophylle*, évoque tous les aspects de la vie *tanala*, mais il ne propose aucune description organisée de ses paysages. La forêt est tout à tour « anatomie humide et verte de tant de pluies et de pleurs », « chlorophylle lampante explosant à hauteur de

poumon », « toison verte », « sylvie primaire »³⁰. Les précisions botaniques n'apparaissent que dans la bouche des paysans :

Nous reconnaissons avoir mis le feu sur ces arpents de versant, brûlé les forêts, oui, mais des forêts de *ravinala*, de bambous ou de *longoza* juste pour planter à leur place, du riz de montagne, du manioc tendre ou des bananiers³¹.

Par ces termes techniques, le poète privilégie le point de vue local et contredit la vision contemplative et pittoresque du voyageur, comme d'un certain discours écologique militant. Il affirme aussi une identité régionale qui s'oppose à celles des collines ou du littoral. Ce paysage brandi comme marqueur d'identité n'est pourtant pas sublimé.

Chez tous ces écrivains, l'affadissement comme l'enlaidissement des paysages manifestent leur refus de se laisser séduire par les stéréotypes partagés des lecteurs ; la plage de sable fin plantée de cocotiers comme la forêt moussue ne peuvent plus être les métaphores d'un Éden souillé par l'histoire humaine. L'esclavage dans le passé, la violence et la corruption dans le présent ont entraîné la perte des illusions. George Steiner parle du *genius loci*, le « génie du lieu » qui, tel un signe de reconnaissance spontané, transforme un paysage, un coin de rue en « essence » (*inscape*), en réorientation de la conscience particulière de celui qui y vit³². Les textes reviennent encore à ces lieux essentiels, mais leurs évocations manifestent le désenchantement de leurs auteurs.

Pourquoi le paysage est-il une « question » dans les littératures africaines ?

Les quelques analyses qui précèdent soulignent le caractère culturel de la construction du paysage aussi bien dans la peinture que dans la littérature. Les auteurs africains bénéficient d'autres héritages que le « filtre historique des idées, des valeurs ou des normes »³³ qui a forgé, à la Renaissance, les traditions européennes du paysage. Le souci de rendre compte avec distance et rationalisme du paysage est supplanté par une autre esthétique du sujet, un autre rapport à la nature et une autre esthétique du texte. La suprématie de l'œil et la

³⁰ MAHAVANONA (Hery), *Cauchemar de chlorophylle*. Antananarivo : Tsipika, 2008, 119 p. ; p. 8, 9, 108 et 111.

³¹ MAHAVANONA (H.), *Cauchemar de chlorophylle*, *op. cit.*, p. 111.

³² STEINER (George), *Errata* [1998]. Paris : Gallimard, coll. Folio, n°3430, 2000, 274 p. ; p. 232.

³³ WOLF (N.), *Peinture de paysage*, *op. cit.*, p. 8.

domination par le point de vue sont remplacés par un sujet envahissant tout l'espace du discours et une parole qui ne vise plus à réorganiser le monde mais à l'interroger. Norbert Wolf, à propos de la peinture contemporaine européenne, parle de « l'ancien "monde de paysage" qui est remplacé un monde d'"autoquestionnement immanent à l'art" »³⁴.

Le poids des littératures de voyage qui les ont précédés et qui les concurrencent toujours peut aussi inciter les auteurs africains à contrecarrer leur esthétique du paysage. Cette réaction les conduit à affadir ou abroger tout repère paysager, toute description attentive d'une altérité qui ne constitue plus le principe de leur écriture. Cette inversion peut être radicale au point de remplacer le visuel par l'olfactif ou l'auditif, le beau et l'ordonné par le laid et le chaotique, la synthèse par le fragment, voire l'engloutissement.

Le paysage est une question pour le lecteur européen s'il attend les paysages tels qu'ils ont été hérités de sa propre tradition ; elle n'en n'est plus une s'il tente et accepte d'entrer dans une autre perspective. Là encore, c'est une question de regard.

■ Dominique RANAIVOSON³⁵

³⁴ WOLF (N.), *Peinture de paysage*, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Université de Lorraine – EA 3943 Écritures.