

Études littéraires africaines

La réappropriation du paysage africain dans *L'Esclave* de Félix Couchoro (1929)

János Riesz



Numéro 39, 2015

Littératures africaines et paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033129ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033129ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Nous avons essayé de montrer comment, dans *L'Esclave* de Félix Couchoro, le paysage ouest-africain est « africanisé » et « humanisé ». Ce processus, qui correspond au programme littéraire présenté dans la préface, est réalisé par diverses scènes et formulations du roman. Ceci devient particulièrement clair à travers une comparaison avec un roman colonial de l'époque, *La Soudanaise et son amant* (1925) de Jean Francis-Boeuf.

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Riesz, J. (2015). La réappropriation du paysage africain dans *L'Esclave* de Félix Couchoro (1929). *Études littéraires africaines*, (39), 25–38.
<https://doi.org/10.7202/1033129ar>

LA RÉAPPROPRIATION DU PAYSAGE AFRICAIN DANS *L'ESCLAVE* DE FÉLIX COUCHORO (1929)

RÉSUMÉ

Nous avons essayé de montrer comment, dans *L'Esclave* de Félix Couchoro, le paysage ouest-africain est « africanisé » et « humanisé ». Ce processus, qui correspond au programme littéraire présenté dans la préface, est réalisé par diverses scènes et formulations du roman. Ceci devient particulièrement clair à travers une comparaison avec un roman colonial de l'époque, *La Soudanaise et son amant* (1925) de Jean Francis-Bœuf.

ABSTRACT

In our essay we intend to show how the West-African author Félix Couchoro, in his novel L'Esclave, tried to africanize and humanize the African landscape, as compared to the depiction of it which is to be found in the colonial literature of the time, in particular La Soudanaise et son amant (1925) by Jean Francis-Bœuf. This transformation starts with the author's Preface and is achieved in the novel both on the level of the action and that of the discourse and phrases.

*

L'Esclave en son temps

Comme l'a bien dit Yves-Emmanuel Dogbé dans la préface de son édition de *L'Esclave* en 1983, il faut situer ce roman « dans le cadre de la littérature négro-africaine naissante »¹. Paru en 1929, *L'Esclave* est le premier ouvrage de fiction d'un auteur africain de langue française à avoir une certaine longueur (près de 300 pages), et Alain Ricard a donc raison de parler, à propos de ce livre, de « naissance du roman africain »².

L'Esclave, en dehors d'un public de lettrés du Dahomey et du milieu de la *Dépêche Africaine* (à l'enseigne de laquelle il a été publié), n'a pas connu, de la part du grand public, l'accueil dont ont bénéficié les romanciers africains des années 1950³ ; il était déjà oublié

¹ COUCHORO (Félix), *L'Esclave*. Intr. d'Y.-Em. Dogbé. Paris : ACCT ; Lomé : Akpagnon, 1983, 299 p. ; p. 9. Nos citations seront tirées de cette édition.

² RICARD (Alain), *Naissance du roman africain : Félix Couchoro 1900-1968*. Paris : Présence Africaine, 1987, 228 p.

³ D'après ce que Couchoro écrit dans la préface de *Amour de féticheuse* (1941), *L'Esclave* aurait néanmoins connu un public assez nombreux : « Ils furent nombreux, ceux qui applaudirent à la parution du premier ouvrage du premier

au moment où la grande littérature francophone africaine d'après-guerre prenait son essor. Comme le dit Dogbé, c'est précisément en fonction du « militantisme libérateur et décolonisateur de la négritude afro-américaine » que *L'Esclave* fut « relégué par la suite aux oubliettes »⁴. La raison en serait qu'un tel roman « était destiné essentiellement au public européen, donc tourné vers un monde extérieur à l'Afrique profonde ». Ceci n'est pourtant qu'à moitié vrai. Après sa première publication à Paris, *L'Esclave* a en effet été repris et publié sous forme de feuilleton dans le quotidien *Togo Presse* à Lomé entre le 27 avril et le 30 septembre 1962. La « Note de la Rédaction » l'introduit comme suit : « Pour son premier feuilleton, *Togo Presse* est heureux de présenter à ses lecteurs un roman dû à la plume d'un auteur togolais [!] et dont les personnages évoluent dans le cadre de la campagne togolaise [!] »⁵.

Ce qui a certainement joué aussi un rôle important dans la réédition en 1962, c'est le fait que le roman avait été publié à Paris trente ans avant, et que son auteur jouissait par conséquent du prestige d'une consécration par l'ancienne Métropole. Mais à lui seul, cet argument n'aurait sûrement pas suffi à assurer à Couchoro l'intérêt d'un lectorat togolais citadin, si longtemps après la première publication du roman, ni à maintenir cet intérêt tout au long de la reprise des dix-huit autres romans de Couchoro en feuilleton dans *Togo Presse* au cours des années 1960. Il faut donc chercher les raisons de cet intérêt plutôt dans le fait que « les personnages [du roman] évoluent dans le cadre de la campagne togolaise », comme l'écrivait la rédaction : les lecteurs togolais ont pu avoir le sentiment que ce roman, destiné et présenté d'abord à un public métropolitain, parlait néanmoins de leur pays (politiquement indépendant depuis 1960) et d'une situation dans laquelle ils se retrouvaient et se reconnaissaient. Nous sommes dès lors amenés à nous demander comment ce roman a pu – avec un décalage de 30 ans – intéresser un public métropolitain d'abord, africain et togolais ensuite. Question à laquelle nous essayerons de donner une réponse à partir de la « question du paysage ».

romancier dahoméen [!]. Plus nombreux furent ceux que *L'Esclave* a intéressés, qui l'ont lu avec plaisir et profit, avec un peu d'indulgence aussi et en ont conservé un bon souvenir » – COUCHORO (Félix), *Amour de féticheuse*, dans *Œuvres Complètes*. Tome 1 : *Romans*. Textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu. London (Ontario, Canada) : Mestengo Press, 2005, p. 151-231 ; p. 153.

⁴ DOGBÉ (Y.-E.), « Introduction », *art. cit.*, p. 10.

⁵ J'ai pu consulter la version du roman *L'Esclave* parue en feuilleton à partir d'une photocopie qu'Alain Ricard a mise à ma disposition.

Il est vrai que le roman, dans la version publiée par *Togo Presse*, n'était plus tout à fait le même. Dans la version de 1962, deux morceaux importants de l'édition de 1929 ont été supprimés : d'abord, une préface de l'auteur, longue de sept pages, qui est un des premiers – sinon *le premier* – textes programmatiques, manifestaires, de la littérature africaine francophone naissante ; et ensuite, le dernier chapitre de l'édition de 1929, dont le titre, « Dans le Renouveau », annonçait une perspective plus optimiste⁶ que le dernier épisode retenu pour le feuilleton. Celui-ci se termine en effet par une scène de suicide, relatée avec force détails et accompagnée d'une condamnation sans appel du méchant de la fable, l'« esclave » Mawoulawoê : « Ainsi mourut Mawoulawoê, l'esclave ambitieux, l'inceste, l'esclave criminel, de la mort par la pendaison, de la mort de Judas Iscariote, de la mort sans repentir, de la mort sans pardon » (p. 282).

Alain Ricard, dans un de ses articles consacrés à Félix Couchoro, a traité du roman (et de l'œuvre de l'auteur en général) sous le titre « Littérature coloniale et littérature africaine »⁷, et montré comment « le projet littéraire de Félix Couchoro [est] né de la littérature coloniale, se développe dans ce cadre d'écriture et s'inscrit comme une possible rénovation interne de cette écriture ». Au niveau politique, ce programme « se traduit en projet littéraire d'appropriation de la littérature coloniale », tout en restant « pris dans l'écriture coloniale » que l'auteur veut « contester de l'intérieur ». Nous connaissons, à partir des recherches d'Alain Ricard, le roman colonial qui a servi de modèle à Couchoro, comme celui-ci l'a « avoué » lui-même dans deux lettres à Albert Gérard le 21 mars et 23 septembre 1966. Il s'agit de *La Soudanaise et son amant* de Jean Francis-Bœuf⁸. Ce qui rend cependant cet « aveu » un peu suspect, c'est que Couchoro se trompe à propos de plusieurs éléments, et d'abord au sujet du titre qui est, selon lui, « L'Amant de la Soudanaise » (au lieu de *La Soudanaise et son amant*). Il se trompe ensuite sur la date à laquelle il aurait pris connaissance du roman de Francis-Bœuf : d'après ses souvenirs, c'était à l'âge de quinze ans, donc en 1915,

⁶ Un commentateur du roman écrit même que « *L'Esclave* se termine, malgré des péripéties tragiques, dans l'allégresse » – SALAMI (Sabit Adegboyega), « *L'Esclave*. Roman de Félix Couchoro », dans KOM (A.), dir., *Dictionnaire des Œuvres littéraires négro-africaines de langue française*. Sherbrooke (Québec, Canada) : Naaman ; Paris : ACCT, 1983, 672 p. ; p. 225-226 ; p. 225.

⁷ RICARD (Alain), « Littérature coloniale et littérature africaine : Félix Couchoro », dans JOUBERT (J.-L.), dir., *Le Roman colonial (suite)*. Paris : L'Harmattan, 1990, p. 67-70 ; p. 69.

⁸ Paris : Albin Michel, 1924, 319 p.

alors que le roman n'est paru qu'en 1924. Enfin, ce qui est encore plus gênant pour établir un parallèle entre *La Soudanaise et son amant* et *L'Esclave*, c'est que, de ce roman dû à un fonctionnaire français qu'il avait connu à Grand Popo, Couchoro déclare qu'il ne connaissait que le titre, qui l'avait frappé. Du seul titre, Couchoro ne pouvait tirer que trois informations : (1) que des Africains (une Soudanaise et son amant, dont on ne connaît pas la couleur de la peau) pouvaient être les protagonistes d'un roman et, même, (2) qu'ils étaient dignes d'un sujet aussi noble que l'amour, avec, en outre, (3) l'indication du fait qu'il devait s'agir d'une relation illégitime (amant), en tout cas d'une relation située en dehors d'un mariage chrétien ou autre.

Alain Ricard, dans sa mise en parallèle des deux textes, va plus loin encore en ce qu'il oppose aux « clichés les plus éculés du roman colonial » et aux « notations racistes » de l'auteur français, « Félix Couchoro [qui], lui, se signale d'emblée comme un indigène qui écrit de l'intérieur, et qui sait que le cœur humain est partout le même ». Ricard souligne encore que la construction manichéenne est identique chez les deux auteurs : « l'esclave est un monstre, il est de plus un monstre du Nord et là, par mégarde en quelque sorte, Félix Couchoro s'inscrit dans la mythologie coloniale qui fait des Nordistes, analphabètes et païens, de redoutables sauvages ». À partir de ces prémisses, le critique conclut que « la volonté avouée de réhabilitation [...] et une vision du monde marquée en profondeur par l'inconscient colonial marque[nt] toute l'œuvre de Félix Couchoro et s'exprime[nt] dès son premier texte ».

Je suis d'accord avec l'hypothèse qu'il est légitime d'établir un parallèle entre un roman africain, *L'Esclave* de Félix Couchoro, et un roman colonial de l'époque sur la base de ce qu'Alain Ricard appelle « l'inconscient colonial », une vision du monde qui l'a marqué en profondeur. Un auteur africain de l'époque n'avait pas besoin de connaître dans les détails un roman colonial : il savait ce que le colonisateur et ses agents littéraires pensaient des Noirs, il connaissait les idées qui déterminaient tout leur comportement, et c'est sur cette base aussi qu'a eu lieu le *writing back* de la littérature africaine anti- et postcoloniale. Mais je ne voudrais pas exclure que Couchoro ait eu une connaissance plus directe ou une « idée plus précise » du roman de Francis-Bœuf ; il y a trop de ressemblances dans la structure de l'action du roman et dans maints détails.

Le paysage africain dans *L'Esclave*

Dès le premier alinéa de sa « Préface » à l'édition de 1929 (p. 13), Couchoro définit le cadre géographique où se déroulera l'action du roman. Dans un style encyclopédique, il trace les contours d'un espace géographique (qui n'est pas encore un paysage) qui fait partie de l'Empire français (ou de la Plus Grande France), ce qui est démontré par la toponymie : le Dahomey, le Togo, l'Ouest africain. Il évoque les frontières telles qu'elles étaient définies, sous le régime colonial, notamment par les institutions qui transmettent le savoir qui y est lié : les manuels scolaires, les leçons de géographie, dans le contexte d'un enseignement français, ce qui semble aller de soi. Et c'est précisément ici, dans la toponymie, au plus bas de l'échelle des signifiés, qu'intervient l'auteur, dans la position du préfacier en l'occurrence, lorsqu'il précise ce qu'il en est de la graphie et de la prononciation du nom du fleuve Môno. Ce qui, à première vue, semble une modeste note de pure érudition, et en somme un détail insignifiant – savoir que les deux /o/ sont ouverts, que le ton s'élève et s'abaisse – est en réalité de la première importance d'un point de vue symbolique ; au lieu des noms des territoires coloniaux du Dahomey et du Togo, c'est la manière dont les langues africaines, le *fon*, le *mina* et l'*ouatchi*, prononcent le nom du fleuve Môno, qui synthétise tout ce que signifie le fleuve pour les riverains : ses bienfaits, ses caprices, ses cruautés. En d'autres termes, le signifiant africain fonctionne comme une synecdoque de toute la chose signifiée.

La réappropriation linguistique du fleuve Môno à travers la bonne prononciation de son nom a comme conséquence de transformer du même coup tout l'espace alentour : il ne s'agit plus du Togo ou du Dahomey, mais bien de « notre pays », et les sèches informations du manuel de géographie, selon lesquelles les deux rives du fleuve « arrosent les contrées de l'Ouest africain », se changent en une description qui tend vers l'*hypotypose* de la rhétorique classique, figure qui, d'après Fontanier, « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »⁹. Il est vrai que Couchoro évoque d'abord l'utilité commerciale du fleuve par rapport à l'agriculture et au transport des produits de l'intérieur du pays vers la Côte, mais on a le sentiment qu'il a hâte de quitter ces « prosaïques utilités » pour

⁹ FONTANIER (Pierre), *Les Figures du discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris : Flammarion, coll. Champs, n°15, 1977, 505 p. ; p. 390.

en arriver aux « douces poésies », donc à ce que nous avons appris à considérer comme l'essence d'un paysage¹⁰ : son aspect vivant, animé, illuminé (du soleil diurne et de la lune nocturne), sa capacité à donner une atmosphère de paix et de gaieté aux riverains.

Par ailleurs, cette description anticipe en quelque sorte l'action du roman en évoquant l'interaction entre les populations et le paysage qu'elles habitent. Dès cette préface, en effet, les auteurs des énoncés et des informations concernant les dangers et les méfaits ou perturbations causés par le fleuve, mais aussi les témoins de ce qui est dit, en somme ceux qui assument la perspective, sont les « générations successives des riverains » (p. 14). Après avoir réhabilité leur langue – à travers la bonne prononciation du nom du fleuve Môno –, l'auteur leur donne ainsi une voix. On les entend prononcer avec respect : « Le Môno se lève ». Et quand ils plaignent le sort du pauvre noyé, c'est « avec une crainte pleine de respect » qu'ils répètent : « Môno ! Môno ! Môno ! » L'auteur commente : « Ce soupir synthétise la résignation avec laquelle on doit se soumettre aux implacables volontés du fétiche qu'est le Môno ! » (p. 15). Puisqu'il connaît la signification de leur « soupir », c'est qu'il fait donc partie de leur communauté.

Cependant, l'introduction du terme « fétiche » déplace le discours du domaine du visible vers le surnaturel, le domaine spirituel et religieux. Avec ce terme de « fétiche » commence dès lors une digression à propos des croyances des habitants, les riverains du Môno. Le fétichisme est présenté comme faisant partie de la « personnalité » du fleuve, et nous voyons à nouveau l'opposition entre les « prosaïques utilités », d'un côté, et les « douces poésies » (du surnaturel), de l'autre ; l'explication (« prosaïquement ») scientifique, causale, des débordements annuels du fleuve ne correspond pas à la vision du monde des riverains, qui voient dans les faits prétendument « naturels » des effets du surnaturel ; dans cette conception, le « fétiche » est lié à d'autres phénomènes et instances du domaine religieux : les « oracles », les « prêtres », mais aussi les « offenses » dont les humains se sont rendus coupables et qui exigent des

¹⁰ Selon les périphrases et les définitions que donne Michel Collot dans *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud / ENSP, coll. Paysages, 2011, 282 p. : « le paysage qui donne à penser et la pensée qui se déploie comme paysage » (p. 11) ; « le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue » (p. 18) ; « Toutes sortes de valeurs affectives, impressions, émotions, sentiments s'investissent dans le paysage, qui devient de la sorte intérieur autant qu'extérieur » (p. 28 et suiv.) ; « la construction du paysage : une co-production de la nature et de la culture » (p. 48) ; « le paysage lié davantage à un individu », « à la singularité d'un point de vue » (p. 59).

sacrifices expiatoires pour apaiser la fureur du fleuve-fétiche. Et ici encore, s'ajoutant aux expressions « avec respect » ou « pleins de respect », nous entendons la voix des riverains qui disent « pieusement » : « On a offert à manger au Môno ! » Ainsi, après la réappropriation linguistique du fleuve par la prononciation de son nom, après le remplacement des noms exogènes imposés (Dahomey, Togo, l'ouest de l'Afrique) par les termes locaux (*fon*, *mina*, *ouatchi*), après le changement du regard sur le fleuve et le pays, de sorte qu'on n'y voit plus seulement ses aspects utilitaires ou économiques, mais aussi les « douces poésies » dont la « captivante beauté » sera confirmée par les étrangers eux-mêmes (« les yeux émerveillés du voyageur »), le lecteur voit désormais autre chose : il fait la découverte d'un paysage qui ne se résume plus aux informations d'un manuel de géographie.

Toute l'action du roman semble ensuite déterminée par la présence et par les agissements du cours d'eau, comme le suggère l'auteur lorsqu'il affirme que « le Môno exerce sur les hommes l'irrésistible attraction des fleuves ». Dans les paragraphes qui assurent la transition entre la description du pays et le début de l'action (p. 15 *sq.*), les grands thèmes du roman sont annoncés : la recherche de la « Chance », souvent liée à la « manie de la destruction » qui pourtant sera transformée de nouveau en quelque chose d'utile et de réconfortant par le travail des piroguiers qui partagent avec les villageois une partie de leur vie. Dès lors que la réappropriation du paysage par les habitants a eu lieu, les deux aspects – les « prosaïques utilités » et les « douces poésies » – ne seront plus séparés, mais s'uniront et se combineront comme les bouillonnements du fleuve avec les échos de la brousse, comme les rires et les causeries des piroguiers avec ceux des villageois, que suivra le sommeil mérité après une longue journée de travail.

Cependant, rien n'a encore été dit de ceux à qui appartiennent ces « richesses incalculables dont la région du Môno se dépouille chaque année » (p. 16). Les étapes précédentes nous ont certes déjà suggéré une appropriation globale du pays et du paysage par les habitants. Pour l'administration coloniale, la situation est cependant différente. Le résultat de la Grande Guerre a en effet éloigné de la scène l'un des deux maîtres coloniaux pour n'en laisser qu'un seul, ce qui n'empêche pas que le pays reste divisé en deux par le fleuve. Le roman se fait en tout cas l'écho d'un certain triomphalisme de la part du maître qui a remporté la partie : « Et maintenant, là-bas, au-delà du Môno, ce n'est plus le Germain ! Un autre Gaulois se dresse, magnifique, avec, sur ses lèvres, le sourire du conquérant ! »

(p. 17). Mais la réalité nouvelle que le triomphalisme du discours officiel ne parvient pas à masquer, c'est que les deux voisins (le Dahomey, le Togo, selon les divisions de l'administration coloniale), les Africains riverains des deux rives du Môno, seront « désormais frères [qui] se tendent la main par-dessus l'invisible mitoyenneté qu'est le Môno ! » Rappelons que le terme de « mitoyenneté », qui désigne ce qui est à la fois entre deux choses ou personnes, et commun à l'une et l'autre, est aussi un terme juridique du Code Civil qui correspond à un droit de propriété immobilière et qui signifie « que deux personnes sont propriétaires d'un même bien »¹¹. Reste encore à savoir à qui – aux indigènes ou aux étrangers – appartiendra cette propriété mitoyenne.

Avec les paragraphes qui se présentent comme une défense de la civilisation africaine des villages et de la religion des « indigènes » (p. 18 *sq.*), nous sommes au cœur du message idéologique du roman de Couchoro. La défense de la civilisation africaine sera présentée avec emphase et explicitera, en en faisant l'inventaire, les composantes de cette civilisation : « notre éducation, des formes courtoises de langue, une culture d'esprit, un code de convenances », qui seront illustrés par maints détails ; c'est une civilisation dont fait partie aussi le fétichisme, qui est élevé à la dignité d'une vraie religion (monothéiste)¹². Avec ce programme, Couchoro rejoint les défis idéologiques des premiers textes de la littérature africaine francophone. On peut même établir un parallèle avec *Batouala* de René Maran, prix Goncourt de 1921. Souvenons-nous de la célèbre préface de ce roman, qui fit scandale à l'époque et au centre de laquelle on pouvait lire cette attaque en règle du concept de « civilisation », pièce maîtresse de la doctrine légitimatrice du régime colonial :

Civilisation, civilisation, orgueil des Européens, et leur charnier d'innocents, [...] / Tu bâtis ton royaume sur des cadavres. Quoi que tu veuilles, quoi que tu fasses, tu te meus dans le mensonge. À ta vue, les larmes de sourdre, et la douleur de crier.

¹¹ Voir: ABCdaire du particulier : <http://www.urcaue-idf.archi.fr/abcdaire/imprimer.php?fiche=303> ; consulté le 3 août 2012.

¹² Contrairement à la présentation du fétichisme que Couchoro donne dans ses romans ultérieurs, et par exemple dans *Amour de féticheuse* (1941), livre dont il écrit (dans la préface) qu'il a « voulu [y] démontrer la précellence de tant d'autres morales religieuses sur la morale du Fétichisme » – *op. cit.*, p. 154.

Tu es la force qui prime le droit. Tu n'es pas un flambeau, mais un incendie. Tout ce à quoi tu touches, tu le consumes...¹³

Ce qui est présenté chez Maran sur le mode de l'attaque, Couchoro, lui, l'avance sur le mode de la « défense et illustration » : non, les Africains ne sont pas des sauvages, on n'a qu'à les regarder de près, chez eux, dans leur pays(âge)¹⁴. Le thème et l'imagerie du paysage sont étroitement liés à ceux de la civilisation : celle-ci se manifeste dans « le cadre de notre vie », dans « notre entourage ». À travers les pages précédentes de la préface de *L'Esclave*, le lecteur a déjà compris l'étroite alliance entre le milieu naturel, le paysage et ses manifestations culturelles. Non seulement les habitants du pays, les riverains du Môno, sont des gens civilisés, dont la civilisation se manifeste dans les différentes sphères de leurs activités de travail et de loisir, de la langue à la religion, mais le paysage lui aussi porte les empreintes de cette civilisation. Il n'a pas eu besoin pour cela de l'intervention du colonisateur : c'est en tant que milieu de vie africain qu'il se présente comme un cadre digne d'une riche humanité. Le paysage, chez Couchoro, est déjà, par sa beauté naturelle, par les soins qu'on lui applique, par la vie de ses habitants, un paysage civilisé, harmonieux, manifestant une vie pleine de dignité.

Le dernier paragraphe de la préface de Couchoro prépare le lecteur à ce qui l'attend dans les chapitres qui suivent. Ce qui pourrait surprendre, à première vue, c'est le fait que l'action du roman sera marquée par les plus « cruelles » (et donc aussi les plus « laides ») passions du cœur humain : l'orgueil, l'ambition, la haine, déclenchées par les deux « excitants » que sont l'argent et la femme. N'est-ce pas en contradiction avec ce que nous avons appelé le « message idéologique » du roman, à savoir la mise en scène de la civilisation des habitants de la région, les belles mœurs qui sont le fruit de l'éducation et qui s'expriment par « les formes courtoises de la langue, une culture d'esprit, un code de convenances » ? Pour trouver une réponse à cette question, nous proposons un détour par le roman colonial qui a servi de modèle à *L'Esclave*, selon l'aveu même de Couchoro, ne serait-ce qu'à partir de son titre : *La Soudanaise et son amant* de Jean Francis-Bœuf.

¹³ MARAN (René), *Batouala. Véritable roman nègre*. Paris : Albin Michel, 1921, 189 p. ; p. 11.

¹⁴ Je signale que ce sera également la stratégie du premier « roman sénégalais », comme se désigne lui-même, dans son sous-titre, *Karim* d'Ousmane Socé (1935), qui défend la civilisation sénégalaise, donc africaine, contre les prétentions du colonisateur français.

Parallèle avec le roman colonial

Pour donner un aperçu de l'idée qu'un lecteur de l'époque pouvait se faire de ce roman, voici le jugement qu'en donne le meilleur spécialiste de la littérature coloniale de l'époque, Roland Lebel, qui, dans son ouvrage sur *L'Afrique Occidentale dans la littérature française (depuis 1870)*, paru en 1925¹⁵, présente à la fin du chapitre consacré à la littérature d'imagination le roman de Francis-Bœuf, qui venait d'être publié (il parle donc d'un texte d'actualité !). Pour Lebel, *La Soudanaise et son amant* incarne « un exotisme nouveau, singulièrement plus attrayant et plus instructif que l'exotisme purement pittoresque, subjectif ou sentimental, l'exotisme psychologique », ce qu'il explique ainsi :

La connaissance plus intime des indigènes de nos colonies est une nécessité résultant de la mission dont nous avons assumé la charge. [...] Le roman n'est plus une œuvre de simple imagination, mais s'inspire des données fournies par l'ethnographie, la linguistique et le folklore pour recomposer l'âme indigène ; c'est une « révélation d'humanité ».

Dans une telle perspective, les passions et les mobiles de l'action du roman de Francis-Bœuf prennent un sens différent de ceux du roman de Couchoro : « ce sont toutes les passions, les vantardises, les lâchetés, les malices, les craintes et les préoccupations des noirs qui sont peintes à travers le livre et qui, reconstituant l'atmosphère morale, comme les descriptions restituent le paysage, nous donnent la sensation du réel ». À première vue, ces passions ne diffèrent pas beaucoup (elles sont peut-être d'un niveau moral plus bas) de celles qui sont annoncées dans la préface de *L'Esclave* ; et Francis-Bœuf, tout comme Couchoro, établit un rapport entre « les descriptions [qui] restituent le paysage » et « l'atmosphère morale » des humains qui l'habitent. Mais c'est précisément à partir de la description du paysage dans *La Soudanaise et son amant* que les différences par rapport à *L'Esclave* se font les plus visibles.

Dans les deux premières évocations du paysage (p. 7 *sq.*), celui-ci, bien qu'annoncé comme « cadre pittoresque », est réduit, pour l'essentiel, aux endroits qui marquent la présence du colonisateur : « le camp, le quartier des officiers, la maison du colonel drapée de bougainvilliers, l'église pauvre et les jardins », et peu après : une locomotive, la gare, des tombes d'Européens. Les Noirs, dans cette imagerie, sont réduits au rôle de figurants qui jouent aux

¹⁵ Paris : Émile Larose, 1925, IX-281 p. ; p. 225.

« Nègres » : « les tirailleurs mimaient, le coupe-coupe ou la queue de vache à la main, l'amour et les combats ». Le sentiment de la nature, du paysage, est totalement différent entre les Français, d'un côté, et « Maniouma et ses compagnons », de l'autre. Les Noirs sont-ils seulement « sensibles à ce spectacle » ? La nature et le paysage africains semblent marqués, de façon indélébile, par la présence du colonisateur. Ou, comme le dit le roman en assumant une – fausse – perspective africaine : « L'eau, la terre, le ciel, se pliaient à la volonté du *toubabou* faiseur de miracles » (p. 95). La seule exception d'un être humain sensible à la nature semble être le vieux chef, Kami Moussa :

Au soleil de juin, Kami Moussa, drapé dans une couverture, réchauffait son vieux sang. Il s'enivrait de l'espace et du temps parcourus et savourait ce rajeunissement des formes et des couleurs qui est l'œuvre du printemps. Une sève chaude gonflait ses artères : il espérait. L'âme d'un rustique que n'a pas gâté la racaille des villes, est comme une cruche poreuse : elle contient une eau toujours fraîche. Le paysan noir ne spéculait pas. Ses rêves et ses inquiétudes sont ceux d'un enfant. Son horizon est court mais rempli de lumière, et cet imprévoyant sait mieux vivre sa pauvre vie que nous ne savons vivre la nôtre (p. 242-243).

Mais, comme on le voit, Kami Moussa n'est qu'un paysan dont l'horizon est borné, un être rustique dont le niveau intellectuel et sentimental est celui d'un enfant imprévoyant. Les humains comme le paysage semblent dans un état de « léthargie », paralysés, comme cela apparaît dans la dernière scène du livre, qui évoque la fuite nocturne de Maniouma, la « Soudanaise » du titre : « Une extraordinaire léthargie paralysait le paysage. Aucun frémissement de feuilles, pas un aboiement ».

Deux ans après sa thèse sur *L'Afrique Occidentale dans la littérature française (depuis 1870)*, Lebel publiera une « anthologie de littérature africaine » que l'éditeur de la nouvelle édition, Jean-Claude Blachère, situe ainsi :

Le Livre du pays noir [...] paraît à une époque où, la conquête coloniale achevée, est venu le temps des inventaires, des « expositions », à la faveur desquels s'étale, comme le noteront

les surréalistes en 1931, une conscience satisfaite de « propriétaire » de « la plus Grande France »¹⁶.

Ce qui est dit du *Livre du pays noir* de Lebel vaut également pour des romans comme *La Soudanaise et son amant* :

l'intention de Lebel est de montrer que ce pays est une terre éclairée par la présence blanche, mis en lumière par le savoir, illustrée par la Geste généreuse et héroïque des coloniaux. Ce Pays est une terre française, par droit de conquête militaire [...] ; surtout : par droit d'appropriation morale¹⁷.

Il n'est donc pas étonnant que, dans la préface de l'édition de 1927, lorsqu'il inventorie par catégories thématiques les textes de l'anthologie, Delafosse mette « les paysages africains » à la première place, avant « les aspects et les phénomènes naturels, les villes soudanaises, les phases de la vie indigène, les types de coloniaux », puisque, écrit-il, « l'amour de la terre africaine anime les Européens qui se sont transportés là-bas » (p. 4).

Pour voir toute la différence par rapport aux paysages tels qu'ils figurent dans le roman de Félix Couchoro et par rapport à la place qu'y occupent les habitants du pays, retournons un instant aux quelques passages de *L'Esclave* qui présentent les personnages du roman en contact avec la nature, dans le paysage qui est le leur : assistant au réveil matinal du village, Komlangan se plaît au spectacle des causeries des femmes qui donnent une idée, souvent gaie et amusante, de ce qui se cache derrière les murs des maisons ; à l'occasion d'une promenade de jeunes mariés au bord du fleuve, Komlangan et Akoêba jouissent des beautés de la nature ; Akoêba exprime même son admiration devant le spectacle du soleil qui se lève, ce que l'auteur commente : « C'était là un acte de religion, beau dans sa simplicité » (p. 50). Les personnages du roman ne sont donc pas seulement les acteurs muets devant un paysage splendide, ils savent aussi exprimer leurs sentiments devant les spectacles de la nature, ce que l'auteur voit comme un acte de foi religieuse, exprimant une spiritualité supérieure.

La scène du roman de Couchoro qui nous paraît exprimer de la manière la plus significative une différence par rapport au roman colonial dans la description du comportement des hommes dans la

¹⁶ *Le Livre du pays noir*. Avec une préface de Maurice Delafosse, et 14 bois gravés de Jean Hainaut. Nouvelle édition. Présentation de Jean-Claude Blachère, avec la collaboration de Roger Little. Paris : L'Harmattan, coll. Autrement mêmes, 2005, XXXIV-235 p. ; p. VIII.

¹⁷ *Le Livre du pays noir*, *op. cit.*, p. XII.

nature nous semble être celle où les deux amants, l'« Esclave » Mawulawoé, le héros du roman, et son amante, l'infidèle épouse de Komlangan, reviennent ensemble du marché dans la ville voisine. Après une heure de marche, ils s'offrent, avec d'autres, un bain rafraîchissant dans le fleuve, se livrant ainsi « au plaisir d'une bienfaisante douche ». Ensuite, « les membres assouplis par le contact de l'eau douce et fraîche », ils se dirigent vers un buisson à côté du chemin, derrière lequel ils disparaissent (c'est la femme qui prend l'initiative de ce détour un peu particulier !); l'épisode nous est présenté avec un maximum de retenue (dirais-je : pudeur ?) par l'auteur : « La lune d'argent éclairait la plaine et le buisson, où allait se commettre le péché de l'amour ! » (p. 106). L'adultère qui est au centre de l'intrigue du roman semble ainsi comme enveloppé, dans cette scène qui se déroule sur les rives du fleuve Môno, par la beauté de la nature ; avec les autres plaisirs auxquels celle-ci invite le couple (une belle promenade, un bain rafraîchissant), la relation amoureuse semble même non seulement protégée, mais suscitée par la beauté d'un paysage qui manifeste sa complaisance et, au sens fort, sa séduction. Cela n'empêche pas l'auteur de condamner, dans son commentaire, cet amour adultère, mais les scènes elles-mêmes, au moment où elles sont relatées, gardent leur innocence, puisque les personnages sont en quelque sorte l'objet d'une fatalité liée aux charmes du paysage. On opposera ceci au roman de Francis-Bœuf, dont une critique africaine pouvait écrire, en 1975, qu'elle le trouvait « ordurier »¹⁸ : un tel jugement serait impensable à l'endroit des scènes que nous avons évoquées dans *L'Esclave*.

L'alliance que constitue le paysage entre le monde humain et celui de la nature est encore illustrée par deux scènes qui figurent parmi les plus pathétiques du texte de Couchoro. Dans la première, la mort de Komlangan (empoisonné par Mawulawoé) est comparée à la chute et à l'agonie d'un grand arbre (p. 179). Les conséquences sont les mêmes que celles qui résultent de la mort du grand homme qu'était Komlangan, qui dominait toute sa famille et tout le village de sa stature éminente. L'anthropomorphisation de la nature est complète : « L'équilibre, le charme est détruit de ce paysage tant de fois admiré ; le ciel de ce tableau, dénudé, étend son voile cruel sur tout le décor. » Avec, en conclusion, ce commentaire de l'auteur : « On passe, mais on ne regarde plus ! – Plus de beauté ! »

Une telle mise en parallèle des deux mondes humain et naturel est également le principe qui est à la base de la « contemplation du

¹⁸ KÉITA (Aoua), *Femme d'Afrique. La vie d'A. K. racontée par elle-même*. Paris : Présence Africaine, 1975, 397 p. ; p. 44.

paysage » à laquelle s'abandonne Gabriel, le fils de Komlangan, lorsqu'il revient de l'étranger et doit redresser la situation de sa famille et la communauté villageoise avec elle (p. 269 *sq.*). Ce chapitre a été supprimé dans la version du roman publiée en feuilleton, mais, dans la première édition, la « contemplation » (le terme apparaît au début et à la fin du passage) de Gabriel répond structurellement à la présentation du paysage du fleuve Mòno dans la préface, de sorte que l'ensemble du roman en est encadré. Tous les éléments s'y retrouvent : le Mòno comme artère vitale du pays, le lever du soleil, le chant des oiseaux, l'éveil de la nature et du village, la rumeur produite par la vie des riverains. Et, comme dans le passage précédent, où la mort d'un grand homme est symbolisée par la chute d'un grand arbre, les multiples activités des arbres et des végétaux servent d'image aux agitations de la gent humaine : ils « se dressent », « se perdent », « montent à l'assaut les uns des autres », « happent les branches », « courent le long des troncs tourmentés », « montent, retombent, puis remontent », « rejoignent d'autres lianes », « vont se perdre au loin ».

■ János RIESZ