

Études littéraires africaines

« White Writing », « Dark Continent » : les enjeux de la représentation du paysage dans la littérature sud-africaine

Mathilde Rogez



Numéro 39, 2015

Littératures africaines et paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033131ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033131ar>

[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

Rogez, M. (2015). « White Writing », « Dark Continent » : les enjeux de la représentation du paysage dans la littérature sud-africaine. *Études littéraires africaines*, (39), 51–65. <https://doi.org/10.7202/1033131ar>

Résumé de l'article

Les enjeux de la représentation d'un paysage que l'on voudrait national sont cruciaux quand la nation, la « communauté imaginée » de Benedict Anderson, se cherche encore, comme en Afrique du Sud après l'apartheid. La transition n'est pas que politique ou institutionnelle : c'est toute une culture qu'il faut modifier, qu'il s'agisse d'un hymne national auquel toute la « nation arc-en-ciel » s'identifie, ou de portraits du pays dessinés par les écrivains. Cet article rappelle donc les enjeux de cette question et dresse un panorama du paysage sud-africain dans la littérature du pays, en repérant les *topoi* et la manière dont les auteurs noirs, blancs ou métis interrogent les modes de représentation picturale du pays et les traditions littéraires qui leur sont associées.

« WHITE WRITING », « DARK CONTINENT » : LES ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE SUD-AFRICAINE

RÉSUMÉ

Les enjeux de la représentation d'un paysage que l'on voudrait national sont cruciaux quand la nation, la « communauté imaginée » de Benedict Anderson, se cherche encore, comme en Afrique du Sud après l'apartheid. La transition n'est pas que politique ou institutionnelle : c'est toute une culture qu'il faut modifier, qu'il s'agisse d'un hymne national auquel toute la « nation arc-en-ciel » s'identifie, ou de portraits du pays dessinés par les écrivains. Cet article rappelle donc les enjeux de cette question et dresse un panorama du paysage sud-africain dans la littérature du pays, en en repérant les *topoi* et la manière dont les auteurs noirs, blancs ou métis interrogent les modes de représentation picturale du pays et les traditions littéraires qui leur sont associées.

ABSTRACT

*Picturing the nation is of crucial importance particularly in countries where the national community is still to be defined, or « imagined », as Benedict Anderson puts it, as in South Africa after the demise of apartheid. The political and institutional transitions are to be accompanied by radical cultural changes, from the image of the « Rainbow Nation » that the new anthem needs to convey or that writers choose to delineate through the manner in which they represent its landscape in their works. This article therefore offers to focus on the issues around the representation of the landscape in South African literature, be they of a political or narratological nature. It will give a panoramic view of the country and of its *topoi* through the work of black, white, or coloured writers to see how they question the pictorial modes of representation of the country and the literary traditions such modes are associated with.*

*

Le pays et le paysage

L'une des pierres d'achoppement des pourparlers qui s'engagent au début des années 1990 pour bâtir la « Nouvelle Afrique du Sud » est l'adoption d'un hymne national auquel toute la « nation arc-en-ciel » s'identifie. Les accents vibrants de *Die Stem* (La voix de l'Afrique du Sud), l'hymne *afrikaner* qui célèbre l'immensité d'un

paysage grandiose et vide appelant à la conquête par les *Trekkers* ou les colons britanniques, ne sauraient traduire le point de vue de la majorité noire sur l'histoire, ni son expérience du paysage, dont elle connaît plutôt la face sombre des *townships* et des bantoustans écologiquement dévastés. Le paysage et sa représentation constituent en effet un véritable enjeu, que l'on perçoit dans toute la littérature de ce pays en construction. Nombreux sont les auteurs, pendant et après l'apartheid, à stigmatiser les fondements idéologiques de l'hymne officiel, comme Mark Behr dans *The Smell of Apples* ou dans *Embrace*¹, où les allusions à C.J. Langenhoven, l'auteur des paroles de *Die Stem*, abondent, ou comme Zoë Wicomb dans *You Can't Get Lost in Cape Town*², pour ne mentionner que ces deux exemples.

Stephen Daniels résume ainsi les enjeux qui se nouent autour de la question de la représentation d'un paysage que l'on voudrait national, reflet de cette « communauté imaginaire » que Benedict Anderson³ s'est attaché à définir : « *Landscapes [...] provide visible shape ; they picture the nation. [...] [P]articlar landscapes achieve the status of national icons* »⁴. Il souligne qu'il y a rarement consensus sur le choix des paysages qui symbolisent la nation, car celui-ci procède par exclusion. La vision du paysage dépend du côté de la frontière coloniale puis de la barrière raciale où l'on se place, et donc aussi de la portion de territoire que l'on revendique comme sienne. Toute vision opère en effet des choix dans ce qu'elle retient dans le cadre et ce qui est mis à la marge.

Le paysage et la terre vide

Se pose en premier lieu la question de l'importance accordée au paysage lui-même : l'attention portée au paysage qui les entoure par les colons ou les Blancs au pouvoir sert souvent à reléguer les hommes au second plan, et les hommes noirs en particulier. Un exemple serait l'illustration de Thomas Baines en couverture du premier roman de J.M. Coetzee, *Dusklands*⁵ : les personnages de dos dans

¹ BEHR (M.), *Die Reuk van Appels*. Strand : Queillerie, 1993, 108 p. (pour la version en *afrikaans*) ; *The Smell of Apples*. London : Abacus, 1995, 200 p. (pour la version anglaise traduite par l'auteur) ; *Embrace*. London : Little, Brown, 2001, 590 p.

² WICOMB (Z.), *You Can't Get Lost in Cape Town*. London : Virago, 1987, 184 p.

³ ANDERSON (Benedict), *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London ; New York : Verso, 1991, XV-224 p.

⁴ DANIELS (S.), *Fields of Vision : Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Cambridge : Polity Press, 1993, IX-257 p., ill. ; p. 5.

⁵ Du moins dans l'édition originale (Johannesburg : Ravan Press, 1974, 134 p.). Édition citée ici : COETZEE (J. M.), *Dusklands*. London : Vintage, 1998, 125 p.

l'angle en bas à gauche du tableau n'ont d'autre fonction que de magnifier la grandeur imposante des montagnes qui occupent toute la toile ; en tant qu'êtres humains, ils sont parfaitement négligeables pour le peintre. Or choisir de représenter la terre comme vide, c'est sous-entendre qu'elle l'est effectivement, et que cette *terra nullius* est donc d'autant plus ouverte à une colonisation légitime que celle-ci semble ne léser personne, ou à peine quelques tribus, dont le massacre en arrière-plan, presque dans les coulisses, ne viendra pas perturber le spectacle de la Nature. Ce type de procédé est à l'œuvre pendant l'apartheid, par exemple dans un passage qui ouvre le recueil de nouvelles de Zoë Wicomb *You Can't Get Lost in Cape Town* (1987). Le narrateur décrit avec beaucoup d'ironie le regard de l'homme blanc venu inspecter la carrière dont il est propriétaire, s'attardant sur les corps musclés des ouvriers noirs. Un nuage passe, qui vient jeter un voile pudique sur l'émoi que suscite la beauté de ces corps masculins, et noirs. Corps au travail et corps érotiques, ils ne sont pourtant jamais présentés autrement que comme corps morcelés, pour finir par être effacés du paysage : pour jouir pleinement des fruits arrachés à cette terre, mieux vaut pour l'homme d'affaires en oublier l'origine, sans compter que, pour le colon, ou plus tard pour les Blancs en général, il n'est pas possible, ou politiquement correct, de reconnaître la beauté des Noirs, encore moins s'il s'agit de beauté masculine. Il est ainsi plus décent pour l'Anglais de se pâmer devant le paysage du Namaqualand, aride et inhospitalier pour les populations qui y vivent, mais si agréablement dépayçant pour les Blancs au pouvoir qui résident dans les grandes métropoles modernes et confortables.

Ainsi, ces représentations du paysage ne peuvent être dissociées d'enjeux historiques et politiques majeurs, comme le souligne d'ailleurs le cas de Thomas Baines, peintre officiel de l'une des guerres des frontières (1851-1853). Ces représentations picturales aussi bien qu'écrites sont le reflet de rapports de force, d'une hiérarchie culturelle et politique, qu'elles contribuent en retour à renforcer. J.M. Coetzee est sans doute celui qui souligne le plus vivement ce lien dans ses essais critiques comme *White Writing*⁶ comme dans ses propres représentations du pays. *Age of Iron*⁷ alterne ainsi habilement une vision esthétisante du paysage grandiose de la baie du Cap,

Voir WITTENBERG (H.), « Towards an archaeology of *Dusklands* », *English in Africa*, vol. 38, n°3, 2011, p. 71-89.

⁶ COETZEE (J.M.), *White Writing : On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven ; London : Yale University Press, 1988, 195 p., ill.

⁷ COETZEE (J.M.), *Age of Iron* [1990]. London : Penguin, 1998, 198 p.

cette False Bay qui porte si bien son nom, et une tentative de donner directement accès à la réalité sordide des *townships* en feu. Douze ans plus tôt, *The Conservationist*⁸ de Nadine Gordimer alternait déjà le point de vue du riche homme d'affaires blanc qui peut se permettre d'être esthète à ses heures perdues et celui des Noirs parqués dans des *locations*, simples « lieux » sans âme, qui n'ont pas le temps de porter un quelconque regard sur cette terre dont on les a déposés.

La notion de paysage suppose en effet une construction préalable, et l'adoption d'un point de vue particulier. D'origine picturale, elle réclame toujours et avant tout un point de vue, une perspective, une orientation. Les suffixes *-age* en français et *-scape* et *-scope* en anglais⁹ indiquent en effet qu'il est ici question d'une étendue, avec un cadre, organisée en fonction du sujet, et des attentes et désirs de ce sujet. Il n'y a pas de paysage immédiat ou neutre. Dès lors, cette orientation donnée par le sujet ne peut être seulement esthétique : John Barrell fait ainsi remarquer que la notion de *landscape* apparaît en Angleterre en même temps que les *enclosures*, champs enclos qui sont venus modifier ce paysage ainsi que la structure de la société anglaise¹⁰. Mehring, le protagoniste de *The Conservationist*, le cite presque textuellement quand il remarque qu'une ferme n'est belle que si elle est utile ou « productive »¹¹. Il découle en effet de la présence du sujet, de ce *I/eye* selon le jeu de mot bien connu en anglais, une orientation également politique et idéologique de ce qui est l'objet du regard. Cette double orientation est manifeste dans un passage de *Dusklands*, le premier roman de J.M. Coetzee, où l'auteur insiste sur le regard que le colon porte sur la terre vierge. Le contact du colon avec cet espace inconnu, et donc potentiellement dangereux, semble pouvoir se résumer à ce seul regard, parce qu'œil et fusil ne font plus qu'un :

In the wild I lose my sense of boundaries. This is a consequence of space and solitude. [...] Only the eyes have power. The eyes are free, they reach out to the horizon all around. Nothing is hidden from the eyes. As

⁸ GORDIMER (N.), *The Conservationist* [1974]. London : Penguin, 1978, 267 p. Le chapitre situé entre les pages 22 et 25 est peut-être le plus représentatif de la façon dont est structurée l'œuvre.

⁹ COLLOT (Michel), *L'Horizon fabuleux*. Paris : José Corti, 1988, 2 vol. ; et COLLOT (M.), éd., *Les Enjeux du paysage*. Bruxelles : Ousia, 1997, 368 p. ; CLARKE (Kenneth), *Landscape into Art*. London : John Murray, 1949, XIX-147 p.

¹⁰ BARRELL (John), *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840. An Approach to the Poetry of John Clare*. London : Cambridge University Press, 1972, X-244 p., ill.

¹¹ GORDIMER (N.), *The Conservationist*, *op. cit.*, p. 23.

*the other senses grow numb or dumb my eyes flex and extend themselves. I become a spherical reflecting eye moving through the wilderness and ingesting it. Destroyer of the wilderness, I move through the land cutting a devouring path from horizon to horizon. There is nothing from which the eye turns, I am all that I see. [...] I am a transparent sac with a black core full of images and a gun*¹².

Si tout regard sur le paysage suppose une orientation préalable en fonction du sujet, la représentation du paysage devient donc un enjeu majeur dans le contexte d'un pays colonisé d'abord, dominé ensuite par une minorité, blanche, qui cherche à marquer sa différence avec les peuples indigènes.

Pittoresque, sublime, exotisme

Dans ces circonstances, il est particulièrement important de s'intéresser « au défi de représenter des paysages dépourvus des repères de la civilisation européenne et sans associations historiques équivalentes »¹³, pour reprendre les termes de Malcolm Andrews. Comment décrire, dans une langue porteuse d'un bagage culturel autre, ce qui ne s'y conçoit pas ? Comment représenter ce qui est perçu comme irreprésentable, quand s'approprier un territoire qui devienne paysage suppose de le dompter par des mots ? Et si l'on veut que ce paysage devienne incarnation du pays, image de la nation, les mots et les modes de représentation importés d'ailleurs suffisent-ils ?

L'expérience du colon est ainsi d'abord celle d'un choc, d'une incompréhension, qui se traduit dans les qualificatifs mêmes qu'il donne à ce continent inconnu : si l'on a parlé de continent noir – ou plutôt, en anglais, de continent « sombre » ou « obscur » (*dark continent*) –, ce n'est pas seulement en raison de la couleur de peau de ses habitants, mais aussi et surtout parce que sa radicale étrangeté en faisait une source de danger – et de fascination. Cette peur face à ce qui semble ne pas pouvoir être maîtrisé est visible dans les premiers écrits des colons et reparaît quand la chute du régime de l'apartheid se profile à l'horizon. C'est là le sujet essentiel du roman de Gordimer *July's People*¹⁴. Le décor du roman est la nature indomptable d'une région délibérément laissée imprécise, qui n'est plus présentée comme paysage mais comme « espace ». La dimen-

¹² COETZEE (J.M.), *Dusklands*, op. cit., p. 78-79.

¹³ ANDREWS (Malcolm), *Landscape and Western Art*. New York : Oxford University Press, 1999, VII-248 p., ill. ; p. 159.

¹⁴ GORDIMER (N.), *July's People*. London : Jonathan Cape, 1981, 160 p.

sion spatiale s'est substituée à la dimension temporelle (linéaire, celle de l'homme blanc) ; l'objet regardé a remplacé, dans sa masse inorganisable, le sujet qui regarde, et qui, ici, ne peut plus exercer de contrôle par le regard ni par la langue, malgré les tentatives de figer l'espace par des phrases nominales. Il devient lui-même objet du regard de l'autre, dans un texte qui joue sur la répétition du verbe voir et sur l'inversion de la relation entre le sujet et l'objet de la vision. Par une opération similaire de renversement, l'absence de limites devient facteur d'un sentiment d'enfermement : « *Space ; so confining in its immensity [...] Maureen could not walk out into the boundlessness* »¹⁵. Un peu plus tard dans le roman, Maureen se souvient des termes scientifiques (en latin ou en *afrikaans*, mais pas dans la langue de July) qui lui permettaient de nommer la nature, de l'organiser, lorsqu'elle venait y passer des vacances, c'est-à-dire pour une durée strictement sous contrôle. Après la chute du régime, elle se retrouve dans la situation originelle du colon débarquant sur un rivage inconnu, avec encore moins de certitudes quant à son devenir. Dans ces circonstances, aucune organisation de l'espace par un sujet qui a perdu tout pouvoir et toute légitimité pour orienter le monde en fonction de lui n'a plus lieu d'être : toute tentative d'exalter les beautés du paysage échoue, de même que, dans un autre passage, la beauté de ces « papillons légers, comme une mousseline qui s'effiloche » retombe comme le rythme et les sonorités de ce quasi-pentamètre (« *Muslin scraps of butterflies settled on turds* ») sur les « bouses » qu'ils ne faisaient que masquer temporairement¹⁶. La poésie, ou son équivalent scientifique, « le guide *Roberts* des oiseaux et autres ouvrages sur les arbres et arbustes indigènes », ne sont plus d'aucune utilité à Maureen qui doit apprendre, au contact des femmes du village, à reconnaître les pousses d'épiniard sauvage pour survivre.

Est donné dans le même temps un aperçu du regard de l'autre : de ce point de vue, il est intéressant de voir ce que fait un auteur comme Sol Plaatje de ce mythe du « continent noir » dans un récit comme *Mhudi*¹⁷. La perception du paysage y est tout autre, car le point de vue adopté est justement celui de « l'autre » pour le lecteur blanc. Le continent n'est pas sombre en soi : ce sont la guerre et la destruction apportées par une autre tribu puis par les *Trekkers*, ou les

¹⁵ GORDIMER (N.), *July's People*, op. cit., p. 26-27.

¹⁶ GORDIMER (N.), *July's People*, op. cit., p. 147.

¹⁷ PLAATJE (Solomon T.), *Mhudi : An Epic of South African Life a Hundred Years Ago* [1930]. London : Heinemann ; Washington, D.C. : Three Continents Press, African Writers Series, n°201, 1978, 188 p., ill.

déplacements de populations occasionnés par les lois sur la répartition des terres de 1913 et 1936, qui sèment le désordre et plongent la région dans l'obscurité. La perception que l'héroïne a du paysage diffère en bien des points de la vision esthétisante et stéréotypée que l'on trouve dans nombre d'écrits de l'époque. Les vastes plaines de l'État-Libre que les *Trekkers* projettent de transformer en champs cultivés sont vues par Mhudi comme « inutiles », parce qu'elle garde avec la nature un rapport de communion et non d'exploitation, ce dont témoignent les termes *setswanas* employés par l'auteur, et si Mhudi porte un jugement esthétique sur le paysage, il récuse les critères des colons blancs.

Comment alors faire justice, par le médium de l'écrit, aux spécificités du paysage sud-africain sans imposer un point de vue unique qui reproduirait la vision normative des colons ? Les artistes ont été tentés par plusieurs solutions pour résoudre ce problème. Le sublime a d'abord paru le genre le plus adapté pour traduire le caractère formidable de la nature sud-africaine. C'est une technique à laquelle Thomas Bowler ou Thomas Baines recourent souvent. Mais elle n'est pas sans danger, car le sublime suppose que le sujet a pu prendre une certaine distance par rapport à son objet pour ne pas succomber à l'effroi de ce qui est représenté sur la toile ou sur la page. Une telle distanciation est impossible dans le cadre sud-africain, et le sublime échoue, ou conduit à renforcer la peur face à un continent terrifiant, au début de la colonisation comme plus tard lors des derniers soubresauts du régime d'apartheid, alors que les blancs ne savaient pas quel sort leur serait réservé. Enfin, si le sublime permet d'effacer encore un peu plus la présence indigène et de justifier la colonisation, il laisse aussi par là même le colon seul face à l'immensité du paysage et à la solitude des pierres. C'est le sort que connaît Jacobus Coetzee dans *Dusklands* lorsqu'il se retrouve seul, sans hommes, au milieu du désert : comme l'écrit Jean-Paul Engélibert, « la rançon du sublime est le silence »¹⁸, et, pour Jacobus Coetzee, une forme de folie. On est loin d'un contrôle qui dompterait la nature sauvage : c'est la sauvagerie qui risque de gagner l'homme.

Là où le sublime échoue, le pittoresque pourrait-il réussir ? La représentation par le pittoresque permet de contrôler plus étroitement l'espace et d'orienter le regard et la direction que les armées doivent prendre, puis reflète la prise de contrôle grandissante sur le

¹⁸ ENGÉLIBERT (J.-P.), *Aux avant-postes du progrès. Essai sur l'œuvre de J.M. Coetzee*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, coll. Espaces humains, n°6, 2003, 157 p. ; p. 25.

terrain. C'est ce que l'on observe sur l'illustration de couverture de l'édition originale de *Write Writing*, attribuée à Thomas Bowler et intitulée « *Grahamstown from the Bay Road* ». Le pittoresque suppose en effet un regard plus proche de son objet et y privilégie également la présence de traces d'un potentiel de culture, de perfectibilité, qui pourrait répondre aux intérêts du sujet. Choisir d'adopter une vision pittoresque, c'est considérer que le paysage est transformable par le sujet qui regarde. La prédominance du thème de la ferme en est l'illustration parfaite : dans les tableaux, dans les romans, surtout dans le milieu *afrikaner*, c'est ce motif qui revient le plus souvent et qui témoigne du fait que le colon peut maîtriser la terre, en prendre possession et la valoriser dans son intérêt propre. Le protagoniste de *The Conservasionist* n'a guère d'autre ambition, même s'il cherche à se démarquer de ses voisins boers. C'est ce qui explique également l'accent mis sur la représentation des animaux, que l'on voit avant tout comme gibier à chasser dans le cas des animaux sauvages. C'est là un autre point commun entre les colons sud-africains et les pionniers américains, ce que met bien en évidence le parallèle entre les deux pays établi par *Dusklands*, de Coetzee. Le protagoniste du second récit, l'explorateur Jacobus Coetzee, lointain ancêtre de l'auteur et premier homme blanc à avoir découvert la girafe, considère comme étant de son devoir d'éliminer les animaux au même titre que les indigènes, et *vice versa*.

Là encore le contraste est saisissant entre cette représentation (ironique bien entendu de la part de Coetzee, qui réécrit et modifie le récit de son ancêtre) et celle qui est donnée à lire dans *Mhudi*. Dans le texte de Plaatje, il est plusieurs fois question de chasse au lion, mais c'est alors l'occasion pour les personnages de manifester une forme d'empathie avec la nature, tout en redonnant corps à la mythologie de leurs ancêtres et aux proverbes setswanas. L'auteur se réapproprie ainsi l'histoire de son peuple et du continent, reprend la parole en même temps que le contrôle de la terre que cette parole cherche à évoquer.

Ce que ces initiatives cherchent à éviter est l'autre dérive inhérente au pittoresque, qui est de verser dans l'exotisme, autre expression de la tendance du sujet à orienter ce qu'il voit en fonction de ce qu'il veut voir. Sur ce point, Olive Schreiner est très virulente dans la préface à *The Story of an African Farm* où elle justifie à la fois son refus d'adopter un point de vue britannique et celui de se plier au genre du roman d'aventures façon Rider Haggard :

It has been suggested by a kind critic that he would better have liked the little book if it had been a history of wild adventure ; of cattle driven

into inaccessible « kranzes » by Bushmen ; « of encounters with ravening lions, and hair-breadth escapes. » This could not be. Such works are best written in Piccadilly or in the Strand : there the gifts of the creative imagination, untrammelled by contact with any fact, may spread their wings.

*But, should one sit down to paint the scenes among which he has grown, he will find that the facts creep in upon him. Those brilliant phases and shapes which the imagination sees in far-off lands are not for him to portray. Sadly he must squeeze the colour from his brush, and dip into the grey pigments around him. He must paint what lies before him*¹⁹.

C'est ce qu'elle met en pratique dès les premières pages du roman, qui s'ouvre en deux temps : aux reflets iridescents et aux rythmes alanguis de la vision de la ferme sous la clarté lunaire succède une description exactement symétrique mais sans complaisance des mêmes lieux, désormais écrasés de soleil. Le style se fait lapidaire : il n'y a pas de place pour la moindre nuance, la moindre ombre, et Schreiner abandonne ostensiblement l'enjolivement, les adjectifs, à ceux qui seraient tentés par un exotisme qui habille l'Empire de reflets chatoyants et trompeurs, pour se démarquer à la fois de ce genre prisé en métropole et faire la critique de la vision déformée donnée par certains auteurs sud-africains, notamment *afrikaners*.

Tous ces modes ainsi évoqués confirment que représenter le paysage suppose une orientation donnée par le sujet sur l'objet de son regard, qui se double de l'application d'une grille de représentation importée de l'étranger, d'une culture et d'un continent bien différents de celui que les artistes ont effectivement sous les yeux. Ainsi que le formule John Barrell, pour répondre au « besoin de connaître le paysage en le manipulant pour le faire entrer dans une structure plus ou moins arbitraire grâce à laquelle il peut être connu »²⁰, il faut lui appliquer des règles, une grille de lecture familière. Connaître le paysage, le représenter, c'est donc le reconnaître, y reconnaître quelque chose qui n'est pas lui et que l'on y importe, parfois par la violence : les auteurs sud-africains ont été prompts à se

¹⁹ SCHREINER (O.), *The Story of an African Farm* [1883]. Edited with an introduction and notes by Joseph Bristow. Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1998, XLIV-278 p. ; p. XXXIL. On notera les métaphores picturales, reprises par un auteur comme Mark Behr dans *Embrace*. On pourrait utilement comparer les propos de « l'aimable critique » et l'article de Binyavanga Wainana, « How to write about Africa » (*Granta*, n°92, 15 janvier 2006, non paginé).

²⁰ BARRELL (J.), *The Idea of Landscape*, *op. cit.*, p. 62.

saisir du double sens de cette connaissance du territoire par les colons, qui est aussi un viol. Mehring, dans *The Conservationist*, n'a pas plus de remords après ses attouchements sur la jeune fille assise à côté de lui dans l'avion qu'après avoir dépossédé les Zoulous d'une portion de terre. Il n'est en cela qu'un héritier d'un Jacobus Coetzee qui, dans *Dusklands*, pratique toute sorte de « copula » (copule et copulation) avec la terre²¹. L'expédition de ce dernier, telle que la relate J.M. Coetzee, l'auteur, est caractéristique de l'esprit de l'époque : en cela, le roman est fidèle au récit d'exploration dont il s'inspire, puisque toutes les descriptions du territoire que les hommes traversent n'ont pour but que de vérifier si l'installation de colons y est possible. Ainsi, la mention des points d'eau y tient une place prépondérante, et les détails donnés sur le relief et la présence ou non de pâtures sont de même motivés par une volonté de s'établir dans les environs : le sujet recherche dès lors les signes de ce qu'il identifie comme des éléments permettant la survie selon son propre mode de vie²².

C'est en raison de ces critères d'évaluation du paysage et conformément à ces attentes mêmes que certaines portions du territoire ont été finalement dépeintes : le Karoo, par exemple, n'est pas à strictement parler un désert, mais ce sont les colons blancs qui l'ont vu tel, qui l'ont décrit comme vide, parce qu'ils y cherchaient certaines caractéristiques bien précises, correspondant à leur conception de ce que doit être un paysage, et qu'ils ne les y ont pas trouvées. Schreiner, par exemple, bien que ce soit avec une intention toute différente, insiste sur le fait qu'il n'y a pas d'arbres, pas de verdure, aucun signe que cet espace soit habité : l'homme s'y sent mal à l'aise car il ne peut laisser sa marque sur le sol. À la grille qu'impose le regard répond en effet une obsession de tout ce qui permet une délimitation, comme dans *Dusklands*, ce que déplore le personnage de Michael K dans un autre roman de J.M. Coetzee²³.

Quelle Afrique du Sud ? Éléments d'une topographie

Quelles sont, dès lors, les zones que cette littérature en construction choisit pour représenter cette nation ? Quelles régions du pays les auteurs s'attachent-ils à dépeindre et de quelle manière ou au moyen de quels genres littéraires les représentent-ils ? Une telle

²¹ COETZEE (J.M.), *Dusklands*, op. cit., p. 95-96.

²² COETZEE (J.M.), *Dusklands*, op. cit., p. 63-64.

²³ COETZEE (J.M.), *Life and Times of Michael K* [1979]. London : Vintage, 1998, 184 p.

étude a partiellement été menée par Frieda Harmsen ²⁴, mais elle remonte à 1958 et est très contestable du point de vue de son orientation politique, l'auteur ne faisant pas mystère de son soutien au régime. Ce mémoire a néanmoins son intérêt dans la mesure où il permet de mettre justement en lumière combien les enjeux évoqués plus haut déterminent souvent le choix du lieu représenté dans nombre d'œuvres littéraires.

Nul ne viendra contester l'importance du paysage rural, et principalement de la ferme, dans la « littérature blanche » ²⁵ ; elle a même donné lieu à l'apparition d'un genre à part entière, le *plaasroman* (roman de la ferme). Écrire un *plaasroman* n'est bien souvent pas neutre, dans la mesure où ce genre est essentiellement associé à une littérature en *afrikaans* qui tend à conforter l'imaginaire de la terre mis en avant par le régime de l'apartheid, et avant lui par les tenants de la suprématie blanche, voire strictement *boer*. Le terme *Boer*, utilisé un temps pour renvoyer à la communauté *afrikaner*, est d'ailleurs le même que celui qui désigne le cultivateur, à la majuscule près. Coetzee est l'un des auteurs à s'être le plus intéressé à ce lien entre imaginaire identitaire et imaginaire du paysage, et à ce genre qu'il a analysé dans *White Writing*, mais aussi repris et parodié dans *In the Heart of the Country* ²⁶ et *Life and Times of Michael K*, ainsi que le fait Gordimer dans *The Conservationist*, et bien avant encore, bien sûr, Schreiner dans son anti-*plaasroman* : *The Story of an African Farm*. D'un point de vue géographique, la région qui semble cristalliser cet imaginaire national est celle du Karoo, que des auteurs comme Athol Fugard et Antjie Krog revendiquent comme partie intégrante de leur identité.

Ne faudrait-il pas parler, dès lors, de littérature régionale plus que nationale (si ce dernier terme a un sens dans un pays aussi divisé que l'Afrique du Sud a pu l'être) ? Le fait est qu'au début de la période, et jusque sous l'apartheid, c'est la ferme et la représentation des grands espaces qui préoccupent les écrivains blancs, c'est la ville et le paysage urbain qui servent le plus souvent de cadre aux récits écrits par des auteurs noirs, par exemple dans la revue *Drum*, qui se font ainsi l'écho des préoccupations des populations réprimées sous l'apartheid et confrontées aux conditions de vie particu-

²⁴ HARMSSEN (Frieda), *The South African Landscape in Painting and Literature*. Thesis (M.A.), University of Witwatersrand, Faculty of Arts, 1958, 228 p.

²⁵ Pour reprendre l'expression de J.M. Coetzee, « *White Writing* ».

²⁶ COETZEE (J.M.), *In the Heart of the Country. A Novel* [1976]. Johannesburg : Ravan Press, 1978, 138 p., pour la version en *afrikaans* (pour les dialogues) et en anglais (pour la narration) ; London : Penguin, 1982 [1977], pour la version anglaise préparée par l'auteur.

lièrement difficiles dans les *townships*. S'opère en fait, pendant l'apartheid, une transposition de l'axe vertical, celui de la hiérarchie raciale et sociale, sur l'axe horizontal, déterminant ainsi la répartition territoriale, avec la création des bantoustans par exemple au niveau national, ce qui a conduit également à une opposition entre villes et campagnes, et, de ce fait, entre les manières dont ces lieux sont représentés.

L'intérêt d'un auteur pour telle ou telle région est ainsi souvent déterminé par son appartenance à une communauté spécifique, mais aussi, bien sûr, par ses orientations politiques et ses réactions face à l'actualité du pays. C'est ce que l'évolution des thèmes abordés par la « littérature blanche » tendrait à suggérer. Les années 1980 ont ainsi vu apparaître ce que l'on a appelé la *grensliteratuur* ou « littérature de la frontière », le plus souvent en *afrikaans* mais aussi en anglais, consacrée à la question de la frontière, essentiellement vue au travers du prisme du conflit en Angola et en Namibie, dans le *bush* inconnu grouillant d'ennemis armés mais aussi de pièges tendus par la nature. C'est également l'une des raisons pour lesquelles des auteurs s'intéressent de nouveau à la ville ou à ses environs quand la lutte s'y déplace, mais aussi à des zones qui, de symboles de la présence blanche, sont devenues l'incarnation des conflits politiques et identitaires en relation avec la possession et la représentation de la terre. Coetzee, qui s'était déjà intéressé à la représentation coloniale du Cap-Oriental dans *White Writing*, y revient dans son premier roman écrit après la chute de l'apartheid : *Disgrace*²⁷. Le récit se passe dans la ville de Grahamstown et dans le village de Salem, l'une des premières colonies établies par les Anglais en 1820 dans la zone de turbulence entre colons *afrikaners* et britanniques, et populations indigènes, zone appelée, de nos jours encore, *Frontier Country*. Mais il y est aussi question des résistances à l'apartheid très fortes dans cette région qui comptait deux des Bantoustans les plus importants et l'université de Fort Hare qui a formé les principaux dirigeants de l'ANC, et qui est désormais l'une des provinces où la question de la redistribution des terres se pose avec le plus d'acuité. On retrouve des questions similaires dans *The Good Doctor* ou *The Impostor* de Damon Galgut, dont les protagonistes tentent de se repérer à la fois dans ce nouveau système et dans la nature exubérante d'anciens bantoustans situés aux confins du pays²⁸.

²⁷ COETZEE (J.M.), *Disgrace* [1999]. London : Vintage, 2000, 220 p.

²⁸ GALGUT (Damon), *The Good Doctor*. London : Atlantic Books, 2003, 215 p. ; *The Impostor*. London : Atlantic Books, 2008, 249 p.

Il n'est pas jusqu'aux parcs et réserves nationaux qui ne fassent l'objet de luttes politiques dont les enjeux se reflètent dans leur représentation littéraire et artistique : au début de la période, c'est entre Britanniques et *Afrikaners* que la tension est la plus forte, et c'est à qui témoignera de la meilleure connaissance du terrain pour en réclamer le contrôle légitime. C'est l'une des motivations qui poussent l'écrivain *afrikaner* Eugene Marais à composer des poèmes sur les fourmis par exemple. Les rivalités politiques et économiques s'exacerbent ensuite entre communautés autour de la création, de la délimitation et de la préservation de ces zones qui, selon certains, favorisent trop les indigènes en limitant les exploitations des fermiers ou des chasseurs, ou qui, plus tard, pour d'autres, constituent une entrave héritée de la bureaucratie coloniale pour empêcher le libre exercice des coutumes traditionnelles locales. Des plaidoyers en faveur de la *wilderness* de Ian Player, le premier directeur de la réserve de Hluhluwe-Umfolozi dans le KwaZulu-Natal, aux écrits controversés du journaliste *afrikaner* Rian Malan, en passant par certains romans de Mark Behr ou de Zakes Mda, chacun montre à sa manière, pour les périodes concernées, comment la gestion du territoire et de l'environnement devient et demeure un enjeu de représentation identitaire et de discours politique ²⁹.

Nouvelles prises de parole : le paysage arc-en-ciel d'une littérature métissée ?

Il est donc délicat de tenter de dessiner, pour conclure, une tendance unique dans la littérature en Afrique du Sud. Du moins les enjeux de la représentation du paysage semblent-ils être perçus par la majorité des auteurs, et ces derniers cherchent-ils ainsi par leurs écrits à contribuer plus ou moins indirectement au débat visant à la reconstruction d'un pays et d'une identité nationale. Il convient toutefois d'attirer l'attention sur quelques ouvrages écrits par une jeune génération d'écrivains (Mark Behr, Damon Galgut et Sello Duiker par exemple), dans lesquels on décèle une tentative de brouillage des cadres et des délimitations fixes, ainsi qu'un effort pour problématiser le regard lui-même, et le sujet qui en est la source, pour essayer par exemple de suggérer l'essence du paysage sans médiation.

²⁹ PLAYER (I.), *Zululand Wilderness, Shadow and Soul*. [Intr. by Qumbu Magqubu Ntombela]. Line drawings by Nola Steele. Cape Town : David Philip, 1997, XII-265 p., ill. ; MALAN (R.), *My Traitor's Heart : Blood and bad dreams : a South African explores the madness in his country, his tribe and himself* [1990]. London : Vintage, 1991, 425 p.

La méthode adoptée par Sello Duiker est quelque peu différente, puisque son premier roman, *Thirteen Cents*, a pour décor la ville et la baie du Cap, bien loin du *bush* et du désert de pierre de Namibie³⁰. Mais, alors que jusqu'ici ces deux types de paysages semblaient s'opposer dans l'imaginaire du pays, il s'opère dans ce récit une fusion entre paysage urbain et paysage sinon rural, du moins « naturel » : « *cityscape* », « *landscape* » et « *seascape* » se fondent dans la vision hallucinée du jeune narrateur lorsque celui-ci se rend au sommet de Table Mountain.

Se pose peut-être, avec ces derniers exemples, la question du genre littéraire, oscillant entre fiction et non-fiction comme dans les ouvrages de Ivan Vladislavić et alors que se développent des genres autrefois mineurs comme la science-fiction et le polar, avec Lauren Beukes et Henrietta Rose-Innes, et du genre sexuel, dans un pays où le regard a dès l'abord été masculinisé, où la relation avec la terre a été définie en termes de rapport de force hautement sexualisé.

Peut-être laissera-t-on le dernier mot à une femme, métisse de surcroît : Zoë Wicomb, dont le personnage dans *You Can't Get Lost in Cape Town* est également métisse, et a comme l'auteur reçu une éducation très européenne qui fait d'elle une sorte de monstre dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, et qui pose un regard hors norme sur les choses et les hommes. Ce recueil de nouvelles semble en effet tracer une ébauche de réconciliation avec le paysage, qui suivrait une voie neuve. La dernière nouvelle, qui marque le retour de l'héroïne chez sa mère avec laquelle elle a toujours entretenu des relations difficiles, se clôt sur une note d'optimisme apaisé. Les deux femmes quittent la vallée pour se promener dans le Gifberge qui domine cette région du Cap-Occidental, la région dont était parti deux siècles plus tôt le viril explorateur Jacobus Coetzee : après une sorte de communion laïque dans une nature féminisée (les roseaux sont de la taille d'une femme, « *woman-high* »³¹), la perspective sur la nature semble renversée. Peu importe qu'elles soient empêchées d'atteindre le sommet par une barrière de barbelés : les branches et les racines, unies dans un même mouvement, envahissent le cadre pour y dessiner un motif tout différent, « s'entremêlant joliment au grillage en losange »³². Le texte anglais est plus évocateur : « *weav[ing] decoratively through the diamond mesh of the wire* ». Voilà le fer transcendé en diamant, les protées blanches purifiées de leurs colorations nationalistes et racistes, et les deux

³⁰ DUIKER (K. Sello), *Thirteen Cents*. Cape Town : David Philip, 2000, 164 p.

³¹ WICOMB (Z.), *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit.*, p. 176.

³² WICOMB (Z.), *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit.*, p. 179.

femmes réconciliées entre elles, avec elles-mêmes et avec leur propre pays (« *their own country* »), dont elles peuvent accommoder l'hymne de leur voix harmonieuses (« *to harmonize* ») comme bon leur semble³³. Comme les mots du texte s'appliquent à tisser de nouvelles résonances poétiques qui créent un nouveau rapport entre la langue et le paysage qu'elle évoque, pour consacrer peut-être la naissance d'une véritable littérature nationale sud-africaine, qui fasse fi de toutes divisions et couleurs.

■ Mathilde ROGEZ³⁴

³³ WICOMB (Z.), *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit.*, p. 177 et 181.

³⁴ Université Toulouse – Jean Jaurès.