

DE QUELQUES ENJEUX DU PAYSAGE (OU DU NON-PAYSAGE)

Posée en référence aux littératures africaines, la question du paysage rebondit aussitôt en multiples interrogations, ouvrant de riches perspectives sur les œuvres singulières et de non moins riches débats de critique générale. S'agissant des œuvres, la démonstration est assez faite par les études qu'on vient de lire, notamment à propos des romans de Sony Labou Tansi (Céline Gahungu), de Félix Couchoro (János Riesz) ou d'Ousmane Sembène (Tal Sela) : la nature, les sites naturels, l'espace et ce qui le parcourt ou ce qui le traverse, donnant en quelque sorte du temps à l'espace ou rêvant au contraire de l'abolition de l'histoire, d'un arrêt ou d'une répétition cyclique du temps, rien ne relève du simple décor dans ces évocations. Le paysage est donc aussi une affaire de création personnelle, de choses vues de manière nouvelle par une subjectivité innovante : l'auteur dans sa singularité.

S'agissant des questions à caractère général, on aura vu que la multidimensionnalité du paysage et de ses usages, et donc la nécessaire interdisciplinarité à mettre en œuvre pour les étudier conviennent particulièrement bien aux approches africanistes. Sans doute y aura-t-il encore à prolonger et à approfondir les réflexions regroupées ici, mais, d'ores et déjà, plusieurs enjeux se dégagent de ces différentes approches.

Le premier, qu'on qualifiera d'*institutionnel*, concerne l'accès des auteurs africains à l'énonciation dans un champ déjà encombré de productions nombreuses, lesquelles sont en outre souvent diffusées avec de puissants moyens techniques, commerciaux, voire financiers. Le second enjeu, d'ordre *culturel* ou identitaire, concerne l'aliénation possible du créateur africain qui adopterait inconsidérément un outil – le paysage – qui est historiquement, mais peut-être aussi intrinsèquement lié à l'impérialisme occidental, à l'esprit de conquête et de domination (autant qu'à l'idée de progrès, de progression ou d'avancée, images spatiales significatives d'un rapport particulier au temps). Ces deux premiers enjeux relèvent des approches devenues presque classiques du *writing back* : prendre à son tour la parole et, en somme, occuper le terrain, y compris pour en tirer des bénéfices qui ne sont pas que symboliques ; s'interroger aussi à propos de ce qu'il y a à dire au-delà de la réponse du berger à la bergère (qui concerne les contenus), et donc s'interroger à pro-

2)

pos des changements éventuels à apporter à l'outil même dont on s'est emparé : ici, le paysage.

D'autres enjeux déplacent ce débat du *writing back*. Qualifions le troisième enjeu d'*historique*, puisqu'il se réfère à l'histoire du paysage, et en particulier à son évolution récente aussi bien dans l'art « occidental » qu'« africain », si tant est que cette répartition continentale soit encore justifiée en un temps de globalisation. On verra cependant qu'il ne s'agit pas seulement d'esthétique, ou plutôt qu'il s'agit du lien entre esthétique, anthropologique et politique. Un quatrième enjeu est d'ordre *spirituel* ; il est lié lui aussi à ce qu'il en est du sujet humain dans l'Histoire, mais sous la forme d'un dépassement imaginé de cette Histoire, en même temps que, dans le paysage, d'un dépassement de l'horizon comme limite imposée au regard. Enfin, en conclusion, nous poserons la question de la *modernité* du paysage.

Enjeu institutionnel

Pour les écrivains africains, échapper à la mise en images du continent, c'est échapper à l'empire d'entreprises (politiques, commerciales et/ou culturelles) qui sont en capacité de diffuser largement, y compris au cœur du continent lui-même, des représentations correspondant à leurs seuls intérêts ou à leurs seules curiosités particulières. Représentations parmi lesquelles figurent, en bonne place, non seulement les fameuses « images du Noir » qu'on a tant dénoncées, mais aussi, d'une importance non moins grande, les « images de l'Afrique » : ces paysages écrits, filmés, dessinés, photographiés, c'est-à-dire : imagés, imaginés, inventés. Ce premier enjeu concerne donc la volonté, mais aussi la nécessité de s'affirmer comme sujet dans la prise de parole à propos de soi-même et de son territoire propre, et de quitter ainsi la position de l'objet toujours susceptible d'être manipulé ou aliéné dans et par le discours qu'un autre énonce ; il ne s'agit pas de constituer une entité solipsiste, mais de se présenter comme sujet dans l'échange et pourquoi pas, entre autres expressions possibles de cet échange, comme sujet (ad)venant au fameux rendez-vous senghorien du donner et du recevoir.

À l'époque du tiers-mondisme triomphant, on a beaucoup étudié ces « images de l'Afrique »¹ pour dénoncer la fausseté, voire la

¹ Bien avant les essais bien connus d'Edward Said, il en existe des dizaines, dont les analyses se répètent souvent. Contentons-nous d'en mentionner quelques-unes dans plusieurs langues différentes et concernant des objets culturels variés : CURTIN (Philip D.), *The Images of Africa. British ideas and action (1780-1850)*

perversion de l'imagerie « occidentale », et l'on sait quelle postérité la démarche aura ensuite dans les essais d'Edward Said qui donneront à ces analyses une très large audience. On le fit toutefois sans voir, le plus souvent, que le discours anti-colonialiste reprenait là une posture du discours colonial lui-même, lorsque ce dernier dénonçait, dans l'entre-deux-guerres et même bien avant, les divagations fantasmatiques de l'exotisme ; et la posture du discours colonial autochtoniste, « algérieniste » notamment, lorsque celui-ci dénonçait les vues des journalistes ou des hommes politiques métropolitains venus pour changer d'air, ceux qu'on appelait en Afrique centrale, non sans sarcasme, les « pèlerins de la saison sèche ». La bataille pour la diffusion des « bonnes » images, venues du continent africain lui-même ou encore énoncées en son nom ou au nom de la science, contre les « mauvaises », imposées par les structures dominantes du Nord et/ou son imaginaire exotisant, est donc ancienne. En 1903, par exemple, un partisan de la colonisation dénonçait les *Légendes de l'inconnu géographique* comme autant d'obstacles à une unification du monde qui passerait par la lutte contre les préjugés, la tolérance et le « relèvement » des « déclassés »².

Furent ainsi dénoncés tour à tour l'imagination des cartographes anciens, les *topoi* exotiques des voyageurs, – peintres et photographes notamment –, les clichés des romans et des films d'aventure, et bien sûr aussi, après le tournant des Indépendances, les regards coloniaux, ceux de la conquête, de l'appropriation ou de la « mise en valeur » des territoires, sans oublier les usines à images que continuent de constituer les médias contemporains, qu'il s'agisse des grands et des petits écrans, des illustrés de toutes sortes comme le célèbre *National Geographic*, ou encore du cinéma de fiction ou même des films documentaires, lesquels sont souvent aussi des films militants (comme les superproductions écologiques de Yann Arthus-Bertrand, qui ne sont pas pour rien « vues du ciel »). Les effets de

[1964]. London : MacMillan & C°, 1965, 2 vol., 526 p. ; JOUANNY (Robert), dir., *Images de l'Afrique en Occident : la presse, les médias et la littérature* (= *L'Afrique littéraire et artistique*, n°58), 1981, 147 p. ; *Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*. Ed. Emanuela Casti e Angelo Turco. S.l. : Ed. Unicopli, 1998, 548 p., ill. ; SCHOLZ-HÄNSEL (Michael), dir., *Exotische Welten, europäischen Phantasien. Das exotische Plakat*. Stuttgart : Ed. Cantz, 1987, 95 p., ill. La tradition a ensuite été illustrée par l'ACHAC, notamment : BLANCHARD (Pascal) et CHATELIER (Armelle), dir., *Images et colonies. Nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*. Paris : Syros-ACHAC, 1993, 158 p., ill.

² Cf. DE LICHTERVELDE (Georges), *Légendes de l'inconnu géographique*. Bruxelles : Lacomblez, 1903, 81 p. ; p. 80-81.

4)

cette imagerie parfois hyper-esthétisée sont certainement encore actifs à travers la planète, d'autant que, pour une part, ils sont le produit du regard désormais mondialisé des caméras, des reportages et des documentaires, tous médias qui sont en principe au service, d'une part, d'une vision à la fois sécularisée et objectivante du monde, et, d'autre part, d'un accès « direct » et « égal » de tous à la même chose vue.

C'est ce que montre la dernière planche de *Tintin au Congo*, après que le héros – qui n'est pas par hasard un reporter même s'il n'envoie guère de copie à son journal – a quitté *in extremis* le territoire : il a laissé, au milieu du village africain, le nouveau fétiche qu'est sa caméra. Celle-ci sera-t-elle adoptée ou non par les villageois ?³ Difficile, alors, de le savoir, mais cette vue finale, dans une plongée quelque peu écrasante qui pense tout révéler, est évidemment plutôt narcissique et euro-centrique, tout en n'ayant que l'Afrique pour objet du regard. Cette planche est ainsi un témoin exemplaire de cette « tradition épistémologique occidentale [d'une] perspective conquérante à l'égard de l'espace » évoquée par Xavier Garnier dans l'introduction en référence à l'essai d'Yves Lacoste⁴.

Il ne s'agit pourtant pas seulement de contrer des menées occidentales, puisque la lutte pour la disqualification des « mauvaises » images sévit aussi à l'intérieur même du corpus littéraire africain, comme le rappelle aussi Xavier Garnier en évoquant la « charge violente de Mongo Beti contre *L'Enfant noir* de Camara Laye, auquel il reproche de répondre docilement à la soif de pittoresque du lectorat européen ». En somme, l'enjeu institutionnel concerne à chaque fois la concurrence dans l'accès aux lieux de parole les plus efficaces : il faut s'emparer du micro, du pinceau, de la caméra ou du capital des maisons d'édition, de manière à propager sa vérité contre celle du rival.

Mais le fait qu'il s'agit de disqualifier le point de vue « conquérant », « pittoresque », – voire « sublime » dans le cas sud-africain –, suggère qu'il ne s'agit pas seulement d'occuper le terrain de l'énonciation et d'en tirer bénéfice, mais de l'occuper avec une représentation qui serait légitime, et en ce cas avec une représen-

³ Sur la relation de Tintin avec l'espace, voir : MASSON (Pierre), *On a marché sur la Terre*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989, 132 p. ; HALEN (P.), « Tintin, paradigme du héros colonial belge ? (À propos de *Tintin au Congo*) », dans *Tintin, Hergé et la Belgique*. Éd. Anna Soncini Fratta. Bologna : CLUEB, coll. Bussola, n°15, série Belocil n°4, 1995, 302 p. ; p. 39-56. Version modifiée : <https://www.academia.edu/1251532/>

⁴ Cf. LACOSTE (Yves), *Paysages politiques. Braudel, Gracq, Reclus*. Paris : Lib. Gén. Française, coll. Le livre de Poche. Biblio essais, n°4117, 1990, 284 p.

tation qu'on a soi-même construite, qui est établie dans la forme de son propre langage, et/ou en fonction de visées propres, ce qui nous amène au deuxième enjeu.

Enjeu culturel

Il s'agit ici d'une interrogation plus profonde, touchant à la nature culturelle ou identitaire du paysage. On sait en effet que celui-ci – à tout le moins dans l'acception la plus courante du mot ou de ses équivalents dans les langues européennes – n'a rien d'une catégorie intemporelle, mais qu'il constitue au contraire le produit d'une histoire occidentale. Dès lors, peut-on ou doit-on rechercher un équivalent africain de ce paysage, de la même manière qu'on pourrait en rechercher des formes plus ou moins homologues, par exemple, dans la peinture extrême-orientale ? En d'autres termes encore : faut-il accepter ou non l'héritage du paysage à l'occidentale, dans un patrimoine désormais inséparable de la modernité entrepreneuriale et, dès lors aussi, inséparable désormais du souci écologique ?

Comme on le verra ci-dessous, les avis sont partagés. Convaincue de la spécificité des points de vue culturels, et dès lors attentive à juste titre aux malentendus toujours possibles dans l'interprétation de textes structurés par des sémantismes autres, Dominique Ranaivoson observe un « non paysage », voire un « anti-paysage » dans les œuvres africaines. Dans ce phénomène, précise-t-elle, on aurait tort de lire une « négation de soi ». Cette absence ou ce morcèlement pourraient signifier, en revanche, la mise en œuvre d'une autre forme de paysage que la forme européenne, une forme qui « sonne la fin de l'influence du milieu sur les personnages » selon le modèle naturaliste, qui refuse « la séduction des stéréotypes », ou encore qui n'entend plus « réorganiser le monde, mais l'interroger ».

Ouvrant ce dossier, Michel Collot avait commencé par souligner, lui aussi, la nature culturelle du paysage et l'absence de celui-ci, notamment, dans l'oralité traditionnelle en Afrique ; il observe par ailleurs lui aussi cette sorte d'empêchement paysager qui caractérise, selon D. Ranaivoson, « le narrateur immergé dans un contexte compliqué ». Mais il tend ensuite à relativiser le poids de la différence culturelle initiale dans un monde désormais marqué, de la même façon au Nord comme au Sud, par un changement de position du producteur culturel : celui-ci abandonne en effet la « distance esthétisante » que suppose le paysage en, quelque sorte traditionnel, au profit d'une immersion « *in situ* » et d'une valorisation de la

6)

proximité. Nous ne sommes pas loin de la volonté de ne plus « réorganiser le monde, mais [plutôt de] l'interroger » dont il vient d'être question. Reste alors à savoir si cette volonté vient de l'évolution de l'art contemporain ou plutôt d'une différence africaine. Cette tendance à se rapprocher de l'objet vu est en tout cas plusieurs fois associée, dans les études qui précèdent, à une perception multisensorielle (elle est en réalité surtout olfactive, l'odorat servant apparemment à produire, dans le texte, la corporéité du sujet percevant) du monde, perception qui, dans le même temps, a pris la place autrefois dévolue au seul regard (celui-ci étant décrit quant à lui comme analytique et conquérant, donc réputé associable au colonisateur, donc condamnable).

En d'autres termes : prendre la parole en son nom propre (premier enjeu) est une chose ; savoir s'il est utile, nécessaire ou même possible de le faire selon des modalités propres (deuxième enjeu), et jusqu'à quel point, est une autre chose, du moment que les créateurs œuvrent désormais dans la même contemporanéité infiniment mélangée. C'est ce qui semble désormais le point de vue qu'on peut avoir depuis la Table Mountain du Cap dans *Thirteen Cents* de Sello Duiker ou, nous dit encore Mathilde Rogez, dans l'œuvre de Zoë Wicomb, métisse sud-africaine, retenue ici pour une perception particulièrement significative du paysage « *in situ* », appréhendé esthétiquement par le corps de deux femmes réconciliées dans une position qui n'est plus le surplomb dominateur mais « une sorte de communion laïque dans une nature féminisée (les roseaux sont de la taille d'une femme, "*woman-high*") » ; même si la promenade se déroule sur un relief, ce n'est pas le point de vue dominant la vallée : symboles de la flexibilité, les roseaux le disent bien, et la barrière qui est posée tout à côté le dit encore.

En somme, tout dépend semble-t-il de l'importance qu'on attribue respectivement, d'une part, à une possible spécificité africaine du regard, ou d'autre part, à une évolution historique concernant ou le domaine particulier de l'art contemporain, ou un objet bien plus global dont la recherche d'une (ré)conciliation après tant de mises à distance serait une des expressions. Ceci nous amène aux autres enjeux de la perception du paysage africain.

Enjeu historique

Empruntant peut-être inconsidérément à l'anglais, nous aurions volontiers utilisé ici le qualificatif d'*epochal* : il s'agit moins, en effet, des changements inhérents à toute évolution historique, que des mutations profondes qui affectent les paradigmes dominants à tel

moment, et par exemple la conception même de l'Histoire qui, depuis le 19^e siècle surtout, nous pousse à nous intéresser aux ruptures et autres transformations « historiques » (alors que, nous le savons bien, d'autres sociétés apprécient différemment la qualité du temps). La fin de l'apartheid constitue ainsi, de toute évidence, un changement d'époque pour les écrivains d'Afrique du Sud qui font l'objet des contributions de Richard Samin et de Mathilde Rogez, ci-dessus, mais ailleurs aussi, lorsqu'il est question de l'essai consacré au paysage de l'Afrique australe par J.M. Coetzee. C'est un autre changement d'époque que figure narrativement Ousmane Sembène dans l'analyse que donne ici Tal Sela des *Bouts de bois de Dieu*, où l'on voit que la relation avec le monde naturel comme, d'ailleurs, avec la nation changent de sens du fait de la machine : le rail apporte bien un changement de culture, un autre rapport à l'espace, au temps, aux générations.

La décolonisation constitue elle aussi, de toute évidence, un changement d'époque, encore faut-il en prendre la mesure la plus large ou la plus profonde, notamment en se demandant en quoi les ex-métropoles sont du même coup décolonisées, une question qui est loin de se limiter à l'immigration et à ce qui l'accompagne, ou à l'épuration des traces mémorielles laissées par l'Histoire sous la forme de monuments ou de préjugés. S'intéresser au paysage pourrait nous y aider. En supposant en effet que le regard colonial soit bien « conquérant » (comme cela est suggéré à plusieurs endroits dans ce dossier, mais nous verrons plus loin que ce jugement est au moins à nuancer) et que, par là, il puisse être considéré comme une sorte d'accomplissement de l'histoire du paysage en Occident, – ce qui expliquerait que son esthétique littéraire ou picturale soit celle du naturalisme du 19^e siècle comme le relève D. Ranaivoson –, alors on comprend que la décolonisation pourrait avoir induit un regard en quelque sorte *déconquérant* sur les choses vues. Cette *déconquête*, – à quoi pourrait renvoyer l'adjectif *décolonial* qu'on rencontre depuis quelque temps dans la critique –, n'a pas été immédiate, puisqu'elle a fait place, pendant une vingtaine d'années, aux idéologèmes du « développement » et de la « coopération au développement » qui transféraient sur les « jeunes nations » les objectifs de progrès socio-économique et de « croissance » qui étaient revendiqués par le colonisateur et qu'il projetait, précisément, dans le paysage. Simple opération, en principe, de remise-reprise. Mais on sait que, notamment depuis ce qu'on a appelé la crise du pétrole, les réflexions sur la décroissance, les remises en cause écologiques et plus généralement celles des « Grands Récits », les « avancées » ne concernent

8)

plus guère, en Occident, qu'une technoscience toujours affamée de nouveautés (ou encore le monde des entreprises toujours plus grandes, plus innovantes, plus lucratives, etc., dont le « développement » est lié à la technoscience).

Dans un tel contexte, certes vu en perspective très cavalière, on comprend que, pour Michel Collot, l'« évolution récente de l'expression littéraire et artistique du paysage en Occident » est tout sauf incompatible, voire rejoint assez précisément le fait que « les écrivains africains expriment moins une distance esthétisante vis-à-vis d'un paysage (*Landscape*) que leur appartenance à la Terre et à un territoire (*Land*) ». Sauf qu'il n'y aurait plus, à cet égard, de spécificité africaine, mais peu importe peut-être ? Du même coup, la question de savoir si l'auteur africain, en renonçant au paysage, joue ou non « le rôle attendu du subalterne » prend une autre résonance, puisque c'est la littérature, l'art, la pensée elle-même peut-être, qui joue le « rôle attendu du subalterne ». Ou serait-ce, à défaut du révolté, quand même un rôle de dissident ?⁵

Enjeu spirituel

S'agissant de l'héritage – accepté, refusé ou abandonné – de la tradition européenne du paysage, il n'est pas sans intérêt de rappeler que ce dernier n'est pas seulement un témoignage de l'esprit de conquête et de domination. Certes, « ce qui est visible est visible », selon l'adage rappelé par Yves Lacoste, et, certes aussi, la pulsion regardieuse qui pousse le sujet à voir au loin et à en jouir, c'est-à-dire à éprouver ce qu'il ressent comme la « beauté » d'une telle vision, cette pulsion est fondamentalement liée à un espoir de *progresser* dans l'espace, de le connaître, de le « mettre en valeur » à son profit, dans une temporalité qui est celle de l'*action* (combat ou transformation). Mais le géographe insiste également sur le fait que le paysage n'est précisément pas une carte, c'est-à-dire qu'il n'est pas un mode d'appréhension de l'espace qui entend tout en révéler,

⁵ Un ouvrage tout récent, qui n'a pour objet ni la littérature africaine, ni le paysage, évoque cette problématique dès son titre : BRUN (Catherine), SCHAFFNER (Alain), dir., *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française, XX^e-XXI^e siècles*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon (EUID), coll. Écritures, 2015, 231 p. Le prière d'insérer se termine ainsi : « On comprend alors comment a pu s'opérer un nouveau partage des valeurs et des positions et se substituer, à un imaginaire du surplomb, une pensée des connexions » : on voit comment la question du paysage est liée à celle de l'engagement, et comment, sous le signe d'un « nouveau partage des valeurs », les deux notions d'implication et de connexion sont proposées en quelque sorte en remplacement de l'ancien imaginaire du « surplomb ».

en tout cas tout ce qui est *utile* à cette action, l'idéal étant ici aussi la carte militaire (devenue sans changement, dans les sociétés du Nord, la carte des randonneurs en quête eux aussi de satisfactions scopiques, à obtenir aussi efficacement que possible grâce à la carte et au GPS).

Yves Lacoste insiste donc sur le fait que tout paysage se définit par ses *défilés* : par ce qui se défile, ce qui se dérobe au regard, par ce qu'au contraire de la carte, il cache. Or ces défilés participent pour une part importante à la jouissance paysagère, laquelle n'est donc pas seulement la satisfaction de maîtriser, de posséder déjà par le regard, mais aussi le bonheur inverse de ne pas voir, de ne pas savoir, voire de pressentir un mystère, sinon un danger ; ce bonheur de ne pas voir est fortement déterminé, lui aussi, par une temporalité, un à-venir espéré et/ou redouté, mais il s'agit en ce cas d'un avenir qui ne repose pas entre les mains du seul sujet conquérant : il dépend de l'autre ou du « grand Autre »⁶. On peut qualifier de *déconquérant* ce sujet qui ne vise pas la maîtrise, le gain, mais jouit de l'altérité, voire de la perte. À cet égard, Michel Collot insiste moins, ci-dessus, sur les défilés que sur *l'horizon*, élément qui est essentiel au paysage et qui achève de le définir par opposition à la carte ; l'horizon, en tant que limite du regard, peut être vu comme une forme abstraite du défilé, mais aussi, et pour cette raison même, comme la jonction de la terre et du ciel. Si l'horizon ferme en quelque sorte le paysage, interdisant l'avancée conquérante du regard et lui dissimulant l'altérité, il peut aussi constituer ce flou dans le lointain où le regard se perd : on a lu ci-dessus, sous la plume de Richard Samin, qu'un espace comme le Karoo peut à cet égard constituer une sorte de menace politique à conjurer pour le colonisateur. D'où le recours au sublime et à son esthétisation à des fins idéologiques, parce que, nous dit R. Samin, c'est une manière aussi de ne pas tenir compte des autochtones et de l'histoire de leur spoliation.

Mais, si l'altérité en question est perçue d'un point de vue existentiel plutôt que politique, l'enjeu devient aussi spirituel, puisque le désert est lieu du remords et/ou de la mort du sujet humain individuel. De ce fait, un horizon hyper-rapproché, obstruant le regard jusqu'au ciel, à quelques mètres à peine de l'observateur, comme c'est le cas du « *dark jungle wall* » de *Heart of Darkness*, peut

⁶ Cf. HALEN (Pierre), « Paysage exotique et paysage colonial », dans *Le Paysage et ses grilles*. Textes réunis et présentés par Françoise Chenet. Paris-Montréal : L'Harmattan, coll. Esthétiques, 1996, 254 p. ; p. 51-70. Version modifiée : <https://www.academia.edu/11752266/>

jouer exactement le même rôle que l'espace désert ou le brouillard. La dimension spirituelle constitue donc une autre strate signifiante, qui dépasse la lecture « politique » qu'on peut faire du paysage en la complétant. On pourrait avancer que la carte, parce qu'elle accomplit le programme du réalisme en montrant « tout », parce qu'elle est essentiellement opérationnelle, dans un ici-bas dont elle évacue tout défilé en n'en donnant qu'une image essentiellement plate et sans épaisseur, cette carte est, en quelque sorte, athée. Le paysage, au contraire, réclame une troisième dimension. Plus il contient de défilés, ou plus son horizon est bouché, plus il recèle de mystère, plus il abrite de l'Autre ; en somme, il favorise une interrogation spirituelle, voire une appréhension religieuse du monde. Ceci, vaut, certes, pour tout paysage, mais donc *a fortiori* aussi pour un site africain vu à travers le prisme paysager, quelle que soit la nationalité de celui qui regarde.

En d'autres termes : dans le récit, la savane herbeuse ou la forêt équatoriale, la montagne ou la plaine, le bord de mer ou la « mer » de sable ne sont donc pas des lieux qui se justifient par un réel géographique ou historique plus ou moins exactement décrit ; ils sont là pour dire un rapport spécifique au monde et au temps historique. Le paysage étant déterminé par un point de vue, on peut distinguer facilement entre les visions unifiantes et les visions morcelantes déjà évoquées, qui disent la non-maîtrise de l'espace-temps (dont ils peuvent cependant avoir une connaissance précise ou intime). On peut distinguer aussi entre les points de vue plus ouverts, souvent les plus élevés et les plus distants, et les points de vue plus fermés, souvent les plus bas et les plus proches⁷. Les paysages vus d'avion dans *Out of Africa* (1985) sont, effectivement, des paysages coloniaux, c'est-à-dire de l'ère coloniale bien qu'ils aient été produits après celle-ci ; mais, plus fondamentalement, ce sont des images d'un monde ordonné et unifié, à l'intérieur des balises duquel l'avancée est possible et a un sens ; tout autres sont déjà les paysages labyrinthiques ou sombres du film *Indochine* (1992), pour choisir un exemple assez proche (et par là comparable, bien qu'il ne s'agisse pas d'Afrique).

⁷ Cf. HALÉN (Pierre), « L'Oouvert et le Fermé : une typologie de l'espace centre-africain dans toutes sortes d'histoires européennes », dans *Descriptions et créations d'espaces dans la littérature*. Éd. par Ernst Léonardy et Hubert Roland. Louvain-la-Neuve : Collège Érasme ; Bruxelles : Nauwelaerts, coll. Recueils de travaux d'histoire et de philologie, 7^e série, fascicule 1, 1995, 326 p. ; p. 215-233. Disponible sur : <https://www.academia.edu/11676898/>

Enjeu mémoriel

Le paysage a aussi un potentiel de signification identitaire, parce qu'il est constitué de mémoire, voire constitue une réserve mémorielle. Cette dimension est d'autant plus sensible que l'espace vu est toujours structuré par une langue et par une culture (sinon par plusieurs à la fois), de sorte que les lieux portent des noms communs (par exemple : quelle conséquence a le fait qu'en français, le mot *rivière* est du féminin, le mot *fleuve*, du masculin ?) mais aussi des noms propres qui peuvent faire l'objet d'impositions concurrentes⁸. De sorte aussi qu'ils sont associés à des rites et à une mémoire, l'ascension de telle hauteur ou la descente de telle rivière, la contemplation de tel panorama ou la visite de tel site « historique », par exemple, faisant partie des *passages obligés* de toute éducation dans telle communauté⁹. Certes, dans un roman réaliste, le nom « propre » du référent géographique est motivé par la vraisemblance ; mais nul n'empêchera le mot d'irradier bien au-delà de ce sens référentiel : il suffit de prononcer le mot *Congo* pour comprendre la puissance évidente de ces connotations que les poètes africains, à commencer par Senghor, n'ont pas négligé d'utiliser.

Le dernier enjeu du paysage est donc celui de la mémoire collective, qu'il s'agisse d'une mémoire locale ou globale, régionale ou nationale, ou de plusieurs de ces mémoires à la fois. Dans le roman en particulier, la dimension nationale est sensible dans le traitement de l'espace, le paysage produisant – c'est quasiment une loi du genre – une idée du *pays*. Cartes postales, toiles dues à des peintres du dimanche, photos de mes vacances ou de mon mariage : rien n'est négligeable dans ces simulacres d'arrêts du temps qui relient le sujet à une histoire autant qu'à un espace pourvu de profondeur, donc d'avenir. János Riesz, dans son examen attentif d'un roman de Couchoro, en fait la démonstration pour la narration littéraire. Un autre exemple non moins significatif serait l'autofiction méconnue

⁸ Cf. : SESTIGIANI (Sabina), *Writing Colonisation. Violence, Landscape, and the Act of Naming in Modern Italian and Australian Literature*. New York, etc. : Peter Lang, coll. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, n°220, 2014, 254 p. Aussi : « le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter [...] de le charger de significations et d'émotions » ; en ce sens il constitue un « entrelacs de lectures dont la diversité peut susciter le conflit » – CORBIN (Alain), *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*. Éd. Textuel, 2001, 192 p.

⁹ Cf. SCHAMA (Simon), *Le Paysage et la mémoire*. [1995]. Trad. de l'anglais par Josée Kamoun. Paris : Seuil, coll. L'Univers historique, 1999, 720 p., ill.

de Saverio Nayigiziki, *Mes transes à trente ans*¹⁰, où le protagoniste ne cesse de parcourir le pays, son pays de toute évidence, en l'occurrence le Rwanda¹¹. Mais on se reportera aussi aux exemples sud-africains évoqués plus haut, tous en relation avec des groupes sociaux qui ressasse une histoire et la problématisent dans leur construction paysagère.

*

La littérature africaine lutte donc pour diffuser sa propre « image de l'Afrique ». Ce combat est d'autant plus complexe qu'il ne s'agissait évidemment pas, pour autant, de renoncer à *voir le pays*, à le reconquérir du regard, voire de renoncer à conquérir d'abord le regard lui-même et ensuite la capacité de diffuser à son tour ses propres images. On sait aujourd'hui que la caméra abandonnée par Tintin a bien été adoptée, qu'il y a eu « réappropriation » de l'outil, et avec lui, – inévitablement puisque *medium is message* – qu'il y a eu appropriation d'un mode culturel d'appréhension de l'espace. Ce mode de perception a toutefois nécessairement été réaménagé, d'une manière générale, parce qu'il a subi l'influence d'autres langues, d'autres cultures, d'autres milieux sociaux.

Mais il a subi aussi l'influence d'un changement d'*époque*, au sens fort du terme. Pour Sembène, Couchoro, ou dans une moindre mesure pour Nayigiziki, le paysage n'est certes pas ancestral, comme forme littéraire. Il est d'inspiration coloniale, mais ce n'est pas cela qui gêne ces trois auteurs : le paysage est du côté de qui, dans l'héritage colonial peut être récupéré et réutilisé à de nouvelles fins historiques. Le paysage, à ce moment, est en somme encore possible, parce que la conquête du pays, et sa transformation, sont « à l'horizon ».

Leur problème n'est pas de savoir si la perspective a été conçue dans un atelier florentin : ils s'approprient l'outil à leur usage, et c'est un usage d'avenir. En ce sens, on pourrait dire que le paysage procède de ce que Margareta Gyurcsik, dans une synthèse limpide,

¹⁰ NAYIGIZIKI (Saverio), *Mes transes à trente ans (Escapade ruandaise)*. Texte intégral, établi et présenté par Jean-Paul Kwizera. Metz : Centre Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, série Afriques, n°5, 2009, 471 p.

¹¹ Cf. HALEN (P.), « Pays, paysage et pertes dans l'*Escapade ruandaise* de Saverio Nayigiziki », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Textes réunis et présentés par Martine Mathieu. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1996, p. 271-290.

appelait la « modernité »¹², par opposition à une « postmodernité » où le paysage se morcèlerait, deviendrait illisible, voire tout simplement invisible. Le roman, en raison des lois d'un genre littéraire qui n'a pas pour rien émergé avec la bourgeoisie conquérante, ne cesse pourtant de susciter des paysages. Mais parfois, il est devenu impossible de s'y tenir, voire même de les regarder : tout ce qu'on trouve relève du « non-paysage ». La photographie du génocide rwandais en donne de nombreux exemples, qu'on joue sur la proximité du visage, sur le cadre rigide d'un seuil ou sur un lointain flouté. L'album intitulé *Par-dessus l'épaule de Théodore*¹³ en serait l'illustration la plus claire : toutes les images de Kigali sont prises de l'intérieur d'un taxi en mouvement, et la plupart des objets ne sont qu'à quelques mètres. Il faut circuler, et sans doute n'y a-t-il rien à voir *pour vous* : les morts sont hélas morts, il serait indécent de brosser un panorama des ruines et des blessures, il serait impossible de prétendre pouvoir les comprendre. Vous avez dit paysage ?

■ Pierre HALÉN

¹² GYURCSIK (Margareta), « Dialogue interculturel et postmodernités francophones », dans KIRSCH (F. Peter), éd., *Y a-t-il un dialogue culturel dans les pays francophones ?* Vienne-Pécs : AEFECO, 1995, 2 vol., 431 p. (= *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, n°5-6) ; vol. 1, p. 35-44.

¹³ *Par-dessus l'épaule de Théodore. Carnets du Rwanda*. Photographies de Jean-Luc Cramatte. Textes de David Collin, Bruno Doucey, Christian Doumet et Nimrod. Paris : Labor et Fides, 2005, 184 p.

