

Yawo Mensah M. Koto

L'environnementalisme en Afrique francophone

La représentation de l'environnement
dans la littérature et le cinéma africains
francophones au sud du Sahara



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



L'environnementalisme en Afrique francophone





Yawo Mensah M. Koto

L'environnementalisme en Afrique francophone.
La représentation de l'environnement dans la littérature et le cinéma
africains francophones au sud du Sahara.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2016

Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 2016

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2016

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2016

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9317-4

eISBN 978-3-7369-8317-5



Remerciements

Mes premiers remerciements vont au BIGSAS (*Bayreuth International Graduate School of African Studies*) qui m'a offert le cadre académique pour la réalisation de ces recherches.

Toute ma gratitude au Prof. Ute Fendler qui a accepté de diriger ce travail et qui n'a cessé de m'apporter son soutien tout au long de sa réalisation.

J'adresse mes sincères remerciements au Prof. Xavier Garnier et au Prof. Eunice Ngongkom pour avoir aimablement accepté d'évaluer ce travail.

Je remercie tout particulièrement mon aîné, le Dr. Selom K. Gbanou, pour ses innombrables conseils et suggestions, ses recommandations et dons d'ouvrages et surtout son rôle de mentor.

Merci au Dr. Viviane Azarian pour les enrichissantes discussions, les conseils et les recommandations d'ouvrages.

Je voudrais adresser toute ma gratitude à Rita, Hans, Kerstin, Susanne et Jochen Wagner. Je ne trouverai jamais les mots adéquats pour vous exprimer toute ma reconnaissance et toute ma gratitude.

Des remerciements singuliers à Abraham Brahima et à son épouse Dagmar pour leur disponibilité et leur soutien sans faille.

Ma gratitude ira aussi à Délia Nicoué, qui a contribué à sa manière à la réalisation de ce travail, ainsi qu'à son époux Florens Ekert.

Merci à Alice Pasciuto pour ses encouragements en dépit de la distance.

Je remercie également Marika Albrecht pour son soutien pendant la réalisation de ces recherches.

Merci à Lamine Doumbia pour son soutien fraternel.

Je n'oublie pas Carolin Christgau et sa famille qui ont également joué un rôle dans l'éclosion de ce projet de recherche.

Merci à Simon Will et Christof Bühler ainsi qu'à leurs familles respectives pour leur apport et leurs encouragements.

Mes remerciements vont également à tous les camarades étudiants et doctorants, à tous les amis et à tous ce qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail.





À mes parents Angela-Joséphine Amouzou et Yawo Michel Koto.

À Rita, Hans, Jochen, Kerstin et Susanne.

À Alice...





Table des matières

Introduction générale.....	7
1. Introduction à l’environnementalisme et à l’écocritique	20
1.1. L’environnementalisme.....	20
1.1.1. L’éveil d’une conscience environnementale	20
1.1.2. La problématique de la définition	22
1.1.3. La genèse de l’environnementalisme.....	26
1.1.3.1. La pastorale	26
1.1.3.2. La pastorale et le mythe d’Arcadie.....	29
1.1.3.3. Pastorale, mythe d’Arcadie et tradition littéraire en Europe.....	35
1.1.3.4. La pastorale américaine ou écriture de nature	42
1.1.3.5. La « géographie de l’écriture de nature »	49
1.1.4. De l’écriture de nature à l’environnementalisme	53
1.2. L’écocritique	55
1.2.1. Définition et genèse	55
1.2.2. Champ d’investigation et évolution	58
1.2.3. L’écocritique en Afrique	66
2. Approche générale de l’environnement dans la littérature africaine.....	73
2.1. L’environnement dans les œuvres coloniales	73
2.2. L’environnement dans les œuvres postcoloniales	82
2.2.1. La phase de l’identification avec l’environnement	83
2.2.2. La phase de la remise en cause	85
2.2.3. La phase de la nostalgie	87
2.3. Environnement et mouvement du héros : voyage à l’endroit et à l’envers	89
3. Configuration et fonctions de l’environnement.....	93
3.1. Les éléments naturels.....	96
3.1.1. Le soleil : horloge naturelle, source de beauté et de torture	96
3.1.1.1. Soleil et temporalité	96
3.1.1.2. Soleil, source de beauté et de souffrance	105
3.1.2. La terre, ode à l’agriculture, symbole d’identité.....	118



3.1.2.1.	Terre et agriculture.....	118
3.1.2.1.1.	Fertilité de la terre et effort de l'homme	118
3.1.2.1.2.	La féminité de la terre	128
3.1.2.1.3.	L'éthique du travail de la terre	131
3.1.2.2.	Terre et identité	134
3.1.3.	L'eau : vitalité, temporalité, identité et transition	138
3.1.3.1.	La pluie	139
3.1.3.2.	Le fleuve	148
3.1.4.	L'air : douceur et exubérance.....	158
3.2.	L'environnement biotopique.....	166
3.2.1.	La flore : entre l'abondance de la forêt et la menace de désertification.....	166
3.2.2.	La faune : de la diversité à l'inexistence.....	184
3.2.3.	La dualité des éléments.....	200
3.2.4.	Éléments naturels et configuration de l'environnement	202
4.	L'homme et l'environnement.....	206
4.1.	La relation de dépendance	206
4.1.1.	Environnement généreux.....	206
4.1.2.	Environnement hostile	228
4.1.3.	La question de la protection de l'environnement.....	239
4.2.	La valeur symbolique de l'environnement.....	246
4.2.1.	Environnement, authenticité et opposition de deux mondes	246
4.2.2.	Le recours aux sources	259
4.2.3.	La tentative d'une « acculturation à rebours ».....	265
	Conclusion	269
	Bibliographie	279



Introduction générale

Notre maison brûle et nous regardons ailleurs. La nature, mutilée, surexploitée, ne parvient plus à se reconstituer et nous refusons de l'admettre. L'humanité souffre. Elle souffre de mal-développement, au Nord comme au Sud, et nous sommes indifférents. La terre et l'humanité sont en péril et nous en sommes tous responsables. (Jacques Chirac)¹

Parmi les événements et faits majeurs à caractère mémorable qui ont marqué l'actualité mondiale depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, on compte un nombre non négligeable de cas ayant un rapport avec la problématique environnementale : l'explosion industrielle de Bhopal en 1984, les accidents nucléaires de Tchernobyl en 1986 et de Fukushima en 2011, le Tsunami dans l'Océan Indien en 2004, l'ouragan « Katrina » en 2007, la marée noire du golfe du Mexique en 2010 ont largement tenu en haleine l'humanité tout entière et fait couler beaucoup d'encre et de salive. La gravité de la plupart de ces catastrophes se mesure à l'aune de la difficulté des experts à établir avec certitude et exactitude l'ampleur des conséquences qu'elles ont tant sur l'homme que sur l'environnement.

Parallèlement à ces catastrophes qui, eu égard à leur caractère spectaculaire et aux situations d'urgence qu'elles provoquent, trouvent souvent un énorme retentissement médiatique, les chercheurs et les savants spécialisés dans le domaine environnemental, forts des résultats issus de leurs observations et de leurs expertises, attirent l'attention sur la multiplication de signes indiquant l'imminence, l'occurrence voire le stade avancé de certains phénomènes qui représentent un grave danger pour l'équilibre écologique de la planète. Déforestation, désertification, réchauffement climatique, disparition de la couche d'ozone, menace sur la biodiversité, les termes se multiplient et se bousculent pour tirer la sonnette d'alarme et les problèmes auxquels ils font référence sont légion.

On note par ailleurs que cette crise écologique dont l'évidence s'avère ainsi indéniable présente la particularité d'être mondialisée. Elle n'est pas seulement l'affaire des pays développés qui y contribuent largement à travers leur pollution industrielle et leur bouli-

¹ Extrait du discours prononcé le 2 septembre 2002 dans le cadre du sommet mondial du développement durable à Johannesburg en Afrique du Sud.



mie en ressources naturelles et énergétiques. Elle n'est pas non plus uniquement le problème des pays du tiers monde qui, pour pallier leur extrême pauvreté, s'adonnent parfois à une exploitation de leur environnement qui s'avère périlleuse pour la biodiversité. Devant le problème colossal qu'elle pose à l'humanité, les progrès techniques et technologiques d'une part, et leur déficit de l'autre, ne constituent pas forcément un avantage particulier ou un handicap de taille.

Les experts n'ont de cesse de souligner en outre la responsabilité humaine dans ces ennuis écologiques. Ceux-ci pointent du doigt les activités humaines, en particulier la surconsommation, les émissions de gaz polluants et certaines méthodes de productions d'énergie comme sources principales du problème. Bien plus, ils sont de plus en plus persuadés que mêmes les phénomènes naturels, dont la fréquence et la recrudescence deviennent surprenantes, sont imputables à l'homme et à son mode de vie. Aussi un changement de nos attitudes et de nos habitudes s'avère-t-il nécessaire comme le constatait Jacques Chirac :

Il est temps, je crois, d'ouvrir les yeux. Sur tous les continents, les signaux d'alerte s'allument. L'Europe est frappée par des catastrophes naturelles et des crises sanitaires. L'économie américaine, souvent boulimique en ressources naturelles, paraît atteinte d'une crise de confiance dans ses modes de régulation. L'Amérique Latine est à nouveau secouée par la crise financière et donc sociale. En Asie, la multiplication des pollutions, dont témoigne le nuage brun, s'étend et menace d'empoisonnement un continent tout entier. L'Afrique est accablée par les conflits, le SIDA, la désertification, la famine. Certains pays insulaires sont menacés de disparition par le réchauffement climatique.²

Ces mots de l'ancien chef de l'État français montrent que l'on ne peut plus se voiler la face. La nécessité d'un changement de comportement immédiat est incontournable, surtout lorsque l'on prend en compte les avertissements de certains chercheurs à l'instar de P. Arnould et L. Simon qui affirment que « 25 à 50% des espèces animales et végétales pourraient ne plus exister avant la fin du siècle » si rien n'est fait.³

Face à l'urgence et à la mondialisation de cette problématique, force est de constater l'éveil et la généralisation d'une conscience environnementale. Or, l'on connaît bien la

² Jean Chirac, *ibid.*

³ Paul Arnould, Laurent Simon (2007). *Géographie de l'environnement*, Paris : Belin, p. 3.



promptitude manifeste des œuvres de création artistique en général, et tout particulièrement de la littérature, à se saisir des grands thèmes qui préoccupent l'humanité – souvent même à les anticiper – et à les transposer dans le domaine de l'imaginaire. Alain Suberchicot remarque justement à ce propos :

Que la littérature s'empare de nouveaux sujets, que les frontières du littéraire soient sans cesse repoussées ne saurait surprendre, parce que le processus ne constitue pas un phénomène récent. L'histoire du fait littéraire est bien celle-là : nouveaux thèmes, nouvelles manières, bonnes ou mauvaises, et assurément mauvaises pour ceux qui aiment les traditions ; renouvellement qui est souvent l'occasion d'engendrer des réceptions favorables, voire se hisser par les moyens du neuf vers la notoriété ou le succès auprès d'un public.⁴

Le propre de la littérature, ce qu'elle a de plus intrinsèque, c'est bien cette dynamique de rénovation et d'innovation, cette aptitude à faire sienne les grandes causes de ce monde. « Écrire est un moyen d'action. C'est une forme de l'action », dira Alejo Carpentier.⁵ Dès lors, s'intéresser à l'écho que trouve la question de l'environnement dans le domaine des lettres semble légitime. Il convient justement de noter que, de tout temps, les créations artistiques dans leur ensemble se sont très souvent inspirées de l'environnement. L'environnement se révèle, en effet, comme une source d'inspiration particulièrement féconde à laquelle se réfèrent les auteurs d'œuvres d'art. Sur ce plan, la littérature semble également primer sur les autres genres, de par sa prédilection pour les descriptions souvent très approfondies et minutieuses de la nature. Alain Suberchicot y voit d'ailleurs ce qui constitue le moteur de la propriété et de l'aptitude d'auto-réinvention qui est inhérente à la pratique littéraire : « Le sentiment de la nature a sans doute sa part dans cette capacité de renouvellement de la littérature ».⁶ Le moins que l'on puisse dire, c'est que, comme le suggère si bien ce critique, « les circonstances jouent donc en faveur du motif écologique, ou encore environnemental, dans les lettres ».⁷

⁴ Alain Suberchicot (2012). *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris : Honoré Champion, p. 9.

⁵ Alejo Carpentier (1968). « Le rôle social de l'écrivain », in *L'art et la société d'aujourd'hui*, Neuchâtel : La Baconnière, pp. 111-133, en ligne, www.rencontres-int-geneve.ch/volumes_pdf/rig21.pdf, consulté le 14 octobre 2014.

⁶ Alain Suberchicot, *op.cit.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 18.



Elizabeth DeLoughrey, George B. Handley observent que ce rôle de pionnier que joue la littérature dans le « verdissement » des sciences humaines en tant que source de diffusion par excellence de la connaissance environnementale est à l'origine d'un « tournant écocritique » dans les études littéraires, avec à la clef l'organisation de conférences internationales et la création d'une multitude de revues consacrées à la question. Seulement, ces deux auteurs constatent avec un certain regret que ce tournant écocritique semble être exclusivement circonscrit au monde occidental, et plus particulièrement au contexte anglo-saxon.⁸ Timothy Boston trouve la raison de ce présumé cantonnement spatial de l'écocritique dans le refus obstiné de l'Occident et de son idéologie de domination à accorder du crédit à toute connaissance alternative : « Alternatives are devalued and said to contain irrational, illogical, and unscientific forms of knowledge ».⁹ Or, pour Boston, la crise environnementale et l'impératif d'une promotion de sociétés « vertes » qu'elle pose nécessitent une plus grande prise en compte de la diversité dans la nature, dans l'humanité, ainsi que dans le domaine de la connaissance et de la culture. Aussi insiste-t-il à juste titre sur l'importance que peuvent avoir sur ce plan les peuples considérés comme indigènes ainsi que leurs savoirs écologiques :

Indigenous peoples have much to contribute in this regard. They have a proven history of ecological knowledge, experience and wisdom, which by its very essence, respects diversity and complexity. In contrast to dominant praxis, generally speaking, indigenous praxis does not draw a distinction between objects and subjects, natural and supernatural, body, mind and soul. Nature is vibrant, spirited and multifaceted. Indigenous praxis subscribes to a code of ethics that respects the web of life. There is an understanding of the tremendous significance of taking another being's life to feed one's people. Indigenous societies have a deep understanding of the world around them and of their relationship to the greater whole. They live with nature without destroying its bonds.¹⁰

Comme le montre si bien les convictions de cet auteur, les peuples indigènes, souvent mis au ban dans les grandes discussions qui meuvent l'humanité, ont leur mot à dire dans les débats sur la problématique environnementale et peuvent pleinement contribuer à les enrichir. C'est justement ce constat qui est sous-jacent à la réflexion que nous engageons

⁸ Elizabeth DeLoughrey, George B. Handley (dir). (2011). *Postcolonial ecologies. Literatures of environment*, Oxford: Oxford Univ. Press, pp. 9-10.

⁹ Timothy Boston (2000). « Seeking Green Societies: From Expansionism to Holistic Ecology », in *Electronic Green Journal*, 1(13), en ligne, www.escholarship.org/uc/item/2n17x0zd, consulté le 29 avril 2012.

¹⁰ *Ibid.*



dans le cadre de ce travail. Aussi la question fondamentale qui nous guidera est-elle de savoir quel écho la question de l'environnement trouve en Afrique.

« Comment peut-on être écologiste en Afrique ? »,¹¹ c'est l'étonnante question, empreinte d'une dose d'ironie, que se pose l'activiste environnementaliste camerounais Jean Nke Ndihi, se mettant pour l'occasion dans la peau d'un observateur occidental. « Les Occidentaux », observe-t-il, « de quelque milieu qu'ils soient, sont souvent surpris qu'il y ait des écologistes en Afrique. Pour eux, la protection de l'environnement concerne les sociétés industrialisées ». ¹² L'Afrique serait-elle en marge des problèmes écologiques ? Loin s'en faut. L'engagement de Jean Nke Ndihi et d'autres activistes tels que Wangari Maathai, qui s'est vu décerner le prix Nobel de la Paix pour ses efforts en faveur de la protection de l'environnement, montre bien que cette problématique n'est pas étrangère au continent africain. Il convient surtout de rappeler ici la mémoire de l'écrivain nigérian Ken Saro Wiwa, lâchement assassiné par la sauvage et barbaresque dictature de Sani Abacha à cause de son engagement contre la pollution de l'écosystème dans le delta du Niger par les compagnies pétrolières et le « génocide écologique »¹³ subséquent perpétré à l'encontre des populations locales, en particulier la minorité Ogoni à laquelle il appartient. Bien que la responsabilité du continent noir dans la dégradation de l'environnement soit moindre par rapport à d'autres aires géographiques, les analyses prédisent qu'il en payerait pourtant le plus lourd tribut. Prenant en exemple le cas des répercussions des émissions de CO₂ sur la santé, un rapport du Programme des Nations Unies pour l'Environnement (PNUE) affirme en effet : « L'Afrique est un petit contributeur aux émissions [de CO₂] mais elle supporte une part disproportionnée des coûts associés aux changements climatiques ». ¹⁴ Au-delà de l'évidence des problèmes écologiques, l'Afrique apparaît comme le continent qui symbolise le mieux la mise en avant de la nécessité d'une proximité et d'une relation étroite et saine entre l'homme et son environnement à laquelle fait allusion T. Boston. Ainsi Jean Nke Ndihi observe-t-il à juste titre que

¹¹ Jean Nke Ndihi (2002). « Comment peut-on être écologiste en Afrique », in *Le monde diplomatique*, N° de décembre 2002, p. 12.

¹² Jean Nke Ndihi, *ibid.*

¹³ Elizabeth DeLoughrey, George B. Handley, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ PNUE (2006). « Notre environnement, notre richesse », in *L'Avenir de l'Environnement en Afrique*, en ligne, www.unep.org/DEWA/Africa/docs/fr/aeo-2/chapters/ae0-2_Executive_Summary_FR.pdf, p. 6, consulté le 14 octobre 2014.



dans l'Afrique traditionnelle, de la naissance à la mort, les différentes croyances populaires tournent autour de l'idée d'environnement. Tout individu se trouve marqué par la liaison entretenue avec la nature [...] mettant en valeur le caractère vital du milieu qui nous entoure.¹⁵

Si l'Afrique n'est pas en marge des problèmes environnementaux, si elle noue traditionnellement un lien étroit avec la nature, quelle résonance la question de l'environnement trouve-t-elle alors chez les auteurs africains ? Autrement dit, quelle importance ceux-ci accordent-ils à l'environnement et quelles représentations en font-ils dans leurs œuvres, en l'occurrence celles romanesques et filmiques ? Dans quelles mesures ces représentations peuvent-elles être considérées comme l'expression d'une conscience environnementale ?

Une étude qui met ces interrogations au centre de ses préoccupations, présente forcément la particularité de toucher tant aux discours environnementalistes, souvent perçus comme la chasse gardée de la civilisation occidentale, qu'à des points de vue ayant trait au postcolonialisme, domaine dans lequel se circonscrivent de coutume les travaux des auteurs africains. Habituellement on a tendance à relever l'existence d'une relation d'antagonisme et de contradiction entre les prises de position postcoloniales et la problématique de l'environnement. La raison réside en cela que le contexte d'éclosion de l'environnementalisme est le même que celui de l'impérialisme contre lequel se positionne le postcolonialisme. G. Huggan et H. Tiffin s'inscrivent en faux contre cette idée d'une incompatibilité entre les postures postcoloniales et les questions écologiques.¹⁶ Les deux critiques rappellent que l'une des caractéristiques du colonialisme est l'impérialisme écologique connu dans le langage contemporain sous le vocable de « bio-colonialisme », terme qui désigne le pillage des biens naturels et culturels des peuples indigènes sous le couvert des expérimentations technologiques. Aussi indiquent-ils que le postcolonialisme a toujours eu un aspect écologique évident. Ce point de vue est partagé par E. DeLoughrey et G. Handley qui, se démarquant de certaines prises de position antérieures, reconnaissent aux idées postcoloniales un discours environnemental propre :

¹⁵ Jean Ndihi Nke, *op. cit.*

¹⁶ Graham Huggan, Helen Tiffin (2010). *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, London & New York: Routledge.



[W]e've drawn from earlier works in postcolonial literature to suggest that the global south has contributed to an ecological imaginary and discourse of activism and sovereignty that is not derivative of the Euro-American environmentalism.¹⁷

Le postulat ici n'est pas seulement la reconnaissance de l'existence effective dans les discours postcoloniaux d'une conscience environnementale, mais aussi que celle-ci n'est pas subordonnée au mouvement environnementaliste occidental. Cela revient à dire que chez les auteurs africains également, l'idée d'environnement ne s'aligne pas forcément sur celle occidentale. Il convient donc de tenir compte de cela pour mieux cerner la particularité de la question écologique chez ces derniers.

Les réflexions que nous entendons mener dans le cadre de ce travail s'appuient sur un corpus composé de huit ouvrages. La particularité de ce corpus est qu'il prend en compte deux différents médias et deux différentes régions. Concernant les médias, nous avons opté pour le roman et le film qui sont les deux moyens d'expression artistique les plus populaires et les plus efficaces en Afrique. Les spécialistes de littérature africaine ont l'habitude de souligner le rôle socio-politique que jouent sur le continent la création littéraire en général et le genre romanesque en particulier. « Pour des raisons historiques connues de tous », affirme dans ce sens Adrien Huannou, « la littérature africaine d'écriture française a été, dès sa naissance, une littérature engagée et le demeure : l'écrivain africain est considéré et se considère comme investi d'une mission ».¹⁸ Aussi le romancier africain ne peut-il pas ne pas s'imprégner des réalités de l'Afrique et doit être « un éveilleur de conscience et un porte-parole de son peuple ».¹⁹ De là, le rôle important de l'écriture romanesque dans la société et dans l'histoire africaines devient indéniable. Ne dit-on pas par exemple que la naissance des mouvements de souveraineté, qui ont mis fin à la colonisation dans les pays africains, est avant tout le mérite des poètes de la Négritude et des premiers romanciers ? C'est justement ce qui fait dire à Jacqueline Sorel que ces « combats politiques » pour l'indépendance ont été menés avec des « armes littéraires ».²⁰

¹⁷ Elizabeth DeLoughrey, George B. Handley, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Adrien Huannou (2001). « L'écrivain africain et les défis d'aujourd'hui », in Comlan Prosper Deh (dir.). *Littérature africaine à la croisée des chemins*, Yaoundé : Clé.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Jacqueline Sorel (2002). « Senghor et le dialogue des cultures », in *Notre Librairie* N° 147, pp. 12-21.



Tout comme la littérature africaine, le cinéma africain est très proche des réalités sociales du continent. Faisant un parallèle entre la littérature et le cinéma africains, Alexie Tcheuyap affirme :

La production littéraire et la production cinématographique africaines offrent de nombreuses similitudes. L'institution littéraire ayant précédé l'émergence de l'image filmique, on a le sentiment que la première a légué à la seconde tous ses héritages et ses avatars. Qu'il s'agisse des conditions de création, de la thématique, des trajectoires esthétiques, des fondements idéologiques ou des mutations qu'on observe depuis des années, il est de plus en plus évident que littérature et cinéma entretiennent de nombreuses parentés.²¹

Cette parenté entre littérature et cinéma est justement illustrée par le parcours du père du cinéma africain, Ousmane Sembène, qui a commencé sa carrière comme écrivain avant de se reconvertir au cinéma, n'hésitant pas à adapter plusieurs de ses romans. Le choix de ces deux genres procède donc du fait qu'ils sont les plus représentatifs de l'Afrique. Au-delà leur proximité dans le contexte africain, le roman et le film se distinguent par leurs propriétés esthétiques intrinsèquement différentes. Cette distinction esthétique est fort intéressante parce qu'elle permettra de voir comment ces genres représentent individuellement la question environnementale.

Pour ce qui est du caractère interrégional du corpus, il faut préciser que la sélection des œuvres a pris en compte des auteurs de l'Afrique Centrale et de l'Afrique de l'Ouest. Ces deux régions sont celles majoritairement francophones de l'Afrique. D'abord le cadre des études francophones dans lequel se déploie ce travail est une des raisons qui justifient leur prise en compte. Mais plus importante encore est la situation environnementale divergente qui prévaut dans les deux régions. La configuration de l'environnement en Afrique Centrale n'est pas la même en Afrique de l'Ouest, d'où la nécessité d'analyser comment cette diversité environnementale se reflète chez les auteurs.

Précisons par ailleurs, en ce qui concerne les œuvres de l'Afrique de l'Ouest, que l'idée originelle était d'investiguer respectivement un roman et un film de la zone côtière et de la zone sahélienne. Car, contrairement à la région de l'Afrique Centrale où la configura-

²¹ Alexie Tcheuyap (2002). « Des mots aux images. Littératures et cinéma en Afrique francophone », in *Notre Librairie* N° 149, pp. 34-39.



tion de l'environnement est quasiment uniforme, l'Afrique Occidentale présente la particularité que les réalités environnementales dans les zones proches de la côte sont fondamentalement distinctes de celles dans le Sahel. Nous avons donc voulu tenir compte de cette variété et des singularités sous-régionales dans la sélection du corpus. Ce critère a été respecté pour ce qui concerne les œuvres romanesques avec l'inclusion des textes d'un auteur béninois et d'un auteur malien. Mais cela n'est hélas pas le cas du côté du corpus filmique. L'un des obstacles majeurs auxquels le cinéma africain s'est toujours vu confronté est, on le sait, la question cruciale de sa distribution que Tahar Cheriaa considère avec juste raison comme « assurément le problème-clef – celui qui détermine principalement tout le reste – en matière de cinéma dans les pays africains et arabes. »²² Ce problème résulte dans la regrettable difficulté à accéder aux productions des cinéastes africains qui explique que nous n'ayons pas pu avoir accès à une réalisation d'un auteur francophone de la côte occidentale pouvant entrer dans le canevas de ce travail. Aussi avons-nous dû nous contenter du choix de deux films sahéliens.

Quant aux œuvres proprement dites, nous avons sélectionné comme romans ouest-africains *Un Piège sans fin* (1960) du Béninois Olympe Bhêly Quenum, qui est l'un des classiques de la littérature africaine. Le roman relate l'histoire d'Ahouna, un jeune Dahoméen originaire de la région septentrionale du pays dont la vie bascule dans le malheur suite à une série de coups du destin. La jalousie de son épouse qui vient s'y ajouter le contraint à fuir nuitamment la demeure familiale vers les grandes villes du Sud où, à peine arrivé, il assassine sans raison apparente une femme qu'il rencontre fortuitement. Jeté au bagne dans la capitale, il se laisse séduire par l'idée d'évasion d'un codétenu, en fait un proche de la victime qui s'est infiltré à dessein dans la prison, et sera brûlé vif par ce dernier et ses complices quelques instants après la fuite. Le deuxième roman de l'Afrique de l'Ouest est *Sahel ! Sanglante sécheresse* (1981) du Malien Mandé Alpha Diarra. Il raconte l'histoire de Léa, un petit village sahélien situé dans la république fictive du Likan qui est ravagé par une grave sécheresse. Alors que les responsables du village détournent les vivres destinés aux populations sinistrés, le héros Boua qui y passe

²² Tahar Cheriaa (1975). « Distribution cinématographique et nationalisation », in *Ethiopiennes* N°1, en ligne, www.ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=613, consulté le 14 octobre 2014.



ses vacances va se rallier au groupe de jeunes qui incitent la population à se soulever contre l'autorité corrompue du village.

Pour l'Afrique Centrale, nous avons choisi comme romans *Les Exilés de la forêt vierge ou le grand complot* (1981) de l'auteur congolais Jean-Pierre Makouta-Mboukou et *Le Silence de la forêt* (1984) de son homologue centrafricain Etienne Goyémidé. Dans le premier, il est question de l'exil du héros Kinalonga qui doit fuir dans la forêt pour avoir écrit un poème réactionnaire contre le dictateur. Ce dernier, victime d'un coup d'État, cherchera lui aussi l'asile dans la même forêt. Les deux protagonistes vont y découvrir de nouvelles valeurs et subir une sorte de métamorphose qui leur permet de se réconcilier et de réconcilier le pays. Le second roman traite l'histoire du personnage de Gonaba qui décide subitement de renoncer aux privilèges que lui accorde son appartenance à l'élite pour aller vivre avec un peuple de Pygmées dans la forêt vierge. Séduit par leur mode de vie, il décide de se marier avec l'une de leurs femmes, avec laquelle il fait deux enfants. Le décès de celle-ci suite à une intempérie le pousse à retourner à la ville.

Le corpus filmique pour l'Afrique Occidentale est composé, comme évoqué supra, de deux films en provenance du Sahel. Le premier, *Ta Dona* (1991), est une réalisation du Malien Adama Drabo. Le personnage central Sidy est un jeune ingénieur qui s'installe dans un village régulièrement touché par la sécheresse pour mener à bien ses projets de reboisement. Il en profite pour aller à la recherche du septième canari qui est réputé avoir de grands pouvoirs de guérison. Le second est *Bako, l'autre rive* (1979), un film franco-sénégalais réalisé par Jacques Champreux. Le film montre un village sur lequel une grave sécheresse fait planer le spectre de la disette. Les villageois désespérés ne voient leur salut que dans l'immigration en France du dernier jeune homme vivant encore dans le village. Parvenu à Paris après un voyage long et riche en péripéties, celui-ci meurt de froid devant l'immeuble qui abrite son frère.

Pour l'Afrique Centrale, le choix porte d'abord sur un film du Camerounais Bassek Ba Kobhio, en l'occurrence *Sango Malo* (1991), qui narre l'histoire d'un jeune maître d'école qui s'installe dans un petit village de forêt du nom de Lébamzip. Ses visions pédagogiques qui mettent en avant la formation agricole et artisanale et sa tentative



d'organiser les paysans en coopérative seront à l'origine de tensions avec le directeur et le chef du village. Finalement, il est arrêté et transféré à la prison pour avoir tenté de transformer le bois sacré du village en champ. Nous avons choisi enfin comme second film de l'Afrique Centrale *Le Silence de la forêt* (2003). Coréalisé par Bassek Ba Kobhio et le Centrafricain Didier Ouénangaré, le film est l'adaptation du roman du même nom qui fait partie de notre corpus.

Les analyses que nous voudrions conduire dans le contexte de ce travail suivront une structure en quatre temps. Avant de nous atteler à l'investigation proprement dite des œuvres du corpus, nous proposons dans un premier chapitre une introduction à l'environnementalisme et à l'écocritique. Partant d'abord du problème définitionnel auquel il est confronté, nous ferons une sorte d'historique de l'environnementalisme. Ce parcours diachronique qui remontera à ses sources et insistera sur son évolution jusqu'aujourd'hui permettra de mieux l'appréhender. Puis nous nous intéresserons à l'écocritique, plus précisément à son contexte d'éclosion, à ses objectifs et à l'accueil dont il jouit chez les chercheurs africains. Le deuxième chapitre se veut une approche générale de la question de l'environnement en Afrique à travers la littérature. La pratique littéraire en Afrique est assez récente mais riche en péripéties. Les critiques ne manquent pas de signaler que la production littéraire en Afrique est soumise à une dynamique de renouvellement et de transformation. Aussi voudrions-nous nous interroger sur les incidences de cette dynamique évolutive sur l'image de l'environnement. Dans le troisième chapitre, nous examinerons la configuration et la fonction de l'environnement dans les différentes œuvres. Ici, l'analyse passera sous la loupe certains éléments naturels essentiels et leurs singularités, ainsi que la perception dont ils font l'objet. Le quatrième et dernier chapitre s'intéresse à la relation entre les personnages et leur environnement. Il sera question ici d'investiguer dans un premier temps la valeur écologique du lien que les personnages nouent avec l'environnement avant de s'interroger sur les sens symboliques que ces derniers lui confèrent.



Guidé par le principe qu'une lecture du paradigme environnemental est forcément à replacer dans le contexte général de ce qu'il est convenu d'appeler le « tournant spatial »,²³ notre démarche méthodologique s'appuiera sur la géocritique que Bertrand Westphal définit comme « une approche géocentrée » des textes.²⁴ De toute évidence, nos analyses de l'environnement seront prioritairement focalisées sur les éléments de l'espace. C'est justement dans cette focalisation sur le paradigme de la spatialité que réside tout l'intérêt que peut avoir l'analyse géocritique. Aussi nos investigations prendront-elles en compte les critères de la « multifocalisation », de la « polysensorialité », de la « stratigraphie » et de « l'intertextualité » que Westphal considère comme les « quatre points cardinaux de l'approche géocritique ».²⁵ La constitution du corpus de travail répond déjà parfaitement au dernier point. Westphal préconise en effet une approche de l'espace qui transcende le domaine purement littéraire et recommande une ouverture sur d'autre discipline mimétique. Ce faisant, il se met au même diapason que Ursula K. Heise qui, consciente du caractère nécessairement interdisciplinaire de l'écocritique, plaide également en faveur de l'intertextualité dans sa démarche.²⁶ Ce critère est une justification supplémentaire de la pertinence de notre choix d'inclure des œuvres littéraires et cinématographiques dans le corpus.

L'apport de l'intertextualité réside aussi en cela qu'elle rend plus aisée l'application du critère de la multifocalisation. Si Westphal souligne les limites d'une approche géocritique axée sur une seule œuvre, la diversité du corpus, tant sur le plan numérique que sur le plan générique, implique une multiplicité des lectures de l'environnement dont il faut

²³ Le tournant spatial est un concept qui est né du constat qu'il y a une nécessité de reconsidération et de revalorisation du critère de la spatialité dans l'approche des textes. (cf. Döring/Thielmann (dir.). (2008). *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: Transcript et Warf/Arias (dir.). (2009) *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London: Routledge). Selon Edward W. Soja, il est le fruit de profondes réflexions critiques engagées par certains chercheurs de la fin de XX^e siècle qui se sont mis à penser l'espace et les éléments spatiaux de la vie humaine de la même manière que cela se faisait depuis longtemps pour le temps et l'historicité de la vie humaine. Soja signale que cette réflexion sur la spatialité qui a d'abord éclos dans les sciences qui sont traditionnellement focalisées sur l'espace à l'instar de la géographie, de l'architecture ou encore de l'urbanisme a rapidement séduit d'autres domaines scientifiques et artistiques comme la littérature. (Edward W. Soja (2008). « Vom "Zeitgeist" zum "Raumgeist". New Twists on the Spatial Turn », in J. Döring, T. Thielmann, pp. 241-262.)

²⁴ Bertrand Westphal (2007). *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Les Éditions de Minuit, p. 183.

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

²⁶ Ursula K. Heise (1999). « Forum on Literatures of Environment », in *PMLA*, N° 5, pp. 1096-1097



dra interroger les incidences. Cette multifocalisation permettra en outre de voir les divergences entre les points de vue endogènes et exogènes sur l'environnement. L'analyse polysensorielle évite une restriction des perspectives d'approche au seul critère de la visualité. Son intérêt réside dans l'opportunité qu'elle octroie de scruter les différents sens qui entrent en jeu dans la perception de l'environnement et les répercussions que cela peut avoir sur son image. Le dernier point de l'approche géocritique, la stratigraphie, fait intervenir le critère de la temporalité dans l'analyse des représentations de l'environnement. Il s'agira plus précisément de questionner l'impact du temps sur sa perception et son image. Il va de soi que notre démarche prenne également une certaine allure comparatiste. La configuration de l'environnement et les propriétés qu'il présente seront analysées chez les différents auteurs et dans les diverses régions afin de faire ressortir la variabilité et la pluralité de la perception de l'environnement et des discours environnementaux.



1. Introduction à l'environnementalisme et à l'écocritique

1.1. L'environnementalisme

1.1.1. L'éveil d'une conscience environnementale

En 1962, la biologiste américaine Rachel Carson publie *Silent Spring*²⁷, son ouvrage le plus connu. Elle y aborde la problématique de l'utilisation des pesticides, plus précisément le dichlorodiphényltrichloroéthane (DDT) qui a des effets nuisibles sur l'environnement, singulièrement sur la population aviaire dont il augmente la mortalité et entrave le processus de reproduction. Aussi le scénario que crée le livre est-il celui d'un printemps qui, en raison d'une absence des oiseaux et de leurs chants pouvant résulter de l'empoisonnement par ce pesticide, serait un printemps silencieux et triste, d'où le titre de l'œuvre. Le livre de Rachel Carson n'a pas seulement conduit à l'interdiction du dangereux pesticide. Il est aussi célébré pour son rôle primordial dans l'émergence du mouvement environnementaliste.

La conscience environnementale ainsi née se diffuse largement et se manifeste de différentes manières. Elle est à l'origine de la naissance de l'écologie associative qui, d'après Yves Frémion, prend son envol au cours des événements de Mai 68.²⁸ « L'écologie soixante-huitarde », pour reprendre une expression de Bernard Cathelat et Jean-Louis Peytavin,²⁹ s'est organisée dans le cadre des mouvements de protestation dont elle constitue l'une des revendications. Cette atmosphère dans laquelle elle a éclos explique son moyen d'expression privilégiée, l'action citoyenne, devenue une grande tradition puisque de nos jours il n'existe presque plus de projets d'infrastructure touchant un coin de forêt ou une partie d'un cours d'eau qui ne déclenche de grandes manifestations de protestation.

²⁷ Rachel Carson (1962). *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin. (Avant sa publication en septembre 1962, l'œuvre est d'abord apparue en trois volets dans les éditions des 16 juin, 23 juin et 30 juin 1962 du magazine *The New Yorker*).

²⁸ Yves Frémion (2007). *Histoire de la révolution écologiste*, Paris : Hoëbeke, p. 95.

²⁹ Bernard Cathelat, Jean-Louis Peytavin (1992). « De l'angoisse écosystémique au retour de la morale. », in *Quaderni*. N° 17, *Discours de l'écologie*, pp. 91-96.



Le succès de l'écologie associative n'est sans doute pas étranger à l'émergence des partis écologiques qui sont aussi une forme de manifestation de la conscience environnementale. Si dans le pays d'origine de Rachel Carson, tout comme en Afrique,³⁰ l'écologie politique, malgré sa présence effective, n'a pas encore pignon sur rue, en Europe de l'Ouest par contre, elle s'est d'ores et déjà bien établie dans le paysage politique, à telle enseigne que pour Lorraine Brindel et Nils Haarmann, elle peut se targuer d'être, à côté des traditionnels « gauches » et « droites », « la troisième force politique ».³¹ Le poids acquis par cette tendance politique est visible non seulement dans les bons chiffres qu'elle obtient dans les sondages mais aussi et surtout dans leur sacre au scrutin européen de 2009.³²

Au-delà de l'action citoyenne et l'écologie politique, la conscience environnementale se manifeste également par d'autres formes de mouvements ou d'attitudes. Sur ce plan, on peut citer le phénomène de « rurbanisation » apparu en Europe et aux États-Unis au début des années soixante-dix. Ce phénomène décrit le mouvement des citoyens qui, désireux à la fois de se soustraire à la pollution dans les grandes agglomérations et de jouir d'une vie à proximité de la nature, cherchent refuge dans les campagnes jouxtant les villes. Le nudisme et le végétarisme font également partie de cette catégorie. Les partisans du premier voient dans le culte de la nudité non seulement une pratique hygiénique mais ils sont convaincus qu'il est également synonyme de la recherche d'une relation harmonieuse avec la nature. De la même manière la culture alimentaire du végétarisme n'est pas uni-

³⁰ Yves Frémion constate non seulement l'existence de partis écologistes dans tous les États fédéraux américains, mais aussi la participation d'un candidat écologiste à diverses élections présidentielles, en l'occurrence Ralph Nader qui s'est présenté entre autres contre Bill Clinton, Bush Jr. et Al Gore. Mais l'insignifiance des résultats atteints est à l'image de la quasi-absence des diverses campagnes électorales. (Frémion, 2007, p. 17). Le sort des partis écologistes est exactement le même sur le continent africain. On n'entend presque jamais parler de ces derniers et ils brillent tout autant par leur absence des différents rendez-vous électoraux. Cependant, leur existence est attestée dans presque tous les pays africains. Bien plus, ils sont organisés en une fédération, la Fédération des Partis Écologistes Africains (*Federation of African Ecologist Parties*) dont la liste des pays membres, de même que les adresses sont publiées sur le site du Parti Écologique Ivoirien qui fait partie de ladite fédération (cf. www.parti-ecologique-ivoirien.org/Dossiersvoa/La-liste-des-partis-Ecologistes-et-verts-en-Afrique.php [consulté le 10 février 2013]).

³¹ L. Brindel, N. Haarmann (2011). « L'écologie, la troisième force politique en France et en Allemagne ? » en ligne, www.dialogue-avenir.eu/fileadmin/user_uploads/pfds/PB_2011_brindel_Haarmann.pdf, consulté le 31 Janvier 2013.

³² Saskia Richter (2010). « Les partis écologistes en Europe ; évolution et perspectives », in *Analyses et Documents*, Friedrich Ebert Stiftung, Bureau de Paris, en ligne, www.fesparis.org/tl_files/fesparis/pdf/publication/Richter.pdf, consulté le 31 janvier 2013.



quement mue par le désir d'une alimentation saine mais elle représente également, pour ses adeptes, une sorte de rejet de la production et de la consommation de masse qui ont un impact certain sur l'environnement. On ne saurait éluder le cas du concept très en vogue du « développement durable » dont l'aspiration première est de parvenir à une croissance économique plus respectueuse de l'équilibre environnemental.

On le voit, les exemples sont légion et l'on pourrait les multiplier à loisir. La conscience environnementale est grande et démontre que la problématique environnementaliste se révèle comme un défi séculaire, voire millénaire. Mais en fait, qu'est-ce l'environnementalisme ?

1.1.2. La problématique de la définition

S'interrogeant sur ce qui est dans le fond « l'environnementalisme », Timothy Luke fait les remarques suivantes sur le concept et sur certains termes qui en sont dérivés :

“Environment,” “environmentalism,” and “environmentalist” are words used and accepted so broadly now that it is difficult to remember how recently they came into such wide currency. Before 1965, their use in ordinary discussions actually was quite rare in most policy discourses. More suggestive terms, like “Nature,” “conservation,” or “ecology,” typically were deployed in making references about the characteristics of the environmental. Now, a generation later, in the 1990s, Nature in these discourses occasionally will speak as “Nature,” but increasingly its presence is marked as “the environment.” This twist is interesting inasmuch as the various meanings of Nature, while remaining fully contestable, are somewhat clearer than a generation ago. At the same time, the meanings of the “environment,” which are essentially untested, remain very unclear.³³

Les remarques de ce critique se laissent résumer essentiellement en trois points. Elles insistent d'abord sur le fait que le terme et ses dérivés, en dépit de leur emploi très répandu, sont d'une apparition relativement récente. Elles relèvent ensuite que, s'il existe des vocables d'usage plus ancien qui concurrencent le terme « environnementalisme », cette concurrence tourne toutefois largement en faveur de ce dernier dans la mesure où il tend à supplanter les vocables en question. Les remarques de Timothy Luke soulèvent enfin que, nonobstant sa popularité et la prédilection qui lui est accordée au détriment de ses

³³ Timothy W. Luke (1995). « On Environmentality: Geo-Power and Eco-Knowledge in the Discourses of Contemporary Environmentalism », in *Cultural Critique*, N° 31, Part II, pp. 57-81.



concurrents, le terme présente la singularité d'être intrinsèquement flou. Ce défaut de clarté procède sans doute de la difficulté de définition auquel est confronté le concept.

En effet, en dépit de la grande popularité dont il jouit, le concept d'« environnementalisme » se trouve confronté à un grand défi, celui de l'impasse définitionnelle qui l'entoure. Timothy Luke affirme en ce sens que les grands auteurs et éminents chercheurs qui théorisent sur le concept donnent l'impression que celui-ci serait si bien entré et ancré dans les mœurs qu'en proposer une définition deviendrait superfétatoire : « *For almost any given ecological writer, the significance of the environment and environmentalism is now apparently assumed to be so obvious that precise definitions are superfluous* ». ³⁴ C'est-à-dire que ces derniers éludent soigneusement la question dans leurs ouvrages. Il en est ainsi de David Mazel dans son célèbre ouvrage *American literary environmentalism* (2000) ³⁵ qui fait partie des références dans le domaine. Le terme y apparaît à au moins 25 reprises uniquement dans l'introduction. Mais nulle part dans le livre l'auteur n'en propose une définition. Il n'y fait non plus aucune référence à une éventuelle définition déjà existante et connue qui rendrait superflue ou inutile celle qu'il proposerait éventuellement. Lawrence Buell, une autre figure de proue dans le domaine, bien que faisant tout aussi fréquemment usage du terme, ne donne non plus aucune définition de l'environnementalisme dans ses trois ouvrages de grande notoriété, à savoir *The Environmental Imagination* (1995), *Writing for an Endangered World* (2001) et *The future of environmental criticism* (2008). ³⁶ Il s'en tient uniquement à ajouter un glossaire au dernier de ces trois ouvrages où le terme est évoqué dans une entrée commune avec « *environment* » et « *ecology movement* ».

Outre son lien avec ces deux termes, lien qui, selon l'auteur, est évident avec le premier mais reste flou avec le second, ce dernier se contente de faire allusion à son sens originel douteux : « *“Environmentalism” is a term of ethically dubious origin. In the early twen-*

³⁴ *Ibid.*, p. 60.

³⁵ David Mazel (2000). *American Literary Environmentalism*, Athens: The Univ. of Georgia Press.

³⁶ Lawrence Buell (1995). *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press; (2001). *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the US and Beyond*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard Univ. Press; (2005). *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford: Blackwell.



tieth century, [...] environmentalism was coined to denote the view that culture and/or character is determined by environment rather than heredity ». ³⁷ Ce sens originel n'est plus actuel pour le terme tel qu'il est entendu aujourd'hui car, comme le note Buell, « *It has long been eclipsed, however, by the use of environmentalism as an umbrella term that may stretch to cover any environmental reform movement, whether anthropocentric or ecocentric* ». ³⁸ Toutefois, bien que ce critique élucide si bien l'évolution du concept d'environnementalisme et sa déviation du sens originel vers un sens nouveau, il fait l'économie d'une définition qui puisse permettre de le cerner sous sa nouvelle acception. À l'instar des deux auteurs précités, David Ingram s'est également intéressé à l'environnementalisme qu'il met en rapport avec le cinéma dans un ouvrage intitulé *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema* (2010). ³⁹ Mais à l'image de ses deux collègues, il omet également de dire ce qu'est au juste l'environnementalisme.

Même dans les dictionnaires, le vocable « environnementalisme » n'est pas mieux loti. Le traitement dont il fait l'objet est là encore assez ambigu. Dans l'édition 2010 de la version américaine du dictionnaire d'Oxford ⁴⁰ ainsi que dans l'édition digitale des *Oxford Dictionaries*, ⁴¹ seul le terme « *environmentalist* » se voit consacrer une entrée. « *Environmentalism* » n'est en revanche évoqué que comme un dérivatif du premier et ne possède pas une entrée propre. Dans l'édition australienne de 1999 il dispose par contre d'une entrée et se voit proposer deux définitions. Pour la première, il s'agit d'un « *concern with or advocacy of the protection of the environment* » tandis que la seconde définition en fait « *the view that environment has the primary influence on the development of a person or group* ». ⁴²

Dans les dictionnaires français, la situation n'est guère différente. Chez Larousse, le vocable semble n'être pas encore adopté. Il n'apparaît ni dans l'édition 2010 du Petit La-

³⁷ *Ibid.*, p. 141.

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ David Ingram (2010). *Green Screen. Environmentalism and Hollywood cinema*, Exeter: Univ. of Exeter Press.

⁴⁰ *New Oxford American Dictionary* (2010). Oxford: Oxford Univ. Press.

⁴¹ www.oxforddictionaries.com, consulté le 22 février 2013.

⁴² *The Australian Oxford Dictionary* (1999). Oxford: Oxford Univ. Press.



rousse, ni dans le dictionnaire érudit, ni dans la version en ligne.⁴³ Dans le dictionnaire Robert, la situation est toutefois un peu différente. Bien que dans son édition de 2006 le terme n'apparaisse pas encore dans *Le Petit Robert*, dans celle de 2008 il dispose d'une entrée. Tout en précisant que son attestation date de 1976, cette édition la définit comme la « doctrine qui entend concilier le développement économique et la protection de l'environnement ». *Le Nouveau Littré* dans son édition 2006 lui accorde également une entrée et en donne comme définition « Ensemble de mesures et d'actions favorables à la protection et la défense de l'environnement ».⁴⁴

Le concept d'environnementalisme, comme cela transparait ici, fait parfois l'objet d'une tentative ou d'un effort de définition dans certains dictionnaires tandis que d'autres préfèrent l'ignorer tout simplement. Les définitions proposées par les dictionnaires qui osent une tentative en ce sens insistent habituellement sur le critère de la protection de l'environnement. Mais elles ne sont pas toujours consensuelles. Doctrine ou mesures et actions pour les unes, inquiétude et plaidoirie pour les autres ou plutôt nécessité d'un rapport avec le développement économique pour d'autres encore, le concept voit ici aussi confirmée la problématique du flou qui l'entoure et du malaise à lui trouver une définition précise, concise, convaincante et unanime. Nonobstant donc la popularité du terme et l'engouement autour de son utilisation, il reste un concept nébuleux et à la définition malaisée, ce qui pourrait peut-être expliquer le silence assourdissant des critiques et auteurs qui se veulent spécialistes de la question. Pour notre part, à défaut d'oser une définition qui risquerait d'être tout aussi insatisfaisante et d'enrichir plus encore le flou déjà inhérent au concept, nous jugeons plus adéquat et plus objectif de procéder plutôt à une sorte de traçabilité de l'environnementalisme en en faisant une description diachronique. En d'autres termes, il est préférable, à notre avis, d'opérer par une sorte de genèse de l'environnementalisme en remontant à ses origines et en décrivant son évolution jusqu'à son statut actuel.

⁴³ *Le Petit Larousse* (2010). Paris : Larousse ; *Le Lexis, Dictionnaire érudit de la langue française* (2010). Paris : Larousse ; *Le Larousse en ligne*, www.larousse.com, consulté le 22 février 2013.

⁴⁴ *Le Nouveau Littré* (2006). Paris : Garnier.



1.1.3. La genèse de l'environnementalisme

En dépit du flou inhérent à l'environnementalisme, un dépistage primaire autour duquel tous les critiques sont unanimes permet de le situer géographiquement dans le monde anglo-saxon. Il passe pour une réalité singulièrement états-unienne et proviendrait plus précisément de la littérature d'où les termes d'environnementalisme littéraire (*literary environmentalism*) ou écriture d'environnement (*literature of environment*) utilisés alternativement pour le désigner. L'imposition de ces termes et la généralisation de leur usage vont de pair avec la résorption d'un terme plus ancien, celui d'« écriture de nature » (*nature writing*) qui était l'expression la plus usitée mais qui semble être devenue entre-temps désuète. Mais l'évidence d'une certaine relation synonymique ou, à tout le moins, de parenté entre ces deux concepts dont le premier (environnementalisme) se réduisait au second (écriture de nature), est indéniable d'où la nécessité, pour comprendre ce qu'est dans le fond l'environnementalisme, de remonter à l'écriture de nature. Cette dernière est également connue comme la pastorale dans sa version américaine, ce qui permet aussi d'établir une relation avec le genre bucolique antique. Don Scheese, dans son ouvrage au titre assez éloquent sur ce point – parce que mettant en exergue cette connexité entre l'écriture de nature et la pastorale –, la définit comme une forme particulièrement puissante de la pastorale : « *Nature writing appeared as a particularly forceful form of pastoralism in the 19th century* ». ⁴⁵ La genèse de l'environnementalisme semble donc remonter à la pastorale.

1.1.3.1. La pastorale

Il faut signaler d'emblée que définir la pastorale est une tâche des plus ardues. La difficulté inhérente à la définition de la pastorale provient sans doute de l'ignorance dont elle a fait l'objet chez les grands théoriciens classiques. Stéphane Macé note en effet que la pastorale ne figure pas dans la poétique du grand maître Aristote. Dès lors, la définir constitue un nœud gordien qu'il faudrait trancher puisque l'on court le risque soit de procéder à une définition dans l'ignorance de la poétique aristotélicienne, soit alors de mi-

⁴⁵ Don Scheese (1996). *Nature Writing. The Pastoral Impulse in America*, New York: Twayne Publishers, p. 11.



nimiser l'importance de la pastorale qui est un genre dans lequel d'éminents écrivains comme Virgile se sont illustrés.⁴⁶ Paul Alpers ajoute par ailleurs qu'Horace qui a fort probablement lu Théocrite et Virgile y fait également l'impasse dans son art poétique.⁴⁷ Ces deux auteurs, Aristote et Horace, étant les théoriciens majeurs des genres classiques, leur ignorance de la pastorale implique une absence de règles propres bien définies comme dans le cas de la tragédie et de l'épopée, et complique tant et plus la question de sa définition. Aussi, bien que l'on s'accorde à reconnaître que sous sa forme originelle classique elle soit une œuvre dont les principaux personnages sont des bergers, l'on se retrouve devant une pléthore de définitions variant d'un critique ou d'un chercheur à un autre, ce que Paul Alpers appelle une belle confusion de définitions (*happy confusion of definitions*).

Compte tenu de cette confusion, ce dernier pose la question fondamentale de savoir quelles œuvres sont susceptibles d'être considérées comme étant une pastorale ou bien si la pastorale est un type littéraire historiquement délimité ou un type littéraire permanent.⁴⁸ Andrew V. Ettin essaye d'apporter une réponse à cette interrogation en affirmant à cet effet que, « *as must be the case with any form of art that survives through time and appears in many languages and cultures, pastoral literature as a whole has acquired a richness, vitality and variety of style and matter* ». ⁴⁹ C'est dire que la pastorale ne saurait être cantonnée à une époque historique précise – qui serait sûrement l'époque classique et celle de la renaissance – dans la mesure où elle a survécu au temps. Cette longévité a pour conséquence logique qu'elle n'a de cesse de subir toute une gamme de mutations. Si à ses débuts la pastorale était un genre poétique, elle s'est étendue non seulement à d'autres genres littéraires tels que le drame et la prose, mais aussi à des genres non-littéraires puisqu'on parle également de pastorale en musique, en peinture et au cinéma. Cet élargissement du spectre de catégorisation de la pastorale, qui concourt à la porosité de ses contours, engendre la quasi-impossibilité de pouvoir lui trouver des limites définitionnelles précises. Aussi Andrew V. Ettin admet-il le risque encouru de tomber dans une

⁴⁶ Stéphane Macé (2002). *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*, Paris : Honoré Champion, p. 100.

⁴⁷ Paul Alpers (1996). *What is Pastoral?*, Chicago & London : The University of Chicago Press, pp. 8-9.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ Andrew Ettin (1984). *Literature and the Pastoral*, New Haven: Yale Univ. Press, p. 2.



définition trop large pour être dans les limites ou bien trop restreinte pour rendre compte des divers aspects :

The further we get from shepherds and nymphs, fields and groves, the less sure we can be that we are still in the pastoral world; but the more we try to adhere to those restrictions, the less certain we can be that we are telling all that must be said about the limits of pastoral mode and the influence of the pastoral genre on literature as a whole.⁵⁰

Nonobstant cette difficulté de définition et cette sorte de confusion qui entoure la pastorale, il faut toutefois reconnaître qu'il existe des efforts en vue d'en établir une typologie. Abondant dans ce sens, Terry Gifford définit globalement trois types pouvant passer pour une pastorale. Le premier est une forme littéraire historique de longue tradition qui, ayant débuté dans la poésie, s'est ensuite développée vers le drame poétique avant d'apparaître plus tard dans le roman. Il soutient que ce type de pastorale dans lequel on peut classer la pastorale de la Renaissance et la pastorale augustinienne et qui procède d'une vieille forme de poésie de la Grèce antique et de l'ancien empire romain, est reconnaissable par son motif principal qu'est la vie à la campagne et tout singulièrement la vie des bergers. La pastorale, précise-t-il, est utilisée dans ce sens jusque vers 1610 pour faire référence à un poème ou une pièce d'une forme spécifique donnée dans lesquels des bergers se parlent les uns aux autres, au sujet de leurs travaux ou de leurs amours. Gifford en conclut qu'ainsi définie, la pastorale n'existe pas en dehors du monde des bergers (« *No shepherd, no pastoral* »).

Le deuxième type de pastorale apparaît, selon l'auteur, dans une désignation plus générale et plus large pour faire référence à un certain champ de contenu. Dans ce sens, elle ne se réduit plus à une forme littéraire spécifique mais désigne tout texte dans lequel est faite une description de la campagne qui laisse ressortir un contraste implicite ou explicite avec le milieu urbain. Une œuvre pourrait par exemple être taxée de pastorale si l'espace rural constitue prioritairement le décor du récit. Il ajoute en outre qu'un poème sur les arbres en ville peut aussi être classé dans ce type de pastorale dans la mesure où il met en relief la nature en disparité avec le contexte urbain. Cette pastorale, conclut Gifford, présente la particularité de faire l'éloge de ce qu'elle décrit.

⁵⁰ *Loc. cit.*



La critique faite à cette célébration de la nature jugée trop simpliste, enchérit Gifford dans sa description typologique, constitue le fond du troisième et dernier type de pastorale. Elle est donc pour ainsi dire une sorte de jugement porté sur le deuxième type de pastorale. Une œuvre est ici considérée comme une pastorale si elle fait une description élogieuse de la nature tout en faisant l'impasse sur les dangers auxquels cette nature est exposée. D'après l'auteur, le poème sur les arbres en ville serait par exemple étiqueté comme une pastorale s'il ignore l'existence de la pollution ou la menace qui pèse sur les arbres urbains à cause du développement des villes. Les œuvres littéraires qui se contentent de louer la nature et les milieux ruraux seraient en déphasage avec le monde réel où le danger qui pèse sur la nature s'avère tellement évident. Pour les détracteurs de ce genre de textes, ils sont une pastorale parce que cette différence entre texte et réalité matérielle est trop considérable. Vu sous cet aspect, résume ce critique, le terme prend chez ceux qui en font usage une connotation péjorative.

Au bout de cette typologie, Terry Gifford laisse le choix au lecteur de juger si une œuvre doit être classée sous l'une ou l'autre des formes de pastorale.⁵¹ Pour notre part, nous retiendrons ici particulièrement les première et deuxième formes compte tenu de leur liaison intrinsèque. Nous tâcherons de montrer dans les lignes à venir comment une spécificité de la première, en l'occurrence le mythe d'Arcadie, a abouti à l'éclosion de la deuxième forme de pastorale qui fait office d'ancêtre de l'écriture de nature.

1.1.3.2. La pastorale et le mythe d'Arcadie

S'il est un genre dédié à la vie des bergers, ce qui est souvent relevé comme l'essence voire la quintessence de la pastorale, ce n'est pas simplement son orientation préférentielle vers le monde rustique qui est le leur, mais surtout son inclination à l'idéalisation de celui-ci. Elle ne s'accommode pas seulement de la présentation des bergers dans leur cadre de vie mais s'adonne très volontiers à l'enjolivement de ce cadre en mettant un soin singulier à souligner ses bienfaits sur les pâtres. Ce jeu initié par Théocrite sera repris et développé par ses successeurs qui y excelleront.

⁵¹ Terry Gifford (1999) *Pastoral*, London: Routledge, pp. 1-3.



Dans les *Idylles* de Théocrite, les fioritures du cadre de vie des bergers suscitent une singulière attention auprès de la critique qui leur accorde une signification d'importance non négligeable. Se fondant sur ce constat, Stéphane Macé en vient à la conclusion que l'étude de la poésie pastorale de Théocrite serait incomplète si l'on ignorait le cadre rustique dans lequel évoluent les personnages.⁵² Le poète hellène présente ce cadre environnemental en en faisant des tableaux descriptifs avec un âpre penchant pour le détail et un fort air de réalisme. La forme de l'idylle procède, selon Bernd Effe, de l'adaptation de la forme épique narrative de l'hexamètre à la mime qui est un genre populaire mineur servant à décrire la vie quotidienne et dont la marque première est le réalisme. L'adoption de cette forme populaire par Théocrite a fort logiquement pour incidence le caractère réaliste de son œuvre et explique amplement le terme de « réalisme descriptif » qui lui est souvent attribué, un réalisme descriptif qui n'est pas seulement limité à la vie quotidienne des bergers mais encore se rapporte forcément au *topos* qui constitue leur cadre de vie. Renate Böschenstein-Schäfer va plus loin en explicitant que la description des paysages, découverte à l'époque du poète syracusain comme un thème singulièrement prisé de la peinture, acquiert chez ce dernier une ampleur inhabituelle. Aussi en conclut-elle que le trait caractéristique le plus important des *Idylles* est la prépondérance de l'insistance sur l'espace (« *die Vorherrschaft des Räumlich-Zuständlichen* »⁵³).

L'espace dont il est question ici est celui du *locus amoenus*. Rosa Elisa Giangoia, tout en précisant que le motif du *locus amoenus* est une invention de Platon qui a été perfectionnée et rendu célèbre par Théocrite, le définit comme un lieu d'attraction et de bonheur ayant souvent comme caractéristique la présence d'une source ou d'un cours d'eau et d'une végétation luxuriante (« *un luogo suggestivo e felice, caratterizzato da una fonte o da un corso d'acqua e da una rigogliosa vegetazione* »⁵⁴). Il fait ainsi apparaître certains éléments récurrents destinés à créer une atmosphère d'harmonie avec les chants d'amour des bergers : un pré verdoyant parsemé de fleurs, une source d'où coule une eau rafraî-

⁵² Stéphane Macé, *op. cit.*, p. 37.

⁵³ Renate Böschenstein-Schäfer (1976). « Die Idyllen Theokrits », in Klaus Garber (dir.). *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 8-13.

⁵⁴ Rosa Elisa Giangoia (2012). « Scrivere la Natura. Il rapporto tra Natura e Letteratura nel corso dei secoli », in *Razzolando nel cortile*, 8 incontri tra Natura e Cultura, en ligne, www.psichenatura.it/fileadmin/img/Scrivere_la_Natura_R.E.Giangoia..pdf, consultée le 22 juillet 2013.



chissante, des arbres de diverses sortes aux ombrages bienfaisants sans omettre les chants d'oiseaux à l'avenant qui viennent parfaire l'atmosphère de concordance. Symbole des saisons fastes et agréables et passant souvent comme synonyme des temps printaniers et estivaux, le motif du *locus amoenus* se perpétue chez les auteurs postérieurs de Théocrite. La perpétuation de cette tradition théocritéenne donnera naissance à un véritable mythe, celui de l'Arcadie.

La genèse du mythe d'Arcadie est redevable à l'imaginaire du poète romain Virgile considéré comme son inventeur. Pour Bruno Snell, il faudrait plutôt parler de « découvreur » (*Entdecker*), car l'Arcadie, territoire ayant une existence géographique réelle, n'est pas une invention mais une (re-)découverte de Virgile qui en a fait un espace poétique devenu par la suite un mythe.⁵⁵ Françoise Lavocat précise toutefois que l'Arcadie poétique virgilienne est complètement en déphasage avec l'Arcadie réelle qui était une région de la Grèce située dans la péninsule du Péloponnèse. Enclavée et dotée d'un relief très accidenté, cette région qui est en réalité la plus pauvre et la plus arriérée de la Grèce, représenterait pour les Grecs le territoire de la démesure et de la sauvagerie.⁵⁶ L'Arcadie imaginaire de Virgile est par contre représentée comme un espace édénique, un cadre idyllique dans lequel vivent des bergers menant une vie harmonieuse avec la nature. Cette dissonance entre le réel et l'imaginaire procède du fait que l'Arcadie est considérée non seulement comme la terre des bergers mais aussi et surtout comme la terre de naissance de Pan, le dieu grec des bergers. Toujours est-il que cette représentation du poète romain fait de cette terre le symbole de l'âge d'or.

Bruno Snell propose une hypothèse convaincante sur les mobiles qui sous-tendent cette représentation idéalisée du monde des bergers à l'origine de ce mythe. Pour ce critique, elle trouve son origine dans le contexte de mutations notables dans l'empire romain au moment où le poète de Mantoue écrivait ses *Bucoliques*. Sortant d'une série de guerres civiles, Rome aurait instauré des mesures préconisant l'expropriation des propriétaires terriens au profit des vétérans de guerre – la première églogue met justement en scène un

⁵⁵ Bruno Snell (1945). « Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft », in *Antike und Abendland*, Band 1, pp. 26-41.

⁵⁶ Françoise Lavocat (2002). « Espaces arcadiques. Esquisse pour une hydrographie pastorale », in *Études Littéraires*, N° 1-2, pp. 152-167.



paysan exproprié relatant son infortune à un berger. Certains critiques sont convaincus que ce paysan n'est que l'auteur lui-même, car il aurait également souffert de cette mesure de dépossession – avec pour corollaire la disparition progressive des activités agricoles. Virgile aurait voulu marquer son désaccord et sa rupture avec la nouvelle donne dans sa patrie romaine. Aussi, s'inspirant des *Idylles* de Théocrite, il aurait créé cet imaginaire arcadien empreint de nostalgie, mettant en exergue la paix, la quiétude, la simplicité et le bonheur de la vie rustique. Le mythe d'Arcadie ainsi né deviendra la fiche signalétique de la pastorale. Or, en réalité, la symbolique du mythe d'Arcadie ne constitue pas la caractéristique originelle de la pastorale, remarque Ernst Schmidt. Aussi insiste-t-il sur le fait qu'originellement, la pastorale se distingue avant tout par sa mise en scène des bergers :

The central fiction of pastoral is the shepherd, not nature, landscape, country-life [...], nor simplicity [...]. The lives of the shepherds (i.e., their world, including landscape as the setting in which herdsmen lead their lives), enter only insofar as they are the natural or given subject of their talks or songs – shepherds talk/sing of their world and life, the pastoral world.⁵⁷

Dès lors se pose la question de savoir comment est advenu ce glissement qui fait désormais de la célébration de la vie rustique et des espaces ruraux la marque essentielle de la pastorale.

La relégation des bergers au second plan et la mise en avant de leur monde naturel dans la pastorale peuvent s'expliquer en s'appuyant sur deux théories soutenues par Bernd Effe et Paul Alpers.

Le premier, prenant à la loupe les *Idylles* de Théocrite, va trouver les raisons de cette déviation dans la problématique de leur réception. Selon Effe, Théocrite, citoyen de Syracuse, citadin lettré d'une classe sociale apparemment élevée et jouissant des bienfaits de la civilisation, s'adonnerait en réalité à une raillerie du monde, du mode de vie et des comportements des personnes issues des milieux simples et modestes qu'il traite de primitifs. Il jetterait dans son ouvrage un regard hautain sur les comportements qu'il juge

⁵⁷ Ernst A. Schmidt (1998). « Ancient bucolic poetry and later pastoral writing: Systematic and historical reflections », in *International Journal of the Classical Tradition*, Issue 2, pp. 226-251.



propres aux gens de niveau social inférieur, afin de les faire découvrir au lectorat cultivé appartenant au rang social élevé qui est le sien. Aussi, en mettant en scène des bergers et des paysans, l'objectif poursuivi par le poète hellène serait-il de montrer ces derniers dans l'univers naturellement « sauvage » qui est le leur et qui est à l'avenant avec leurs attitudes ridicules. Par conséquent, les *Idylles* de Théocrite, loin d'en faire l'apologie, décriraient donc avec beaucoup de détails la simplicité et le prétendu bonheur de la vie des pâtres pour mieux les brocarder. Dès lors, leur trait distinctif résiderait plutôt dans le ton gausseur et le relent d'ironie qu'elles comportent. Cependant, précise Bernd Effe, la réception ultérieure de l'œuvre aurait conduit à un éloignement et à l'anéantissement du regard ironique de l'auteur. Au IV^e siècle, le contexte historique marqué par une lassitude et un mécontentement vis-à-vis de la vie civilisée citadine et l'appréciation de la nature et le culte du naturel et du simple qui se sont ensuivis, auraient en effet eu pour corollaire une « désironisation » des *Idylles*. L'œuvre aurait alors perdu son ton moqueur et serait désormais perçue avec un regard positif qui exprime avec nostalgie la simplicité de la vie rustique.⁵⁸

Le second, Paul Alpers, attribue à Friedrich Schiller l'origine de la priorité accordée à la nature dans la pastorale. En effet, Paul Alpers soutient que même si le culte de la nature et du monde rustique ne constitue pas la propriété primaire de la pastorale, les travaux de Schiller, singulièrement dans son ouvrage *De la poésie naïve et sentimentale (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795)*, ont orienté les analyses vers cet objectif en en faisant l'aspect prépondérant. Dans cet essai, Schiller se fonderait sur la célèbre opposition entre nature et culture pour montrer les principes qui sous-tendent la représentation de la nature dans la poésie.⁵⁹ Dans son raisonnement, celui-ci évoque d'abord les mobiles de l'intérêt ou de l'amour pour la nature qui se manifeste souvent par l'attention voire l'admiration pour les plantes, les animaux, le naturel des enfants ou les mœurs de certains peuples. Cette admiration procéderait à la fois de la prise de conscience de la perte et du désir de reconquête de la condition originale de l'homme que ces derniers nous rappel-

⁵⁸ Bernd Effe (1977). *Die Genese einer literarischen Gattung: Die Bukolik*, Konstanz: Universitätsverlag, pp. 11-19.

⁵⁹ Friedrich Schiller (1962). « Über naive und Sentimentalische Dichtung », in Benno von Wiese (dir.). *Schillers Werke. Philosophische Schriften*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, pp. 414-437.



lent : « *Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns [...] zur Natur zurückführen.* »⁶⁰ Cette condition originelle de l'homme, synonyme d'harmonie avec la nature, que lui rappellent l'enfant, l'animal et la plante, se perdrait au cours de l'évolution de l'individu et de son contact avec la civilisation.

Pour Paul Alpers, Schiller serait convaincu que, poussés par la raison, nous aurions une propension à considérer la naïveté de l'enfant comme de la puérité, ce qui provoquerait chez nous un sourire de supériorité. Mais une fois que nous ne considérerions plus l'enfance comme synonyme de déraison et d'impuissance mais plutôt comme source d'une force pratique provenant de son innocence et de son authenticité, la raison perdrait son triomphe et la dérision de sa naïveté céderait le pas à l'admiration de sa simplicité. Ainsi le sentiment qui nous rattache à la nature serait-il le même que celui qui nous fait pleurer l'âge d'or de l'enfance dans la mesure où l'enfance serait notre seul état de nature pure. Le sentiment de la nature serait pour ainsi dire la conséquence de la disparition progressive de la nature authentique de notre humanité lorsque nous abandonnons l'enfance. Cette disparition progressive de la nature conduirait à sa recreation poétique qui se lit comme une quête nostalgique de cet âge d'or de l'enfance ou de cette nature pure.

Cette analyse de Schiller est selon Paul Alpers le fondement de l'approche moderne de la pastorale. En basant toute création artistique sur la quête nostalgique de l'âge d'or perdu découlant du contraste entre nature et culture, Schiller balise ainsi le chemin de l'interprétation du mythe d'Arcadie. Son essai, soutient Alpers, a apporté une contribution énorme à l'analyse de la nature dans la pastorale. En particulier son concept de poésie sentimentale a été primordial dans l'élaboration de cette propriété de la pastorale. À la suite de ce dernier, plusieurs critiques ont commencé à voir en elle la recherche de l'idéal et la quête de l'âge d'or comme réaction réfractaire à la civilisation.⁶¹

Les exemples de Bernd Effe et Paul Alpers montrent bien que l'idéalisation de la nature souvent relevée dans la pastorale est le corollaire de la poussée de la civilisation et son

⁶⁰ *Ibid.*, p. 414.

⁶¹ Paul J. Alpers, *op. cit.*, p. 25.



rejet, entraînant un sentiment de regret nostalgique qui a trouvé dans le mythe d'Arcadie son domaine d'expression privilégié. Terry Gifford confirme cette tendance en explicitant l'on retiendra ultérieurement de la pastorale essentiellement cette tension que Virgile a su créer entre ce domaine arcadien et l'espace citadin qui représente la civilisation : « *What is significant for the later development of the pastoral is that the idealising of country values is made by Virgil explicitly as a criticism of life in the city* ». ⁶² Cette propriété qui s'est désormais imposée comme la marque intrinsèque de la pastorale se répercute jusque sur le paysage littéraire outre-Atlantique et est sans doute à l'origine de la parenté que l'on établit entre celle-ci et l'écriture de nature. Toutefois, Stéphane Macé note qu'avant qu'elle ne transcende les frontières de l'Atlantique, elle a d'abord eu un impact très important sur la création littéraire européenne.

1.1.3.3. Pastorale, mythe d'Arcadie et tradition littéraire en Europe

Rosa Elisa Giangoia remarque avec pertinence que la célébration de la nature dans le genre pastorale qui s'initie avec le thème du *locus amoenus* dans la Grèce antique de Théocrite et qui se cristallise avec celui du mythe d'Arcadie dans l'empire romain de Virgile, aura une longue et vaste répercussion littéraire dans toute l'Europe. ⁶³ La répercussion en question fait allusion à la diffusion de la pastorale dans toute l'Europe, c'est-à-dire à son adoption par presque toutes les littératures du continent, mais aussi à l'influence séculaire de l'écriture bucolique, puisque la question de la nature qu'elle a soulevée restera une constante qui traversera les différents siècles. Cette influence était déjà perceptible dans les Saintes Écritures dans la mesure où le Jardin d'Éden décrit dans le livre de la Genèse ainsi que la naissance du Christ survenue à la campagne dans une étable rappellent bien le cadre de la pastorale. Le choix de faire d'un jardin, considéré comme un lieu paradisiaque, le cadre de vie originel de l'humanité ou d'un pâturage celui de naissance du Messie n'est-il pas une sorte d'apologie de la vie rustique ?

L'influence de la pastorale est également perceptible au Moyen-Âge avec l'apparition d'un genre similaire, en l'occurrence la pastourelle. Il s'agit d'un texte qui décrit les dé-

⁶² Terry Gifford, *op. cit.*, p. 19.

⁶³ Rosa Elisa Giangoia, *op. cit.*



sirs amoureux et les avances d'un chevalier pour une bergère. Même si, en dépit de leur proximité phonique, l'on ne peut établir avec certitude un lien de parenté directe entre la pastorale et la pastourelle, qui plus est considérée comme un genre plus proche du monde des aristocrates que celui des paysans, il est par contre difficile de réfuter l'influence de la première sur la seconde qui se trouve classifiée dans la catégorie des genres bucoliques. Rosa Elisa Giangoia ajoute qu'à l'époque du Moyen-Âge, l'influence bucolique est aussi visible dans l'utilisation symbolique de certains éléments de la nature, à l'instar de la rose représentant tantôt la Sainte Vierge, tantôt la beauté et la virginité féminine.⁶⁴ Le lien entre l'utilisation symbolique de la rose et la question de la nature est confirmé par Lagarde et Michard qui, dans leur collection littéraire dédiée au Moyen-Âge, trouvent dans le *Roman de la Rose* (XIV^e siècle), œuvre commencée par Guillaume de Lorris et achevée par Jean de Meung, un véritable culte de la nature.⁶⁵

L'époque de la Renaissance a été d'une importance particulière pour la pastorale. En effet, pour Emmanuel Bury La Renaissance en Europe peut aussi être considérée comme une renaissance du mythe arcadien, car, affirme-t-il, « l'Europe du XV^e siècle » a été « essentiellement arcadienne » :

Dans ce moment exceptionnel de la culture occidentale qu'on appelle Renaissance, l'homme retrouve, pour un peu plus d'un siècle, foi dans la parole mythologique, qui semble témoigner avec beauté de l'ordre de la nature et de son harmonie.⁶⁶

L'importance de la Renaissance, renchérit Stéphane Macé, procède du fait qu'elle est la période au cours de laquelle l'écriture bucolique est non seulement devenue l'une des voies privilégiées pour la création littéraire mais a aussi connu de profondes mutations. Elle est également la période qui a réellement consacré sa diffusion. Inspirés par le modèle de l'églogue virgilien, les poètes de la Renaissance italienne ont donné une nouvelle jeunesse au genre en apportant des renouvellements thématiques et stylistiques qui ont largement contribué à sa vulgarisation. Ainsi, dans son œuvre *L'Arcadie* (1502) Iacopo

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ André Lagarde, Laurent Michard (1985). *Moyen-Âge : Anthologie et histoire littéraire*, Paris : Bordas, p. 192.

⁶⁶ Emmanuel Bury (1997). « Le mythe arcadien », in Antoine Soare (dir.). *Et in Arcadia ego : Actes du XXVII^e congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature, pp. 218-219.



Sannazzaro (Jacques Sannazar) lui adapte la forme prosaïque – le roman pastoral ainsi né aura un grand succès – tandis que Torquato Tasso (Le Tasse) dans son *Aminta* (1573) crée la pastorale dramatique. Certains écrivains produisant dans les langues considérées à l'époque comme vernaculaires (français, italien, espagnol, etc.) y explorent des espaces nouveaux, outre ceux habituels des bergers, tels que l'univers des pêcheurs, chasseurs, vigneron ou jardiniers.⁶⁷ Compte tenu de cette dynamique du modèle arcadien à l'époque de la Renaissance, la nature est ipso facto un élément qui traverse les œuvres de cette période. Parmi les innombrables exemples, citons *La Divine comédie* (1555) de Dante Alighieri ou encore *Songe de Poliphile* (1467) attribué à Francesco Colonna, qui débute tous les deux dans un espace forestier. L'influence du second ne s'est pas limitée au domaine de la littérature mais elle a été aussi très importante en architecture, surtout dans la conception des jardins.⁶⁸

Le XVII^e siècle n'est pas en reste en ce qui concerne l'intérêt de la littérature pour la nature. Le Classicisme avec le culte de la raison et la recherche de l'ordre, la beauté et la perfection, s'intéresse également à la nature. Ce mouvement et ses aspirations esthétiques ne touchent pas seulement la littérature – singulièrement le théâtre – la musique, la peinture et l'architecture mais se répercute aussi sur l'horticulture avec l'éclosion du jardin classique encore connu comme le « jardin à la française ». Répondant en écho à l'idéal de la quête de l'esthétique formelle chère au Classicisme, le jardin classique trouve une de ses meilleures concrétisations dans celui du château de Versailles construit pour le roi Louis XIV. Patrick Dandrey, dans un article publié au sujet des espaces en littérature au XVII^e, explique le lien qui lie sa création à la question de la nature en affirmant que l'aspect essentiel que celui-ci révèle, est « la sensibilité à la nature, au paysage, aux formes et aux accidents de la terre, de la végétation, des eaux [...], bref, tout le nuancier de l'émotion suscitée par le spectacle de la nature ». Il précise toutefois qu'avant de devenir réalité, le jardin a d'abord été une représentation, une « *cosa mentale* », n'ayant d'existence que dans l'imagination de certains auteurs comme Francesco Colonna, en

⁶⁷ Stéphane Macé, *op. cit.*, p 87.

⁶⁸ Cf. la notice de Francesco Colonna (1952). *Songe de Poliphile*, Paris: P. Didot L'Aîné, en ligne, www.pot-pourri.fltr.ucl.ac.be, consulté le 25 juillet 2013.



l'occurrence dans son *Songe de Poliphile*.⁶⁹ Dandrey affirme par ailleurs que la création effective des jardins classiques a également généré des textes littéraires. Le meilleur exemple en la matière est celui du jardin de Versailles qui a laissé six versions d'un manuscrit intitulé *La Manière de montrer les jardins de Versailles*, dont l'une est écrite de la main du Roi-Soleil lui-même.⁷⁰

L'influence de l'écriture bucolique sur la littérature du XVII^e siècle s'illustre aussi à travers la très célèbre œuvre d'Honoré D'Urfé, *L'Astrée* (1606-1627), considérée à juste titre comme un roman pastoral. L'œuvre ne tranche pas seulement par son côté volumineux, qui lui a valu le titre de « Roman des romans », ou encore son succès dont témoigne sa traduction dans plusieurs langues, mais elle se singularise aussi par les truculentes descriptions que l'auteur fait de l'environnement naturel dans la région du Forez dont est originaire sa famille.

Bien que le XVII^e siècle eût connu la consécration du jardin français ainsi que l'apparition d'un roman pastoraux de grande notoriété – *L'Astrée* de D'Urfé –, on ne saurait perdre de vue qu'il est aussi et avant tout le siècle de Descartes. Aussi retient-on essentiellement du siècle des Lumières le rationalisme cartésien et le règne de la raison scientifique dont il fut profondément marqué. Rationalisme cartésien et culte de la raison scientifique sont, à en croire Christophe Martin, se référant à Pierre Hadot, le parfait aboutissement d'une attitude envers la nature apparue dès l'Antiquité dans la pensée occidentale et qualifiée de *prométhéenne*. Une attitude qui, affirme-t-il, « promeut le recours à la ruse, à la technique et à une forme de violence pour dérober à la nature ses secrets et élucider ses mystères. » « Encouragée par la tradition chrétienne », poursuit Martin, cette attitude « s'épanouit avec Francis Bacon et la révolution scientifique du 17^e siècle, qui vise à rendre l'homme “comme maître et possesseur de la nature” selon la formule de Descartes ». ⁷¹

⁶⁹ Patrick Dandrey (2002). « Espace en littérature au XVII^e siècle : à propos des jardins... », in *Études littéraires*, N° 1-2, pp. 7-27.

⁷⁰ Patrick Dandrey (2000). « Le jardin classique et son imaginaire », in *Le XVII^e siècle*, N° 209, pp. 563-600.

⁷¹ Christophe Martin (2013). « La nature dévoilée (De Fontenelle à Rousseau) », in Colas Duflo (dir.). *Dix-Huitième Siècle*, N° 45, Paris : La Découverte, pp. 79-95.



La portée de cet idéal cartésien atteint le XVIII^e siècle, plus précisément dans sa première moitié, où le credo dans l'esprit rationaliste a généré le projet encyclopédique. C'est à juste titre que Colas Duflo constate qu'« [o]n fait ainsi souvent du 18^e siècle un moment d'optimisme technologique et scientifique : les machines et les métiers décrits dans l'*Encyclopédie* marqueraient l'ambition d'une domination humaine sur une nature désenchantée et toute mécanique. »⁷² Paradoxalement, ce même XVIII^e siècle, surtout dans sa seconde moitié – et l'idéal cartésien y est sûrement pour quelque chose –, verra l'éclosion d'un regard nouveau sur la nature. Dans ce même ouvrage qui est d'ailleurs entièrement dédié – cela n'est guère surprenant – à la thématique de la nature, Colas Duflo ne manque pas de relever qu'« on décèle une sensibilité nouvelle à l'égard de l'animal, un goût des paysages sauvages, une inquiétude de la dénaturation de l'homme et de l'environnement. »⁷³ Ce courant nouveau auquel l'auteur fait référence ici est celui du romantisme. Même si les exemples sont légion, évoquer le romantisme et surtout l'évoquer en rapport avec la nature fait venir tout de suite à l'esprit le nom de Jean-Jacques Rousseau. En effet, l'auteur des *Confessions*, surtout au moment où il était animé par un sentiment de persécution après la fameuse brouille avec ses amis philosophes, avait pris l'habitude de chercher refuge et consolation dans la nature – ce qui lui vaut d'ailleurs d'être sarcastiquement élevé au rang de « célèbre misanthrope » par Voltaire – parce qu'il était convaincu que la beauté et le calme de celle-ci constituaient une source de soulagement pour son âme en peine. Bien plus encore, tout un pan de sa philosophie repose sur la question de la nature.

Rousseau pense que la place de l'homme est dans la nature qui est le seul et unique endroit où il peut réellement conserver sa beauté naturelle et mener une vie heureuse. Aussi n'avait-il de cesse d'opposer cet environnement naturel, garant de son bonheur et de son épanouissement, à celui corrupteur de la société, d'où sa célèbre formule « l'homme naturellement est bon, c'est la société qui le corrompt. » Cette formule et la thèse qu'elle soutient ne sont pas sans rappeler l'opposition de la campagne et de la ville souvent considérée comme caractéristique essentielle de la pastorale. Parmi la kyrielle d'exemples

⁷² Colas Duflo, *ibid.*, p. 7.

⁷³ *Ibid.*



que le philosophe de Genève donne, on note celui du bonheur des peuples primitifs, bonheur fondé sur leur plus grande proximité avec la nature par rapport aux peuples dits civilisés. Ainsi naît le mythe du « bon sauvage » qui a tant fasciné bien des auteurs du XVIII^e et du XIX^e siècle. Jean-Luc Guichet explicite cette pensée de Rousseau et l'opposition entre nature et civilisation qui lui est sous-jacente en affirmant :

Adossé à la nature, l'homme [...] peut reprendre contact avec la source même de sa vitalité et ce n'est pas sans doute un hasard si les peuples susceptibles de résistance selon Rousseau sont des peuples qui ont préservé un contexte de nature encore sauvage [...], de même qu'inversement les peuples corrompus coïncident avec ceux trop urbanisés.⁷⁴

« Nature sauvage », cette expression si chère à Rousseau, nous oblige à faire un bref retour en arrière pour voir toute l'ambiguïté qui caractérise la relation avec la nature depuis la naissance de l'écriture pastorale. L'auteur des *Confessions*, depuis son désaccord avec ses pairs philosophes et le sentiment de poursuite et de persécution qu'il nourrit désormais, souffre d'une sorte d'« anthropophobie ». Comme il le décrit dans ses *Rêveries*, plus il est loin de l'humain mieux il se sent :

Le plaisir d'aller dans un désert chercher de nouvelles plantes couvre celui d'échapper à mes persécuteurs et, parvenu dans des lieux où je ne vois nulles traces d'hommes, je respire plus à mon aise comme dans un asile où leur haine ne me poursuit plus.⁷⁵

Nonobstant l'insistance de Rousseau sur le divertissement que lui procure l'isolation et les activités dans la nature, s'efforçant de mettre ainsi au premier plan cet aspect plaisant et de montrer que celui-ci prime sur toute autre raison justifiant ses randonnées forestières, il n'en demeure pas moins qu'il voit d'abord en cet espace naturel un lieu de refuge et de protection et une source thérapeutique idéale contre sa désormais peur hystérique de l'humain. On remarque en effet que plus cet espace naturel est éloigné du monde humain, plus il est à l'aise et plus grand encore est le plaisir ressenti. Cette recherche du plus grand éloignement possible de la société est aussi synonyme d'un rapprochement de la nature sauvage dont le philosophe de Genève vante tant les mérites. Or, Cette nature

⁷⁴ Jean-Luc Guichet (2013). « Rousseau : La Nature, Dieu et Moi », in Colas Duflo, *ibid.*, pp. 249-268.

⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau (s.d.). *Les Rêveries du promeneur solitaire*, VII promenade, en ligne, www.fr.wikisource.org/wiki/Les_Rêveries_du_promeneur_solitaire/Septième_Promenade, consulté le 05 août 2013.



sauvage tant aimée par Rousseau n'a pas toujours joui d'une perception positive dans la tradition littéraire occidentale. Il suffit, pour s'en rendre compte, de voir comment Dante Alighieri, considéré comme l'une des références parmi les auteurs ayant promu l'écriture bucolique, décrit la forêt dans sa *Divine Comédie*. Le tout premier chant de ce chef d'œuvre débute, en effet, par le récit de l'égarement du narrateur dans une forêt que ce dernier s'empresse de qualifier d'endroit obscur. Rosa Elisa Giangoia note que dans l'univers dantesque, l'obscurité est caractéristique de l'enfer et de l'outre-tombe.⁷⁶ Cette image de la nature sauvage est sans doute l'héritage de la culture chrétienne puisqu'on peut constater avec Alain Suberchicot que la « culture religieuse [...] a eu tendance à dévaloriser les territoires vierges. »⁷⁷ De même la nature dont la beauté a souvent été mise en évidence n'est pas loin du modèle biblique du jardin d'Éden. Elle représente souvent un espace apprivoisé, conquis ou familier à l'homme. Ainsi la nature décrite dans la pastorale est-elle plus proche du jardin que de la forêt sauvage puisqu'on y compte la présence des bergers et de leurs troupeaux. De plus, le jardin, surtout celui à la française évoqué supra, est synonyme de nature certes, mais souvent d'une nature retravaillée par la main humaine et refaçonnée à son goût. Patrick Dandrey note à cet effet, à propos du jardin à la française, que celui-ci est « pensé, conçu et calculé au sein d'un projet unifié et régi par le chiffre, dont il étale ostensiblement la mathématicité dans la géométrie de ses symétries et de ses perspectives. »⁷⁸

Il s'avère ainsi que la recherche de la proximité de la nature sauvage et son exaltation par Rousseau et ses pairs du courant romantique introduisent une dimension nouvelle dans sa perception. L'influence du romantisme et de son intérêt manifeste pour la nature ne se limite pas à l'Europe mais a des retentissements outre-Atlantique où éclot le transcendentalisme qui passe pour son équivalent. Mis à part le contexte socio-économique américain du XIXe siècle et l'influence de certaines disciplines, le transcendentalisme est considéré comme le précurseur par excellence de l'écriture de nature.

⁷⁶ Rosa Elisa Giangoia, *op. cit.*

⁷⁷ Alain Suberchicot (2002). *Littérature américaine et écologie*, Paris : L'Harmattan, p. 19.

⁷⁸ Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 11.



1.1.3.4. La pastorale américaine ou écriture de nature

Si, comme le prétendent Bernd Effe et Friedrich Schiller, les mutations socio-historiques résultant de l'avancée de la civilisation, accouplées au rejet de celle-ci, sont à l'origine du culte de la nature qui caractérise la pastorale, Stéphane Macé précise par ailleurs que le genre bucolique semble être intrinsèquement lié à des situations de crise. Selon ce critique, les grandes étapes de son évolution correspondraient également à des périodes de troubles historiques, que ce soit au temps de Théocrite, avec la mort d'Alexandre le Grand, celui de Virgile, qui correspond aux luttes de la République agonisante, ou encore à l'époque baroque, alors baignée dans des guerres de religion.⁷⁹ L'écriture de nature obéit au même principe dans la mesure où son éclosion intervient également dans un contexte de bouleversement socio-économique. Le newtonisme, le rationalisme cartésien et le culte euphorique de l'esprit scientifique subséquent, avions-nous signalé supra, ne sont pas étrangers à la naissance du courant romantique. De même leur autre corollaire, la révolution industrielle, constitue le contexte qui a préexisté à l'émergence de l'écriture de nature. Les progrès scientifiques et techniques qui se sont ensuivis sont synonymes de mutations sociales radicales, avec le passage de la société traditionnellement agraire à celle industrielle et commerciale. Dans ce processus, la nature perd tous les mystères qui lui étaient souvent attribués pour devenir simple matière destinée à contribuer au bien-être et à l'épanouissement de l'espèce humaine. Paradoxalement – ou peut-être logiquement –, cette atmosphère est également celle qui a vu s'imposer et faire florès la littérature louangeuse de la nature dont une pratique littéraire, considérée comme typiquement américaine et développée par le mouvement transcendantaliste – qui est l'équivalent du romantisme européen –, constitue le modèle type.

Mis à part le contexte qui était catalyseur de son éclosion, il semble que certaines disciplines aient également eu un impact important dans l'émergence de l'écriture de nature. Don Scheese évoque entre autres l'histoire naturelle (*natural history*) dont il fait une autre racine lointaine de l'écriture de nature parallèlement à la pastorale.⁸⁰ Il la définit comme une discipline dont l'aspiration est la recherche de la description et de

⁷⁹ Stéphane Macé, *op.cit.* p. 293.

⁸⁰ Don Scheese, *op. cit.*, p. 12.



l'explication du monde physique et de ses objets. Originellement un domaine qui est l'apanage du naturaliste, elle a élargi ses horizons pour se concrétiser dans une pluralité de disciplines telles que la botanique, la zoologie, la géologie, la biologie et l'astronomie. Née dans la Grèce antique sous la plume d'Aristote et Plin, elle s'est réellement imposée au XVII^e siècle avec John Ray, en l'occurrence dans son œuvre *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (1691) dans laquelle l'auteur essaye de montrer l'existence de Dieu à travers l'organisation de la nature. Mais il a fallu attendre le XVIII^e siècle avant que cette discipline ne connaisse une organisation méthodologique. Cette date coïncide avec l'apparition d'un grand engouement pour l'Amérique et la nécessité d'étudier sa nature, le besoin s'étant subséquemment imposé de connaître les ressources botaniques, zoologiques et minières du Nouveau Monde. L'histoire de la nature, conclut Don Scheese, est intrinsèquement liée à la politique au XVIII^e siècle. Thomas Jefferson par exemple, explique-t-il, quand il écrivait ses *Notes on the State of Virginia* (1781) était un diplomate à Paris et cette œuvre s'avère une réponse au naturaliste français Buffon qui affirmait que l'Europe disposait d'une plus grande diversité en espèces et en nombre d'animaux que l'Amérique.⁸¹

L'auteur cite ensuite le rôle du darwinisme dans l'éclosion de l'écriture de nature. Le mérite de Darwin est celui d'avoir introduit un volet diachronique dans l'histoire de la nature en y accordant une place prépondérante aux changements évolutifs dans la nature. En montrant comment les animaux s'adaptent au cours du temps aux transformations de leurs milieux de vie, le darwinisme a apporté une contribution décisive à la naissance de l'écologie – qui se donne justement pour tâche d'étudier les relations entre les organismes et leurs environnements – et partant à l'écriture de nature.⁸²

Don Scheese souligne enfin l'importance du transcendantalisme. Version américaine du romantisme, ce concept basé sur la philosophie idéaliste transcendantale kantienne et contre celle empirique de Locke est fondé sur le crédo que « tout homme pouvait être

⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

⁸² *Ibid.*, p. 21.



habité directement, au contact de la nature, par la vérité „divine“ ». ⁸³ Pour Alain Suberchicot, cette philosophie transcendantaliste, en opérant ce rapprochement entre le divin et le naturel, se constitue en une vision antithétique à l'antipode de celle propagée par la culture religieuse américaine. Celle-ci était marquée d'une propension à la dépréciation des territoires vierges qu'elle considérait comme souffrant de l'abandon divin et naturellement corrompus. Le transcendantalisme s'est donc voulu une rectification de cette visée suspicieuse du naturel en en faisant le lieu par excellence de la communication avec le spirituel. ⁸⁴ Astrid Galbraith en propose un résumé dans les termes suivants :

The quintessence of transcendentalism was the belief in the power of the spirit [...] Defining their viewpoint as opposed to the Lockean theory, [...] the transcendentalists held that in addition to his “understanding” or capacity for empirical reasoning, man is endowed with a higher mental faculty, called “Reason”, which enables him the intuitive perception of spiritual truth [...] The greatest aim of the transcendentalists was to lead a spiritual and moral life, renouncing materialistic values. ⁸⁵

L'écriture transcendantaliste est, conclut Don Scheese, au confluent de l'histoire de la nature et l'autobiographie dont la réunion forme l'écriture de nature. ⁸⁶

Les figures les plus marquantes du mouvement transcendantaliste sont Ralph Waldo Emerson et son ami Henry David Thoreau dont il fut le mentor. Nonobstant l'influence et la notoriété du premier, c'est le second qui, comme signalé précédemment, fait figure de référence, de « patron saint » ⁸⁷ de l'écriture de nature. La prééminence de Thoreau lui est reconnue à la base de ses œuvres considérées comme le parangon de ce type d'écriture dont les caractéristiques essentielles sont définies comme étant la non-fictionnalité et le sceau autobiographique. Les ouvrages les plus souvent cités en exemple sont, entre autres, *Walden ou La vie dans les bois (Walden or Life in the woods)* ⁸⁸ (1854), *Walking* (1862), *The Maine Woods* (1864) et *The Journal* (1837-1861). Dans les toutes premières

⁸³ Jacques Crickillon (2007). « Regard sur le roman américain : du transcendantalisme émersonien au roman Western », Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, p. 2, en ligne, www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/crickillon111003.pdf, consulté le 14 août 2013.

⁸⁴ Alain Suberchicot (2002). *Littérature américaine et écologie*, op. cit., p. 19.

⁸⁵ Astrid Galbraith (2002). *New England as Poetic Landscape. Henry David Thoreau and Robert Frost*, Frankfurt .a. M.: Peter Lang, pp. 6-7.

⁸⁶ Don Scheese, op.cit., pp. 22-23.

⁸⁷ Lawrence Buell, 2001, p. 115.

⁸⁸ Généralement ce chef d'œuvre de Thoreau est plus connu et cité dans la plupart des ouvrages sous la forme abrégée du titre qui est *Walden*.



lignes de *Walking*, Thoreau définit l'aspiration par laquelle il est mû en se lançant dans l'écriture de nature :

I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wilderness, as contrasted with a freedom and culture merely civil, to regard man as an inhabitant, or a part of and parcel of Nature, rather than as a member of society. I wish to make an extreme statement, if so I may make an emphatic one, for there are enough champions of civilization; the minister, and the school-committee, and every one of you will take care of that.⁸⁹

On retient donc que Thoreau ressent le désir et la nécessité de parler pour la nature. Cet acte de prise de parole en faveur de la nature répond à l'objectif de se faire un véritable avocat de celle-ci à une époque où elle se trouve marginalisée et réduite au rang de matière exploitable à loisir. Convaincu, contrairement à la tendance générale, du primat de la nature sur la civilisation, il aspire à lui redorer son blason en montrant que c'est bien cette dernière et non la société qui est le domaine naturel de l'homme. Rousseau est sans doute passé par là. Pour réaliser ce projet apologétique, quoi de mieux que de s'exhiber soi-même et d'expérimenter la vie en pleine nature ? Dès lors qu'existe ce besoin de (se) justifier et de démontrer, l'adoption de l'autobiographie s'avère une démarche logique. Pour ce faire, Thoreau décide d'entamer l'expérience personnelle dont les résultats constitueront le contenu de *Walden*, en l'occurrence le retrait dans un domaine forestier jouxtant l'étang éponyme de l'œuvre et propriété de son ami Emerson, où il vivra isolé pendant deux années. L'éloignement de la vie sociale et la solitude lui sont nécessaires afin de mieux communiquer avec la nature, mieux s'imprégner d'elle et mieux la connaître. Dans le cinquième chapitre de *Walden* intitulé « Solitude », il démontre le résultat de cet isolement dans la nature :

Yet I experienced sometimes that the most sweet and tender, the most innocent and encouraging society may be found in any natural object, even for the poor misanthrope and most melancholy man. There can be no very black melancholy to him who lives in the midst of Nature and has his senses still.⁹⁰

⁸⁹ Henry David Thoreau (s.d.). *Walking*, Part One, en ligne, <http://thoreau.eserver.org/walking1.html>, consulté le 10 septembre 2011.

⁹⁰ Henry David Thoreau (s.d.). *Walden or life in the woods*, The Penn State Electronic Classics Series Publication, p 104, en ligne, <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/thoreau/thoreau-walden6x9.pdf>, consulté le 10 septembre 2011.



À travers la description de cette expérience d'isolement, Thoreau insinue qu'il ne ressent nullement un manque de la société humaine. Au contraire, la solitude, l'étroite proximité de la nature et l'intimité avec elle lui permettent de se rendre à l'évidence de la primauté de cette dernière sur la société. Pour Astrid Galbraith, c'est dans la forêt où il respire la pureté éthérée de l'atmosphère naturelle, avec les yeux fixés non sur la peinture d'un plafond ou la toiture d'une maison, mais plutôt sur un ciel décoré par la nature que Thoreau se sent vraiment à la maison.⁹¹ Aussi fait-il part de son aspiration à former avec cet environnement naturel une nouvelle société et une nouvelle communauté. Le résultat en sera que la nature s'avérera à ses yeux comme le compagnon ou l'ami idéal :

Every little pine needle expanded and swelled with sympathy and befriended me. I was so distinctly made aware of the presence of something kindred to me, even in scenes which we are accustomed to call wild and dreary, and also that the nearest of blood to me and humanest was not a person nor a villager, that I thought no place could ever be strange to me again.⁹²

Partant de cette socialisation, Thoreau est convaincu d'avoir réussi à se modéliser sur la nature, à s'y intégrer parfaitement et à s'identifier avec ses éléments avec lesquels il croit désormais partager le même statut : « *Am I not partly leaves and vegetable mould myself?* »,⁹³ s'exclame-t-il. L'isolation dans la nature et la socialisation avec elle lui permettent ainsi de mieux connaître sa propre essence en la jugeant à l'aune des éléments de cette dernière.

L'épisode de la solitude au contact de la nature résume bien l'esprit de l'œuvre de Thoreau. Son insistance sur l'épanouissement qu'il trouve dans la retraite dans la nature et sur les bienfaits de celle-ci sur sa personne est pour lui une manière de démontrer sa primauté sur la civilisation. En décrivant ainsi son expérience personnelle tout en prenant un soin particulier à mettre un fort accent sur le bénéfice qu'elle lui procure, Thoreau cherche donc à démontrer que la place de l'homme est au sein de la nature qui est la meilleure société. Pour tout dire, l'espace naturel est bien supérieur à celui civilisé et constitue la véritable place de l'homme.

⁹¹ Astrid Galbraith, *op. cit.* p. 42.

⁹² Henry David Thoreau, *Walden*, *op. cit.* p. 105.

⁹³ *Ibid.*, p. 110.



Ce point de vue que défend Thoreau représente une caractéristique essentielle de l'écriture de nature. Leo Marx cite un autre exemple qui vient le corroborer, en l'occurrence une anecdote relatée par Nathaniel Hawthorne. Hawthorne raconte qu'il était assis un matin dans une forêt sans autre objectif que celui littéraire : il était à la recherche d'une source d'inspiration. Au cours de cette entreprise, il écrit des notes sur huit pages. Si le texte ainsi produit, précise Marx, n'est pas une œuvre en soi, il comporte toutefois la narration d'un fait primordial. D'abord, Hawthorne relate tout ce qu'il voit et perçoit tout en prenant soin de souligner tout particulièrement le sentiment que cela lui inspire. Ce faisant il met en relief le bénéfice que peut tirer un auteur en quête d'inspiration d'un retrait dans la nature qui se révèle ainsi comme le lieu idéal pour retrouver le repos et le calme propices à la fécondité de l'imagination. Sur ce point, Hawthorne emprunte en quelque sorte le pas à Thoreau. Cependant, la particularité des notes prises par l'auteur réside surtout en cela qu'elles contiennent la narration d'un fait important qualifié d'incident, en l'occurrence le sifflement d'une locomotive qui vient interrompre le calme et l'atmosphère d'harmonie naturelle :

But, hark! there is the whistle of the locomotive – the long shriek, harsh, above all other harshness, for the space of a mile cannot mollify it into harmony. It tells a story of busy men, citizens, from the hot street, who have come to spend a day in a country village, men of business; in short of all unquietness; and no wonder that it gives such a startling shriek, since it brings the noisy world into the midst of our slumbrous peace. As our thoughts repose again, after this interruption, we find ourselves gazing up at the leaves, and comparing their different aspect, the beautiful diversity of green.⁹⁴

Pour Leo Marx, l'essence du texte de Hawthorne repose sur cet incident dont le poids domine celui de la description qui le précède. Ce qui retient l'attention, ce n'est pas tant l'harmonie, le calme bienfaisant de la nature et la félicité qu'ils semblent procurer à l'auteur, mais plutôt le cri perturbateur, troublant et dissonant de la locomotive. Car, ajoute Marx, « *the locomotive changes the texture of the entire passage. Now tension replaces repose: the noise arouses a sense of dislocation, conflict, and anxiety* ». ⁹⁵ La conception de l'écriture de nature de Leo Marx est donc essentiellement fondée sur cet inci-

⁹⁴Leo Marx (2000). *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford: Univ. Press, p. 13.

⁹⁵*Ibid.*, p. 16.



dent décisif, annonciateur de la naissance d'une tension. Elle met en exergue la présence soudaine d'un intrus dans la nature, celle d'une « *Machine in the Garden* ». Pour Marx, l'écriture de nature ne doit donc pas seulement se contenter de décrire l'harmonie de la nature mais elle doit surtout refléter l'invasion de la paisible nature par la machine : « *Most important is the sense of the machine as a sudden, shocking intruder upon a fantasy of idyllic satisfaction* ». ⁹⁶

Certes, en faisant de l'intromission de la machine dans la nature l'aspect décisif qui caractérise l'écriture de nature, Leo Marx relève une petite nuance entre le modèle canonique de Thoreau et celui de Hawthorne qu'il désigne comme une écriture de nature postromantique. Cependant, il n'existe pas de différence fondamentale entre les deux dans la mesure où ils obéissent au même principe propre à l'écriture de nature qui est la bipolarisation manichéenne du discours. Ce principe laisse toujours implicitement (Thoreau) ou explicitement (Hawthorne) transparaître une structure dialectique du genre Nature/Culture, Monde sauvage/Civilisation, État sauvage/Domestication etc., les premiers étant présentés positivement et les seconds négativement.

Si la nécessité de défendre la nature, d'affirmer sa prééminence sur la culture et la civilisation et celle d'appeler ainsi à sa protection sont autant de dénominateurs communs qui réunissent unanimement tous les écrivains de la nature autour du même objectif, il existe en revanche des divergences entre ces derniers au sujet de l'attitude que les hommes devraient adopter envers elle. Ainsi existe-t-il deux grandes tendances inconciliables dans l'écriture de nature, celle protectionniste et celle conservationniste.

Le protectionnisme dont le chef de file est John Muir (1838-1914) est fondé sur le postulat que « la nature sauvage doit être totalement protégée, ce qui donne à la nature un droit d'être que même les humains ne peuvent pas bousculer. » ⁹⁷ Inspiré particulièrement de la doctrine philosophique transcendantaliste de l'holisme qui considère l'univers comme une totalité que forment un réseau d'interconnexion d'éléments également valables et une chaîne dont l'homme ne représente finalement qu'un maillon, le protectionnisme nourrit

⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁷ A. Suberchicot, 2002, p. 10.



la conviction que tout élément de la nature possède une valeur en soi. Cette conviction trouve sa pertinence dans la notion de « valeur intrinsèque du monde naturel » chère à Ralph Waldo Emerson. La conclusion qu'en tire Suberchicot est celle selon laquelle « [l'] idée [du protectionnisme] est que la nature vaut pour elle-même, et non en fonction de l'usage que les êtres humains pourraient en avoir. »⁹⁸ Le protectionnisme aboutit ainsi à une spiritualisation de la nature en conformité avec la philosophie du transcendantalisme.

Ayant pour figure de proue Gifford Pinchot (1865-1946), le conservationnisme, quant à lui, se veut moins radical sur la question de l'usage des ressources naturelles.⁹⁹ Il est basé sur le credo que « les humains ont droit à un usage des ressources naturelles, mais qu'elles doivent être correctement préservées. »¹⁰⁰ La tradition conservationniste est sous-tendue par une véritable volonté de gestion de la nature. Elle refuse le radicalisme du protectionnisme et voudrait promouvoir une protection de la nature, doublée d'une utilisation saine de ses ressources, lançant ainsi les prémices d'une gestion viable et durable de la nature.

1.1.3.5. La « géographie de l'écriture de nature »

Cette formule de « géographie de l'écriture de nature », est employée par Don Scheese pour désigner l'espace de prédilection de l'écriture de nature, celui auquel il s'intéresse traditionnellement, en l'occurrence l'espace vierge (*wilderness*).¹⁰¹ Dans les lignes à venir, ce terme sera emprunté et réutilisé dans un sens élargi qui comprendra deux volets. D'abord, sur un plan général et purement extralittéraire, il s'agira de montrer pourquoi le contexte états-unien est considéré comme le berceau de l'écriture de nature puis de montrer pourquoi il est loisible d'émettre des réserves concernant cette prétendue prérogative exclusive américaine. Ensuite, d'un point de vue plus interne à la littérature, il sera question de montrer la multiformité de l'espace qui retient l'attention de l'écriture de nature.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁹ Le conservationnisme poursuivait à ses débuts les mêmes objectifs que le protectionnisme et était organisé autour des deux grandes figures que représentent Muir et Pinchot. La rupture entre les deux hommes de laquelle découle la création du mouvement protectionniste par le premier intervient à la suite du changement de cap du second qui a donné une touche utilitariste à la nature et aux ressources naturelles dans le cadre du conservationnisme.

¹⁰⁰ A. Suberchicot, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰¹ Don Scheese, *op. cit.*, p. 6.



Pour rappel, l'écriture de nature passe pour une spécificité américaine. Le pays jouit d'une réputation qui fait d'elle une « *Nature's nation* ». ¹⁰² Pour David Mazel, l'intérêt précoce pour la nature est la marque intrinsèque de la littérature américaine. L'établissement, dès sa naissance, d'une relation singulière avec la nature, fondée sur l'intérêt particulier qu'elle lui manifeste, est le critère décisif de la reconnaissance de l'existence d'une littérature proprement américaine. C'est parce que la lecture de cette littérature la présentait comme résolument tournée vers la question de la nature que la critique a pu admettre son émancipation de la littérature anglaise dont elle était longtemps considérée comme une sous-catégorie. ¹⁰³

Bridget Keegan et James C. McKusick expliquent aussi bien la parenté entre les littératures anglaise et américaine que l'intérêt singulier de la dernière pour la nature par un événement primordial, la découverte de l'Amérique. Dans leur ouvrage commun intitulé *Literature and Nature : Four Centuries of Nature Writing* (2001), les deux auteurs montrent comment, du XVII^e au XX^e siècle, le thème de l'environnement a été au centre de riches échanges littéraires entre les écrivains américains et européens, singulièrement ceux anglais. Pour ces deux auteurs, la découverte du Nouveau Monde a occasionné à partir de 1600 une littérature nombreuse sur la thématique de sa nature chez les écrivains britanniques.

Avec une importante présence anglaise en Amérique du nord au XVII^e siècle, la littérature britannique moule son regard sur l'idée de l'Amérique et de sa nature dont la perception dégage deux tendances. Pour les uns, elle est le paradis retrouvé, celui qui n'existe plus dans une Europe transfigurée par la modernité. Pour d'autres par contre, elle représente une jungle sauvage et hostile. Les deux auteurs ajoutent que lorsqu'elle a développé sa propre littérature, l'Amérique a logiquement adopté aussi bien ces thèmes que les formes d'écriture à la mode en Angleterre, ce qui aurait été à l'origine d'une pollinisation fertile entre les deux littératures qui va durer quatre siècles. ¹⁰⁴ Cette affirmation de ces

¹⁰² John Opie (1998). *Nature's Nation. An Environmental History of the United States*, Fort Worth: Harcourt Brace.

¹⁰³ David Mazel (2001). *A Century of Early Ecocriticism*, Athens: The Univ. of Georgia Press.

¹⁰⁴ Bridget Keegan, James C. McKusick (2001). *Literature and Nature: Four Centuries of Nature Writing*, Upper Saddle River (New Jersey): Prentice-Hall, p. 2.



deux auteurs relativise un peu la considération de l'écriture de nature comme une exclusivité américaine. Car même si son intérêt pour le monde naturel date de sa genèse, établir une relation de correspondance avec son homologue anglaise sur le sujet de la nature revient à reconnaître que celle-ci a également thématiqué la question. Par ailleurs, la parenté historique entre l'écriture de nature et la pastorale antique dont elle s'est largement inspirée, de même que l'influence des écrivains romantiques sur les transcendentalistes, démontrent que le continent européen dispose aussi d'une longue tradition en matière de littérature de nature. En outre, même si l'on pourrait en arriver à la conclusion légitime que cette pratique littéraire est aussi bien européenne qu'américaine, il faudrait aussi porter un rectificatif (supplémentaire) en ajoutant que l'écriture de nature ne se limite pas non plus à ces deux espaces comme le suggère cette pensée de Ursula K. Heise : « *Western Europe and Latin America have long traditions of nature writing, as do Chinese and Japanese literature* ». ¹⁰⁵

Si l'écriture de nature, comme son nom l'indique, prend la question de la nature au sein de ses préoccupations, elle ne se concentre pas exclusivement sur un type d'espace défini, unique et uniforme. Au contraire, elle prend en compte des espaces certes considérés tous comme naturels, mais qui sont variables, une variabilité dont le critère essentiel est basé sur leur éloignement ou leur contiguïté à l'homme. Selon le diagramme établi par Don Scheese et inspiré des travaux du géographe J. B. Jackson, à la première extrémité se trouve la nature sauvage (*Wilderness*) qui est vierge et donc pas ou peu affectée par l'homme et ses activités. À la seconde extrémité se situe le paysage (*Landscape*) qui est désigné comme un espace synthétique ou un système composé par un espace créé par l'humain superposé à celui naturel. L'exemple type du paysage est l'intérieur des villes (*inner city*) vu dans sa totalité avec des espaces construits et un minimum d'espace moins touché par l'homme. Entre les deux extrémités se trouvent la banlieue (*Suburb*) et le champ (*Farm*). La première est constituée d'une végétation aménagée et d'au moins un minimum d'espace vert tandis que le second, qui est désigné comme un paysage intermédiaire (*middle landscape*), est un espace aménagé pour la culture agricole mais qui est jouxté à sa lisière par des arbres et des plantes. Les textes qui se concentrent sur ces deux

¹⁰⁵ Ursula K. Heise, *op.cit.*



derniers espaces que sont la banlieue et le champ sont qualifiés dans la taxonomie de Don Scheese de pastorale douce (« *soft* » *pastoral*) tandis que ceux qui sont dédiés à la nature sauvage sont considérés comme une pastorale rude (« *hard* » *pastoral*).¹⁰⁶

Au sein de la pastorale rude elle-même, le concept de *wilderness* présente des dissemblances. Même s'ils passent tous pour appartenir à cette même catégorie de la *wilderness*, qui est synonyme d'un éloignement maximal de la société humaine, ce qui permet de leur accorder le statut d'une moindre corruption par la main humaine, les espaces sauvages qu'ils cherchent, qu'ils défendent et qu'ils appellent à protéger divergent d'un écrivain naturaliste à un autre. Pour Thoreau, le chemin du *wilderness* conduit vers le monde sylvestre. L'espace vierge qui exerce une fascination sur John Muir et dont il désire se faire l'avocat est par contre celui de hauts sommets et des glaciers. Quant à Edward Abbey, le monde sauvage dont il sent l'attrance et dont il s'érige en porte-parole est celui du désert.

En somme, si l'écriture de nature se passionne pour le *wilderness*, le spectre des espaces qui sont susceptibles de se ranger sous cette rubrique est varié. Nature, *wilderness* et ce qu'ils représentent dépendent finalement de chaque auteur et du sens qu'il leur attribue. D'où la conclusion de Don Scheese: « *It should be recognized [...] that all nature writers, regardless of where they live [...] are able to find and celebrate wilderness: the existence of non-human elements – whether they be geological, botanical, or zoological* ». ¹⁰⁷

¹⁰⁶ Don Scheese, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.



1.1.4. De l'écriture de nature à l'environnementalisme

« *I have been preparing to say [...] that in Wildness is the preservation of the world* », écrit Thoreau dans *Walking*.¹⁰⁸ À travers ces mots très évocateurs, Thoreau insiste sur sa conviction que le salut de la planète se trouve exclusivement dans le monde sauvage. De là procède la conjugaison de l'écriture de nature avec la recherche de la proximité des espaces vierges. Par cette conviction et cette prédilection pour les espaces vierges, Thoreau et ses pairs de l'écriture de nature se positionnent au détriment de la civilisation, créant ainsi une distinction manichéenne nette entre le monde naturel et celle-ci. Mais est-il réellement possible de faire cette distinction absolue entre les deux espaces ?

La réponse à cette question est négative pour deux raisons. D'une part, le concept de *wilderness* paraît problématique, car il est difficile de prouver l'existence d'espaces réellement vierges. Pour Don Scheese par exemple, la perception de la nature américaine, après la découverte du continent, comme étant une nature vierge est discutable. La raison réside dans le fait que des études archéologiques et historiques ont montré l'existence de traces laissant supposer que cette nature considérée comme vierge avait abrité les ancêtres des amérindiens plusieurs siècles avant l'arrivée des Européens.¹⁰⁹ D'autre part, la contextualisation de l'écriture de nature permet peut-être encore de comprendre son attachement à la nature vierge, mais son impact n'est pas exactement le même au XIX^e siècle, celui de son éclosion, qu'au XX^e. S'il pouvait encore jouir d'une certaine pertinence au XIX^e siècle, le concept de *wilderness* perd son actualité à partir du siècle suivant, les mutations découlant du développement économique ayant à peine laissé des territoires inaltérés, et la distinction entre espace vierge et espace de la civilisation s'avérant un leurre. C'est sans doute la reconnaissance de cette impossibilité d'une séparation nette entre les deux espaces qui est à l'origine de l'évolution de l'écriture de nature vers celle environnementaliste.

Parler d'environnementalisme revient à s'intéresser tout d'abord au concept d'environnement dont le terme est dérivé. Il est important de préciser que ce qui différen-

¹⁰⁸ Henry David Thoreau (s.d.). *Walking*, Part 2, en ligne, www.thoreau.eserver.org/walking2, consulté le 10 septembre 2011.

¹⁰⁹ Don Scheese, *op. cit.*, p. 7.



cie le concept de ses concurrents privilégiés par l'écriture de nature, à savoir « nature » ou « espace vierge », c'est surtout son caractère plus englobant par rapport à ceux-ci. Ainsi, pour Lawrence Buell, « *“environment(al)” refer[s] both to “natural” and the “human-built” dimensions of the palpable world. [...] Human transformations of physical nature have made the two realms undistinguishable* ». ¹¹⁰ Si l'écriture de nature, au sens où l'entend Leo Marx, doit être postromantique, c'est-à-dire faire de l'incident de l'introduction de « la machine dans le jardin » son critère primordial, si cette introduction peut être comprise comme une situation de conflit, voire de danger pour la nature, il est loisible de l'interpréter également comme la prise de conscience d'une nouvelle donne, celle de la présence de la civilisation au sein même de la nature, ce qui est en même temps la reconnaissance de la porosité de la frontière entre les deux espaces. Évoquer la machine, c'est aussi évoquer le monde humainement construit, la machine étant un symbole fort de celui-ci. Il y a donc une sorte de coprésence entre les deux pôles qui oblige à un constat, celui de l'impossibilité d'une dissociation absolue entre le monde humain et le monde naturel. Lawrence Buell y voit l'accomplissement d'une prophétie de Karl Marx, lequel prévoyait que vers la moitié du XIX^e siècle, ce qu'il appelle « première nature », celle qui correspond peu ou prou au *wilderness*, serait complètement dominée par « la seconde nature » qui est celle née de l'activité humaine. ¹¹¹

Cependant, l'environnementalisme ne provient pas uniquement de la prise de conscience d'une imbrication de la première et de la seconde nature. Elle procède également de la révélation d'une crise environnementale dont la pollution, le changement climatique ou encore la menace nucléaire constituent la face la plus visible. Cette nouvelle donne est le catalyseur d'une plus grande prise de conscience d'un destin commun, étant donné que la crise environnementale représente une menace aussi bien pour l'espace humain que celui naturel : « *[T]he environmental crisis threatens all landscapes – wild, rural, suburban and urban. South Boston is just as natural (and wild) as Walden Pond. They are equally endangered by the greenhouse effect* ». ¹¹²

¹¹⁰ Lawrence Buell, 2001, p. 3.

¹¹¹ *Loc. cit.*

¹¹² *Ibid.*, p 7.



Eu égard à cette prise de conscience, l'écriture de nature traditionnelle romantique et son culte du *wilderness* semblent dépassés. Aussi, ce constat aboutit-il à la déclaration de « la fin de la nature »¹¹³ telle que l'entend l'écriture de nature qui se voit contrainte d'assumer pleinement l'entrelacement de l'humain et du non-humain, de même que la nécessité, dorénavant, « d'écrire pour un monde en danger », comme le préconise Buell :

Yet it has become increasingly clear, that these two strands are interwoven, as environmental [...] movements challenge traditional preservationism with a more populist message; as bioregionalists call on us to imagine ourselves holding citizenship in environmental units like watersheds that subsume both "urban" and "rural" areas; and as practitioners of nature writing depart from its idyllicizing traditions in order to address issues like toxification that fuse landscape of wilderness and technology into one like-it-or-not environmental web.¹¹⁴

On le voit, avec l'environnementalisme prend fin la célébration exclusive et sans bornes de la nature et des espaces vierges. Cela explique la remarque de Timothy Luke évoquée au début de ce chapitre, qui attirait l'attention sur la tendance du terme « environnement » et de ses dérivés à supplanter celui de nature. Cependant leur parenté est une évidence, car, comme nous l'avons montré, l'écriture environnementaliste, dont l'origine remonte jusqu'à la pastorale, est passée par la phase décisive de l'écriture de nature dont elle n'est finalement qu'une forme beaucoup plus tournée vers les problèmes environnementaux actuels. Que ce soit sous l'une ou l'autre des formes, ce type de littérature fait l'objet d'un intérêt non-négligeable, au point de susciter la création d'une discipline académique, l'écocritique.

1.2. L'écocritique

1.2.1. Définition et genèse

Qu'est-ce que l'écocritique ? Dans l'introduction d'un ouvrage collectif édité conjointement avec Harold Fromm et dédié à cette interrogation, Cheryl Glotfelty propose la réponse suivante :

¹¹³ Cf. Bill McKibben (1989). *The End of Nature*, New York: The Random House.

¹¹⁴ Lawrence Buell, 2001, p. 8.



Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its readings of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies.¹¹⁵

L'écocritique, telle que le stipule la définition de Glotfelty, s'intéresse à la question de l'environnement dans la littérature. La mise en rapport avec la critique féministe et celle marxiste montre bien qu'elle n'est qu'une lecture dans un sens donné des textes littéraires. Mais là où le féministe s'intéresse à la problématique du genre et le marxiste à celle relative aux classes, le critique écologique dirige son focus sur les questions environnementales. L'expression « earth-centered » choisie par Glotfelty traduit bien le préfixe « éco » qui, venant du grec « *oikos* », considère la terre comme notre maison commune et notre environnement direct.

Comme discipline académique, l'écocritique est relativement jeune. Le vocable ne date que de 1978, année au cours de laquelle il est employé pour la première fois comme un néologisme par William Rueckert dans un article intitulé « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism ».¹¹⁶ Cheryll Glotfelty explicite que l'intérêt des études littéraires pour la problématique environnementale est très récent puisqu'il n'existait pas de traces pouvant témoigner d'un engagement de celles-ci dans les questions d'environnement :

Until very recently there have been no sign that the institution of literary studies has even been aware of the environmental crisis. For instance, there have been no journals, no jargon, no jobs, no professional societies or discussion groups, and no conferences on literature and the environment.¹¹⁷

Cheryll Glotfelty remarque que certaines disciplines des sciences humaines telles que l'histoire, la philosophie, le droit, la sociologie et la religion, ont manifesté un intérêt pour la question environnementale depuis les années 1970, mais les études littéraires, pour leur part, sont longtemps restées en marge de ce courant. Aussi l'écocritique ne

¹¹⁵ Cheryll Glotfelty; Harold Fromm (dir). (1996). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens: The Univ. of Georgia Press, p. xviii.

¹¹⁶ William Rueckert (1978). « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », in *Iowa Review* N° 9, pp. 71-86.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. xvi.



prend-elle son élan véritable qu'à partir de la moitié des années 1980. La première étape significative dans l'envolée de la discipline est la publication en 1985 d'un ouvrage sur l'enseignement de la littérature environmentaliste par Frederick O. Waage¹¹⁸ dans lequel il propose certaines pistes destinées à encourager et à promouvoir une plus grande inclusion de la question environnementale dans l'enseignement des disciplines littéraires. Quatre ans plus tard, Alicia Nitecki fonde le bulletin littéraire *The American Nature Writing Newsletter* dont l'aspiration est la publication d'essais et de critiques sur des textes ayant trait à la nature ou à l'environnement. Dans les années 1991 et 1992, deux grandes conférences viennent confirmer l'imposition et la consécration de l'écocritique, notamment l'assemblée générale du MLA (Modern Language Association) organisée par Harold Fromm sur le thème « *Ecocriticism : The Greening of Literary Studies* » et le symposium de l'American Literature Association dirigé par Glen Love sur « *American Nature Writing : New Contexts New Approches* ». L'écocritique reçoit définitivement ses lettres d'ennoblissement avec la création en 1992 de l'ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), doublée un an plus tard de la fondation de la revue de l'association, L'ISLE (*Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*).

David Mazel précise toutefois que l'écocritique, en dépit de sa jeunesse, a des racines lointaines et sa forme première est déjà centenaire.¹¹⁹ Il argumente que les premiers pas de la discipline ont surtout été favorisés par une pratique similaire plus ancienne qu'il caractérise comme une proto-écocritique (“*proto-ecocriticism*”). Mazel, qui dans son livre étaye ses arguments avec des exemples choisis de textes écocritiques anciens, est convaincu que cette proto-écocritique, bien que perçue par certains spécialistes comme embryonnaire et marginale, a non seulement favorisé dans une large mesure l'éclosion de l'écocritique, mais aussi énormément contribué à la reconnaissance de l'existence d'une littérature spécifiquement américaine.¹²⁰

¹¹⁸ Frederick O. Waage (dir.). (1985). *Teaching Environmental Literature: Materials, Methods, Resources*, New York: MLA.

¹¹⁹ Cf. David Mazel (2001). *A Century of Early Ecocriticism*, op. cit.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 8.



1.2.2. Champ d'investigation et évolution

Née dans les milieux universitaires américains, l'écocritique, au même titre que la littérature environnementale, est perçue comme une discipline qui est avant tout l'apanage de la critique américaine. Même si rapidement elle s'est étendue à l'Europe, devenant ainsi plus occidentale que simplement outre-Atlantique, l'écocritique semble toujours être la chasse gardée des États-Unis. Comme la définition de Goltfelty le souligne, son objectif principal est l'analyse des textes littéraires du point de vue de leur rapport avec l'environnement naturel. Cependant, les textes dont il est question doivent avoir des caractéristiques précises : ils seront non-fictionnels, de forme prosaïque et de préférence à la première personne. C'est donc avant tout le modèle thoreauvien de l'écriture de nature qui intéresse principalement l'écocritique. Aussi Lawrence Buell se réfère-t-il exclusivement au texte de Thoreau dans son éminent ouvrage qui constitue l'un des tout premiers dans le nouveau champ d'étude, en l'occurrence *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995).

L'intérêt exclusif de l'écocritique pour l'écriture de nature, et donc pour la non-fiction, de même que le confinement à l'aire américaine, étaient sans doute justifiables au moment de la naissance de la discipline. S'agissant par exemple de sa préférence pour les textes non-fictionnels, Alain Suberchicot propose l'explication suivante :

Tout va [...] comme si, dans la thématique environnementale et écologique, la non-fiction annexait toujours plus la création littéraire au point de l'incarner en propre, dans un monde assoiffé de témoignages, de mémoires et d'événements qui ont eu lieu.¹²¹

Le choix de privilégier les œuvres non-fictionnelles proviendrait donc du désir d'une certaine vraisemblance, les textes de ce genre ayant la réputation de parler de faits réels. Sans doute, ces textes semblent-ils avoir plus de crédits, puisqu'ils ne sont pas forcément le fruit de l'imagination des auteurs. Cependant, Suberchicot se demande, à juste titre, si l'on devrait pour autant « réduire l'écriture à vocation écologique ou environnementale à de la non-fiction ? »¹²² La question se pose également pour la tendance à faire de

¹²¹ Alain Suberchicot, 2012, p. 13.

¹²² *Ibid.*, p. 12.



l'écocritique une discipline américaine. Ces interrogations ont inspiré à Karla Armbruster et Kathleen Wallace la conviction qu'il est nécessaire de « déghettoïser » l'écocritique en dépassant l'écriture de nature et en élargissant ses horizons.¹²³ Avec la déghettoïisation et l'élargissement, la focalisation sur la représentation dithyrambique de la nature pratiquée dans la littérature américaine cède le pas à une diversification des pistes d'analyse, à la conscience et à l'éclosion de la nécessaire interdisciplinarité de l'écocritique et, finalement, à sa délocalisation du contexte américain et anglo-saxon.

C'est à juste titre qu'Ursula K. Heise, reconnaissant ce besoin de sortir l'écocritique de l'apanage américain, affirme qu'elle n'a spécifiquement rien à voir avec la littérature américaine.¹²⁴ L'Europe Occidentale et l'Amérique Latine, argumente-t-elle, ont également une longue tradition d'écriture de nature, tout autant que les littératures chinoise et japonaise. Bien plus encore, il est loisible et légitime d'approcher les œuvres de toute aire culturelle d'un point de vue écocritique, puisque, comme le stipule si bien Jean Arnold, l'écocritique

crosses ethnic and cultural boundaries, not only expanding awareness but also encouraging an understanding of a diversity of practices that could become a mutually beneficial form of knowledge with practical applications. Far from being American, ecocriticism encompasses the very earth it studies, assuming its size and shape.¹²⁵

Ursula K. Heise ajoute en outre que l'écocritique ne devrait pas non plus se focaliser spécifiquement sur l'écriture de nature, ni d'ailleurs sur la littérature. D'une part, elle ne doit pas être cantonnée à l'écriture de nature, c'est-à-dire à la non-fiction, car, bien que celle-ci soit une perception particulière de la nature et joue pour cette raison un rôle important dans le projet écocritique, aucun genre ne peut en principe et a priori être exclu de ce type d'analyse. La pastorale à laquelle remonte les racines littéraires de l'écriture de nature est non seulement fictionnelle mais aussi, cela a été souligné dans les pages précédentes, marquée par une pluralité générique, puisqu'en plus de sa forme poétique originelle, elle est devenue romanesque avec Sannazar et dramatique avec Le Tasse. Ursula K. Heise ajoute par ailleurs que dans la littérature contemporaine par exemple, les œuvres science-

¹²³ Karla Armsbruster; Kathleen R. Wallace (2001). *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville: The Univ. Press of Virginia.

¹²⁴ Ursula K. Heise, *op. cit.*

¹²⁵ Jean Arnold, « Forum on Literatures of Environment », *op. cit.*, p 1090.



fictionnelles font partie de celles dans lesquelles les questions concernant la nature et l'environnement émergent plus nettement. Mais plus que tout, le roman, de surcroît genre littéraire le plus en vogue, doit être le genre par excellence pour une approche écocritique, eu égard à ses caractéristiques inhérentes qui semblent le prédestiner à ce type d'analyse. C'est justement pour avoir pris conscience de ses qualités que Christiane Lahaie écrit que

par son recours fréquent voire obligé à la description des lieux et des paysages, le roman offre une prise plus tangible, plus sensible, sur l'espace matériel au sein duquel ses êtres de papier évoluent. D'autre part, parce que le roman, du moins dans ses formes les plus courantes, raconte la manière dont des personnages issus de diverses classes sociales habitent ces mêmes lieux et paysages. Le texte romanesque prend du coup valeur de témoignage, de trace d'un habiter spécifique.¹²⁶

C'est donc par son aptitude à créer des lieux imaginaires et des personnages imaginaires qui vivent dans ces lieux avec lesquels ils entretiennent une relation étroite, et partant sa capacité à produire un monde imaginaire dont la lecture et la compréhension procèdent de la combinaison et des interrelations entre lieux et personnages imaginaires que le roman s'avère très intéressant pour l'écocritique.

Sur un autre plan, l'écocritique ne peut pas non plus se limiter aux seules œuvres littéraires parce qu'elle est, pour Heise, une pratique foncièrement interdisciplinaire. Cette interdisciplinarité inhérente est liée à la genèse de l'environnementalisme dans la mesure où il a subi au cours du processus de sa gestation l'influence de disciplines telles que l'écologie – entendue ici comme une branche de la biologie – et l'histoire de la nature, entre autres. À ces disciplines s'ajoutent également l'anthropologie, la philosophie et la géographie.

La nécessité de l'interdisciplinarité procède surtout de la possibilité qu'elle offre d'appliquer l'écocritique à d'autres formes de créations artistiques. Au début de son ouvrage précédemment cité, Don Scheese commence par exemple son analyse écocritique avec un tableau, en l'occurrence *The Oxbow* de Thomas Cole. Il justifie sa démarche non seulement par le fait que ce dernier a effectivement pratiqué l'écriture de nature, parallè-

¹²⁶ Christiane Lahaie (2008). « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimèsis », in *Cahiers de géographie du Québec*, N° 147, pp. 439-451.



lement à la peinture, et fut en cela un grand défenseur du *wilderness*, mais encore par la représentativité du tableau parmi les premiers ouvrages dédiés à la nature.¹²⁷

Si l'éventail des productions artistiques pouvant faire l'objet d'une approche écocritique pourrait davantage s'élargir (rien ne parlerait contre une analyse écocritique d'œuvres musicales ou sculpturales par exemple), l'art cinématographique semble cependant être, à côté de la littérature, celui qui suscite le plus grand intérêt de l'écocritique. L'existence et l'expansion d'un cinéma environnementaliste signalées par Scott MacDonald¹²⁸ ont pour corollaire la multiplication des analyses écocritiques sur le cinéma. Ainsi Pat Brereton entreprend-il dans ce sens une approche du cinéma hollywoodien en se basant sur certains films ayant été couronnés d'un grand succès. Il démontre que si les films en question semblent a priori n'avoir rien à voir avec la problématique de l'environnement, une analyse minutieuse permet par contre de détecter certains éléments qui, bien que souvent négligés ou ignorés par la critique, peuvent être interprétés comme porteurs de valeurs environnementalistes.

Pour Brereton, ce qui intéresse les analystes en premier lieu dans les grands films de Hollywood, c'est l'idéologie qu'ils semblent véhiculer. Les analyses de l'idéologie, explicite-til, bien qu'elles soient fort pertinentes, perdent souvent de vue certaines caractéristiques esthétiques des films, surtout au niveau des images et des effets visuels. Ces caractéristiques sont parfois chargées de sens voilés, voire d'idéologies secondaires qui traduisent une sensibilité écologique. L'auteur cite l'exemple du film *Titanic* (1998) de James Cameron en particulier la séquence montrant le personnage central Jack (Leonardo Di Caprio) les bras écartés sur la proue au moment où la caméra vient triomphalement souligner dans un travelling les dimensions hyperboliques du bateau, comme pour mettre ainsi en exergue la puissance et le génie humains et leur aptitude à défier la nature. Cependant l'iceberg à l'origine du naufrage du bateau et l'eau de mer dans laquelle se sont noyées tant de victimes sont la preuve de la supériorité de la nature et révèlent les limites de la

¹²⁷ Don Scheese, *op. cit.*, pp. 3-4.

¹²⁸ Scott MacDonald (2004). « Toward an Eco-Cinema », in *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Issue 2, pp. 107-132.



science et particulièrement celles du capitalisme qui manifeste une certaine tendance à faire faire fi d'elle.¹²⁹

Rachel Palfreyman emboîte le pas à Pat Brereton en entreprenant une approche écocritique des films *Heimat* allemands.¹³⁰ Analysant singulièrement les films de montagne des années 1930, les films *Heimat* des années 1950, de même que les *Neo-Heimat* des années post-1968, elle démontre que ceux-ci recèlent souvent un message écologique et sont l'expression d'une certaine conscience environnementale. Ces films se déroulent souvent en pleine nature, sur les hauteurs des Alpes, ou dans des fermes agricoles. Pour Rachel Palfreyman, il est certes difficile d'en conclure qu'ils expriment explicitement une pensée environnementale, mais on ne peut pas non exclure qu'ils tentent ainsi de susciter un débat écologique.

En reconnaissant la nécessité qui s'impose à elle d'aller au-delà de l'analyse de la simple écriture de nature, l'écocritique entreprend également une diversification de ses pistes d'investigation. L'une des nouvelles pistes privilégiées repose sur l'idée du désir de domination qu'a toujours nourri l'homme – pour ne pas dire de l'homme occidental – vis-à-vis de la nature, considérée comme le facteur principal de la crise environnementale. D'aucuns trouvent impératif que l'écocritique s'intéresse davantage à d'autres formes de domination pouvant avoir un lien avec les questions d'environnement. Cette nécessité a conduit à l'éclosion d'un nouveau concept, celui de l'équité environnementale (*environmental justice*). Dans l'introduction de leur ouvrage commun dédié au concept, Joni Adamson et al. proposent la définition suivante à la notion d'équité environnementale :¹³¹

¹²⁹ Pat Brereton (2005). *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol: Intellect, pp. 11-45.

¹³⁰ Rachel Palfreyman (2002). « Green Strands on the Silver Screen? Heimat and Environment in the German Cinema », in Axel Goodboy (dir.). *The Culture of German Environmentalism. Anxieties, Visions, Realities*, New York & Oxford: Berghahn Books, pp. 171-186.

¹³¹ Joni Adamson et al. (dir.) (2005). *The Environmental Justice Reader. Politics, Poetics, and Pedagogy*, Tuscon: The University of Arizona Press. Comme le titre le laisse supposer, l'ouvrage se réfère à celui édité conjointement par Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (*The Ecocriticism Reader*) auquel il entend sinon faire concurrence, du moins relever les insuffisances. Dans sa contribution intitulée "Toward an Environmental Justice Ecocriticism" (pp. 145-162), T.V. Reed critique à ce titre le fait qu'aucun des textes rassemblés dans l'ouvrage de Glotfelty et Fromm n'aborde l'écocritique d'un point de vue social alors que le titre suppose qu'il représente le modèle absolu de ce genre d'analyse comme le choix de l'article défini l'indique : « *the ecocriticism reader, not an ecocriticism reader* » (p. 145).



We define environmental justice as the right of all people to share equally in the benefits bestowed by a healthy environment [...]. Environmental justice initiates specifically attempt to redress the disproportionate incidence of environmental contamination in communities of the poor and/or communities of color, to secure for those affected the right to live unthreatened by the risks posed by environmental degradation and contamination, and to afford equal access to natural resources that sustain life and culture.¹³²

L'équité environnementale milite en faveur de l'inclusion des questions d'ordre plus sociale, telles que celles liées à la race, à la classe ou au sexe, dans les considérations écocritiques. Pour Adamson et al., elle est née de la synergie de différents mouvements sociaux (anti-guerre, anti-nucléaire, féministe ou de droits civiques) avec pour objectif la défense du droit pour tous de disposer d'un environnement sain, dépourvu de risques de dégradation ou de contamination.

La prise en considération de ces questions se justifie pour Adamson et al. d'abord en cela que le désir de conquête et de domination de la nature ainsi que celui de domination de l'autre, obéissent au même principe. Ce point de vue est soutenu par Jeffrey Myers qui ajoute que l'oppression de l'autre et la destruction de l'environnement ont un lien commun historique et ne sont donc que deux faces différentes d'une même médaille.¹³³ La nécessité d'une prise en compte de ces questions s'expliquent ensuite par le fait que la problématique de l'altérité, qui est le résultat d'une hiérarchisation créant une frontière entre un « je » jugé supérieur, et les autres, infériorisés sur la base de l'espèce, de la race, du sexe, de l'ethnie ou de la classe sociale, sert de prétexte à une discrimination environnementale de ces derniers. Pour Adamson et al., l'altérité sert en effet parfois de justification à la dégradation, contamination ou pollution volontaires de l'environnement de vie de l'autre. Aussi ce concept d'équité environnementale est-il fondé sur la nécessité pour l'écocritique d'analyser les rapports entre cette hiérarchisation et les problèmes environnementaux. Il s'agit pour cette discipline d'investiguer pour ainsi dire les influences que les divisions hiérarchiques peuvent avoir sur la dégradation de l'environnement. Plus précisément elle se doit de prendre à la loupe des textes qui mettent en exergue ces diffé-

¹³² *Ibid.*, p. 4.

¹³³ Jeffrey Myers (2005). *Converging Stories. Race, Ecology and Environmental Justice in American Literature*, Athens: The Univ. of Georgia Press, p. 5.



rences sociales et soulignent en particulier la connexité entre oppressions et discriminations d'ordre social d'une part, et les questions environnementales de l'autre.¹³⁴

Dans la pratique, les tenants de l'équité environnementale, dans leurs approches des textes, suivent prioritairement deux pistes : la première est souvent désignée comme une critique du racisme environnemental (souvent appelée simplement « critique de l'équité environnementale »), tandis que la seconde est qualifiée de critique écoféministe. La critique du racisme environnemental se préoccupe de détecter l'interrelation entre le racisme et la destruction environnementale. Une interrelation qui semble évidente dans la mesure où la réduction de l'autre non-Blanc au statut d'être très proche de la nature, pire encore, d'être à l'état de nature, est une réalité séculaire qui n'est plus à démontrer. Cette réduction a beau être parfois empreinte d'une connotation jugée positive – en donnant par exemple naissance au célèbre mythe du « bon sauvage » – et inspirer la célèbre phrase à Jean-Jacques Rousseau, « L'homme naturellement est bon », elle sert tout de même de prétexte à la conquête de la nature et de l'autre racialement différent. Le sort des Amérindiens et des Aborigènes n'est-il pas assez révélateur sur la question ? Pour Jeffrey Myers, l'écocritique, compte tenu de cette interrelation entre la destruction de l'environnement et l'oppression raciale, ne saurait éviter de prendre en compte la question de la race sous peine de s'avérer incomplète :

I believe that ecocriticism needs to include contemporary race theory, not only for reasons of fairness and social justice (...), but also because an ecocriticism that does not account for the racism or include in its vision of a sustainable human relationship to the land the many perspectives on the nonhuman world that different cultures afford is necessarily incomplete.¹³⁵

La critique écoféministe partage également les mêmes principes. Elle s'attèle à investiguer la conjugaison de problèmes environnementaux avec la discrimination sexuelle. Dans ce cas également, on notera que la discrimination voire la domination et l'infériorisation de la femme sont imputables au credo selon lequel cette dernière serait plus proche de la nature. Ici aussi l'évidence de cette croyance en la proximité de la femme avec la nature, qui inspire cette interrogation à Nicole-Claude Mathieu « Homme-

¹³⁴ Adamson, Evans, Stein., *op. cit.*, pp. 4-9.

¹³⁵ Jeffrey Myers, *op. cit.*, p. 7.



culture et femme-nature ? », ¹³⁶ est une évidence, puisqu'elle est perceptible dans le langage courant. Ne parle-t-on pas de conquête d'une femme tout comme de celle d'une terre ? De Même David Mazel, expliquant le rôle que joue la pénétration, c'est-à-dire l'entrée dans un espace naturel vierge, dans l'existence du concept d'environnement, attire l'attention sur la controverse que suscite le terme dans les milieux féministes qui y voient une connotation de domination masculine. Noël Sturgeon résume la critique écoféministe en ces termes :

[E]cofeminism is a movement that makes connections between environmentalisms and feminisms; more precisely, it articulates the theory that the ideologies that authorize injustices based on gender, race and class are related to the ideologies that sanction the exploitation and degradation of the environment. ¹³⁷

On notera dans la citation de Noël Sturgeon le recoupement entre la critique de l'équité environnementale et celle écoféministe. Cependant, il faudra préciser que, même si leur dénomination pourrait le laisser supposer, ces deux approches critiques ne s'intéressent pas seulement à des textes d'auteurs non-blancs ou d'auteurs féminins, mais analysent généralement dans les textes la représentation d'idéologies ayant trait aux rapports entre la destruction de l'environnement et la domination raciale et/ou sexuelle.

La nécessité qui s'est imposée à l'écocritique de prendre en compte des réalités d'ordre social, telles que la question de la race et du sexe, au sein de ses préoccupations, rime forcément avec un pas supplémentaire qu'elle se doit d'entreprendre vers une nouvelle piste, en l'occurrence celle des espaces urbains. En optant pour le modèle thoreauvien de l'écriture de nature, privilégiant ainsi les espaces du *wilderness* (forêts, déserts, montagnes), l'écocritique traditionnelle s'est automatiquement définie, à tort, contre les espaces urbains. Or, comme l'a reconnu et le stipule l'environnementalisme, les frontières entre le naturel et l'urbain sont extrêmement poreuses et il serait une véritable gageure de vouloir les séparer. Les espaces naturels et urbains sont entremêlés et il existe bel et bien

¹³⁶ Mathieu Nicole-Claude (1973). « Homme-culture et femme-nature ? », in *L'Homme*, N° 3. pp. 101-113.

¹³⁷ Noël Sturgeon (1997). *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*, London: Routledge, p. 23.



une nature à l'intérieur ou à proximité des villes, voire même une « nature des villes »¹³⁸ qui mérite autant d'être protégée. Bien plus encore, avec l'inclusivité que connote l'environnement – la définition qu'en proposent Adamson et al. est assez révélateur sur ce sujet : « *we define the environment [...] as the places in which we live, work, play and worship* »¹³⁹ –, il s'avère que les espaces habités en général et singulièrement ceux urbains, méritent aussi d'être protégés au même titre que ceux naturels. Aussi la naissance d'une écocritique urbaine n'est-elle pas véritablement une surprise.

L'écocritique, on le voit, connaît une évolution qui ressemble énormément à celle de l'environnementalisme. Exclusivement dédiée à l'écriture de nature à ses débuts, elle reste longtemps une « propriété privée » de la critique étatsunienne avant de prendre conscience de la nécessité d'ouverture qui lui permettra non seulement de s'intéresser à d'autres genres littéraires et à d'autres domaines de création en dehors de la littérature, mais aussi de se mondialiser en s'exportant vers d'autres aires culturelles. Cette remarque conduit inévitablement à la question de l'écho que trouve la mondialisation de l'écocritique en Afrique.

1.2.3. L'écocritique en Afrique

Bien que l'écocritique, compte tenu de l'acuité des problèmes environnementaux, ait le vent en poupe et se globalise de plus en plus, elle est parfois perçue dans certains milieux intellectuels avec méfiance. Cheryll Glotfelty signale qu'aux États-Unis où elle est née et où elle a le vent en poupe, on peut observer qu'elle est majoritairement pratiquée par des critiques de race blanche, ce qui fait d'elle un mouvement à prédominance blanche (« *a predominatly white movement* »).¹⁴⁰ Elisabeth Dodd partage amplement ce point de vue en affirmant que s'il se manifeste dans les cercles littéraires amérindiens une certaine velléité d'adoption de cette discipline, dans ceux afro-américains par contre, elle a du mal à faire des adeptes. L'écocritique, explicite-t-elle en substance, n'attire pas les écrivains et les critiques afro-américains. Ces derniers, se considérant victimes d'une marginalisa-

¹³⁸ Michael Dana Bennet, David W. Teague (1999). *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, Tucson: Univ. of Arizona Press.

¹³⁹ Adamson et al., *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁰ Cheryll Glotfelty, *op. cit.*, p. xxv.



tion sur les plans politique, économique et sociale, verraient en cette discipline une nouvelle thématique et une nouvelle forme d'esthétique littéraire dont le but caché est de détourner l'attention publique de ces problèmes auxquels ils sont confrontés et d'affaiblir ainsi leur conscience de soi.¹⁴¹

Chez les écrivains et critiques africains, l'écocritique semble être condamnée à faire face aux mêmes reproches. En effet, William Slaymaker constate qu'elle fait l'objet de peu d'intérêt dans les milieux littéraires du continent noir puisque « the African echo of global green approaches to literature and literary criticism has been faint ».¹⁴² Tentant d'apporter plus de précisions à ses dires, ce critique affirme que les anthologies les plus représentatives, les revues les plus célèbres ou encore les œuvres d'analyse critique les plus lues de la littérature africaine subsaharienne restent sourdes à la critique écologique globale. Les ouvrages qui traitent de la critique et des théories littéraires africaines, poursuit-il, abordent très rarement les thèmes environnementaux ou écologiques.¹⁴³

Dans une tentative de trouver une élucidation au boycottage de l'écocritique par les auteurs et critiques africains, Jhan Hochman avance une hypothèse pour le moins fantaisiste. En effet, dans l'introduction à son ouvrage *Green Cultural Studies : Nature in Film, Novel, and Theory*, il remarque dans l'une de ses notes de bas de page que

whites have more time for nature than blacks since blacks must use a great deal of energy resisting or coping with the white hegemony. Whites, more than blacks, also have a greater access to some semblance of nature because blacks have been forced into urban areas for jobs.¹⁴⁴

Cette position de Hochman est d'autant plus surprenante qu'elle justifie la non-réception de l'écocritique en Afrique par deux facteurs qui nous paraissent extravagants. En affirmant que les Noirs, parce qu'engagés dans des combats prioritaires, auraient moins de temps que les Blancs à consacrer à l'environnement, ce critique ne réduit-il pas

¹⁴¹ Elizabeth Dodd, « Forum on Literatures of the Environment », *op. cit.*, pp. 1094-1095.

¹⁴² William Slaymaker (2007). « Ecoing the Other(s): The call of Global Green and Black African Responses », in Tejumola Olaniyan; Ato Quayson (dir.). *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 683-697.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 689.

¹⁴⁴ Jhan Hochman (1998). *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*, Moscow & Idaho: Univ. of Idaho Press, p. 190, note 22.



l'écocritique au rang d'un loisir pratiqué par des gens n'ayant pas de préoccupations importantes ? N'en fait-il pas pour ainsi dire une activité de loisir ? De même, dire que les Blancs sont plus proches de la nature est une thèse très curieuse qui semble relever de l'ironie. Cela est corroboré par Graham Huggan et Helen Tiffin qui démontrent justement que le fait même que l'écocritique provienne des milieux occidentaux est une véritable ironie. Que ce soit précisément l'Occident qui change subitement d'attitude envers la nature et en appelle à sa protection, représente pour ces deux auteurs une sorte de triomphe hégémonique (« hegemonic triumph ») puisque c'est cet Occident lui-même qui, convaincu de la nécessité d'exploiter la nature à ses profits, a largement contribué à sa destruction.¹⁴⁵

William Slaymaker propose une explication plus convaincante du refus de l'écocritique en Afrique. Pour lui, le rejet procède de la méfiance que nourrissent les critiques africains envers une discipline que ces derniers considèrent comme au service d'une nouvelle idéologie impérialiste. William Slaymaker explicite sa pensée en affirmant que pour les écrivains et les critiques d'Afrique, l'écocritique n'a pas le statut de théorie de libération à l'instar du marxisme auquel adhèrent la plupart d'entre eux. Par théories de libération, ces derniers entendent celles qui s'émancipent des théories littéraires occidentales et de leur domination thématique, esthétique et linguistique dans le domaine de la littérature. Aussi l'écocritique, née dans les milieux intellectuels occidentaux, se voit-elle attribuer une étiquette eurocentriste.¹⁴⁶ Cette position de Slaymaker trouve sa justification quand on se réfère à certaines analyses de Graham Huggan et Helen Tiffin. En effet, si les auteurs africains – dont la plupart se sont insurgés et/ou s'insurgent encore contre le colonialisme et/ou le néo-colonialisme – adhèrent aux théories postcolonialistes, ces deux analystes font remarquer que l'écocritique et le postcolonialisme semblent a priori être non seulement incompatibles, mais encore s'exclure radicalement.¹⁴⁷ Cette impression de mutuelle répulsion réside, pour Rob Nixon, dans le fait que la première a tendance à se

¹⁴⁵ Graham Huggan, Helen Tiffin, *op.cit.*, p. 11.

¹⁴⁶ William Slaymaker, *op. cit.*

¹⁴⁷ G. Huggan, H. Tiffin, *op. cit.*, p. 2.



focaliser plus sur le (mi)lieu alors que le second semble avoir plutôt une inclination pour le déplacement, le voyage.¹⁴⁸

William Slaymaker ajoute, par ailleurs, qu'au-delà du reproche qui lui est fait d'être à la solde d'un impérialisme idéologique, le rejet de l'écocritique procéderait aussi de sa perception comme servant les intérêts d'un impérialisme économique. Il déclare dans ce sens que « *[f]or some black African critics, ecolit[erature] and ecocrit[icism] are another attempt to "white out" black Africa by coloring it green* ». Plusieurs chercheurs africains, argumente-t-il, ont décidé de suivre les conseils de Larry Lohman qui appelle à « résister au globalisme vert ».¹⁴⁹ Aussi voient-ils, à l'instar de ce dernier, dans l'écocritique un impérialisme intellectuel masqué par un agenda environnementaliste élaboré par un Occident désireux de contrôler et de maîtriser la terre et les ressources naturelles.¹⁵⁰

La méfiance vis-à-vis de l'écocritique et son rejet peuvent aussi être justifiés par le caractère parfois controversé que présente le mouvement écologique dans son ensemble. Le reproche d'une collusion avec l'impérialisme économique, qui est selon Slaymaker une raison de sa non-adoption par les critiques et intellectuels africains, trouve également l'assentiment de Lionel Levasseur. Dans un article intitulé « L'écologie, nouveau régulateur du capitalisme »,¹⁵¹ celui-ci trouve que l'écologie n'est qu'une façade qui cache les formes de renouvellement du capitalisme. Levasseur fonde son argumentation sur la proximité étymologique entre « écologie » et « économie » pour montrer que, quoique la première soit souvent erronément considérée comme une alternative à la politique délétère d'une recherche effrénée de la croissance industrielle prônée par la seconde, elles sont plutôt complémentaires. À la racine grecque *oikos* qui signifie « maison, demeure », s'ajoute le *nomos* de l'une pour traduire son désir de « recense[r] et de comptabilise[r] tous les biens qui sont rassemblés dans la demeure de l'homme » et le *logos* de l'autre qui

¹⁴⁸ Rob Nixon (2007). « Environment and Postcolonialism », in Tejumola Olaniyan, Ato Quayson, *op.cit.*, pp. 715-732.

¹⁴⁹ Larry Lohman (1993). « Resisting Green Globalism », in Wolfgang Sachs (dir.). *Global Ecology: A New Arena of Political Conflict*, London: Zed Books, pp. 157-169.

¹⁵⁰ W. Slaymaker, *op. cit.*

¹⁵¹ Lionel Levasseur (1992). « L'écologie, nouveau régulateur du capitalisme », in *Quaderni*, N° 1, pp. 79-89.



fait d'elle un « discours sur ce patrimoine et sa perpétuation ».¹⁵² L'écologie et l'économie mènent donc, pour ce critique, le même combat, une réalité qui devient particulièrement évidente quand l'on prend en compte

l'exploitation des ressources naturelles (l'écosystème) dont il faut optimiser les rendements et assurer le renouvellement. En ce sens, le développement d'une « écologie industrielle » s'affirme lorsque le coût des externalités (pollution, substitution de biens non renouvelables, etc.) devient supérieur au rendement actualisé tiré de ces ressources.¹⁵³

Cette position de Levasseur peut sembler excessive et exagérée mais elle recèle une part de vérité. Cela devient plus perceptible, lorsque l'on intervertit les termes de l'expression « écologie industrielle » ainsi que leurs catégories génériques. Car il s'agit bien moins d'une industrialisation de l'écologie mais plus d'une « écologisation » du capitalisme. C'est parce que les questions environnementales deviennent prioritaires pour les masses et que leur conscience écologique s'agrandit, que le capitalisme s'est lancé dans une opération de récupération subtile de l'écologie pour en faire un nouveau terrain d'enrichissement. On s'en aperçoit par exemple dans l'industrie automobile où les constructeurs essayent de séduire les consommateurs en louant les mérites des voitures électriques jugées plus préservatrices de l'environnement.

De même, il n'est pas rare de voir parfois sur les locomotives de la compagnie fédérale allemande des chemins de fer, la « Deutsche Bahn », l'inscription « *Unsere Züge schonen die Umwelt. Unsere Preise Ihren Geldbeutel* » (« nos trains préservent l'environnement et nos prix votre porte-monnaie »), destinée à convaincre les voyageurs à privilégier le train pour leurs déplacements. En évoquant, avant même le prix abordable, l'aspect préservateur de l'environnement du train, cette société joue sur la sensibilité des voyageurs, consciente de la priorité que représente désormais pour ceux-ci la question écologique. Certes, on ne saurait exclure que les voitures électriques ou les locomotives en question préservent réellement l'environnement et polluent moins, mais force est aussi de reconnaître que ces compagnies misent sur la conscience écologique grandissante des populations pour s'attirer plus de clientèle. Il devient donc bien évident que le capitalisme prend

¹⁵² *Ibid.*, p. 81.

¹⁵³ *Ibid.* p. 86.



à cœur la problématique environnementale surtout dans le but de faire fonctionner ses affaires.

Le reproche d'une possible connivence avec les stratégies politiques et géopolitiques, qui est parfois fait à l'environnementalisme, peut être aussi une raison pouvant expliquer les difficultés de l'écocritique à séduire les critiques africains. Sur le modèle du terme foucauldien de la « gouvernementalité », Timothy W. Luke invente celui de l'« environnementalité » pour montrer les liens, pour lui évidents, entre l'environnementalisme et les visées géopolitiques. Luke est convaincu que le couple savoir/pouvoir est applicable à la question environnementale où elle fonctionne selon l'équation savoir écologique = pouvoir géographique. Ainsi parvient-il à la conclusion que

discourses of nature, ecology, or the environment, as disciplinary articulations of an “eco-knowledge,” must be reinterpreted as efforts to generate “bio-power” over, but also within and through, Nature for the governance of modern economies and societies.¹⁵⁴

David Mazel, s'appuyant sur l'exemple des parcs nationaux américains, revient lui aussi sur les visées politiques que peut parfois travestir l'environnementalisme. Il montre dans son ouvrage *American Literary Environmentalism* (2000) que les parcs nationaux ne se contentent pas d'être seulement un lieu de protection de l'environnement, mais ils proposent également toute une kyrielle de littératures aux visiteurs destinées à leur servir de guide ou leur proposant une interprétation de l'environnement.¹⁵⁵ S'interrogeant sur la nécessité d'une telle pratique, il en arrive à la conclusion qu'elle peut être comprise comme une institution dont le véritable objectif est de réguler les lectures de l'environnement, de reconstruire sans cesse et de réitérer ses significations. L'interprétation, explicite Mazel, est non seulement très subjective mais elle évolue aussi

¹⁵⁴ Timothy W. Luke, *op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁵⁵ Pour Freeman Tilden, l'interprétation donnée dans les ouvrages que proposent les parcs nationaux ont pour finalité d'inciter les visiteurs à la protection de l'environnement selon le fonctionnement suivant : « Through interpretation, understanding; through understanding, appreciation; through appreciation, protection » (Freeman Tilden (2007). *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, p. 38). David Mazel ajoute que cette chaîne devrait être circulaire et qu'il faudrait y ajouter un dernier maillon : « through protection, interpretation ». Ainsi devient-il clair que le désir de protection est aussi un désir d'interprétation motivé par des intérêts politiques (David Mazel, 2000, pp. 2-19).



à l'aune des changements politiques et de politiques. Aussi l'interprétation dans la littérature environnementale suit-elle les lignes tracées par la politique et les intérêts nationaux.¹⁵⁶

Les exemples qui précèdent laissent bien transparaître les soupçons qui pèsent parfois sur l'environnementalisme et l'écocritique et peuvent expliquer, voire justifier à certains égards, l'accueil peu enthousiaste qui est réservé à cette discipline en Afrique. Il faudrait toutefois préciser que cette méfiance n'est pas pour autant un refus absolu, puisqu'on note un intérêt grandissant pour cette thématique, singulièrement dans les pays anglophones. Ainsi William Slaymaker signale-t-il l'existence d'une écriture environnementaliste séculaire et d'une investigation critique de celle-ci en Afrique du Sud, longtemps exclusivement pratiquées par des hommes de lettres blancs, mais connaissant depuis les années 1990 un engouement croissant chez certains critiques littéraires noirs. On pourrait citer également Christine Ombaka, Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi ou Kwaku Asante-Darko¹⁵⁷ qui sont quelques exemples parmi tant d'autres de critiques africains anglophones s'étant essayé à l'écocritique. En Afrique francophone par contre, l'intérêt semble être moindre d'où la nécessité d'un regard général sur la question de l'environnement chez les auteurs francophones.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 9.

¹⁵⁷ C. Ombaka et J. M. Nfah-Abbenyi ont par exemple contribué au projet d'un ouvrage international dédié à la question de l'environnement. L'ouvrage, édité par Patrick D. Murphy, rassemble les articles d'auteurs provenant des quatre coins du monde et s'intitule *Literature of Nature. An International sourcebook*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998. Les textes des deux auteures ont respectivement pour titre : « War and Environment in African Literature » (pp. 327-336) et « Ecological Postcolonialism in African Women's Literature » (pp. 344-349). K. Asante-Darko participe à un projet similaire initié par la revue électronique australienne *Mots Pluriels*. Son texte s'intitule : « The flora and fauna of negritude poetry: an ecocritical re-reading », in Hélène Jacomard (dir.). *Écologie, écocritique et littérature, Mots Pluriels*, N° 11, Septembre 1999, en ligne, <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1199kad.html>, consulté le 13 janvier 2008.



2. Approche générale de l'environnement dans la littérature africaine

L'objectif de ce chapitre est de voir dans quelle mesure la dynamique dans la création littéraire en Afrique marquée, comme le notent si bien Georges Ngal et Sewanou Dabla, par un phénomène de « rupture[s] »¹⁵⁸ annonciatrices de « nouvelles écritures »,¹⁵⁹ a pu également avoir une incidence sur l'image de l'environnement dans les œuvres. En d'autres termes, il s'agira d'analyser l'évolution de la représentation de l'environnement dans la littérature africaine. Pour ce faire, nous nous appuyerons pour une grande part sur un travail réalisé par Guy Ossito Midiohouan. Dans le travail en question, il relève des fluctuations de l'image de l'environnement dans la littérature africaine correspondant à trois grandes époques : « le temps de la stabilité », « le temps de la rupture » et « le temps de la recherche d'un paradis perdu ».¹⁶⁰ Cependant, pour mieux cerner les raisons à la base du choix et de la variabilité de l'image de l'environnement chez les créateurs africains tel que le met en relief ce chercheur, il est nécessaire de s'intéresser au préalable à la représentation dont il a été l'objet dans les œuvres coloniales qui, tel que le note souvent à juste raison la critique, ont eu une influence primordiale sur les auteurs africains. Enfin, ce chapitre s'achèvera par une mise en rapport de l'environnement avec les mouvements des personnages africains. Concrètement, il s'agira de montrer comment les trajectoires empruntées par les personnages, singulièrement les héros, dessinent parfois des tendances soumises, dans une certaine mesure, au phénomène de « rupture » et de « renouvellement », mais mettent aussi en exergue, implicitement ou explicitement, un type d'environnement donné.

2.1. L'environnement dans les œuvres coloniales

Dans *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Bernard Mouralis relate l'irruption de l'Afrique et des Africains dans la pensée occidentale dans les termes suivants :

¹⁵⁸ Georges Ngal (1994). *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan.

¹⁵⁹ Séwanou Dabla (1986). *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris : L'Harmattan.

¹⁶⁰ Guy Ossito Midiohouan (1999). « Le créateur négro-africain et l'environnement : de la contemplation à l'engagement », in Hélène Jaccopard, *op. cit.*, en ligne, <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1199gom.html>, consulté le 13 janvier 2008.



L'introduction, à partir du XVI^e siècle, de l'Afrique et de l'homme noir, dans le champ de la réflexion occidentale, a suscité une littérature immense et protéiforme, qui s'est exprimée aussi bien sur le mode du témoignage (récits de voyages, autobiographies), de la fiction (romans, pièces de théâtre et, à un moindre degré, poèmes) que sur celui de la production scientifique (ethnologie, histoire, psychologie, etc.)

Ce qui frappe dans ces textes, quel que soit par ailleurs le genre dont ils relèvent, c'est d'abord le souci manifesté par leurs auteurs de contribuer à l'élaboration d'un savoir spécifique sur l'Afrique et l'homme noir, d'assigner à ceux-ci une place stable et un sens propre dans une configuration intellectuelle qui entend rendre compte de façon cohérente et quelquefois même systématique de la relation existant entre l'Europe et l'Afrique. Significatif est, à cet égard, le cas du roman colonial dont les principaux représentants tendent à montrer que le recours à la fiction comme mode d'expression, loin d'être une tentative d'évasion « exotique », est au contraire la forme qui répond le mieux à ce souci de cohérence.¹⁶¹

Pour Mouralis, le foisonnement et la pluralité générique de la littérature prenant l'Afrique et les Africains au centre de ses préoccupations n'étaient donc qu'à la proportion des prétentions scientifiques qui lui servaient de pré-texte. L'aspiration scientifique pourrait sembler justifiée lorsque l'on prend en considération le fait que l'époque à laquelle cet intérêt littéraire pour l'Afrique connaît son essor correspond peu ou prou à la période des grandes expéditions scientifiques parties à la découverte et à l'exploration du continent noir. Or, ce que l'on attend d'un projet qui se veut scientifique, c'est qu'il fasse preuve de sincérité et d'honnêteté dans ses affirmations et surtout qu'il soit toujours guidé par une recherche de l'objectivité. Il est alors loisible de se demander si cette panoplie de littératures, spécifiquement dans le cas du roman colonial, était réellement mue par le seul et unique souci de produire une connaissance sur l'Afrique et les Africains.

Pour Richard Laurent Omgba, cela est loin d'être le cas. S'appuyant sur l'exemple de l'écriture coloniale française, il montre que cette littérature a plutôt contribué à divulguer « tous les stéréotypes, tous les clichés, tous les mythes réducteurs sur l'Afrique et les Africains ».¹⁶² S'agissant des mythes propagés par l'écriture coloniale française, ce chercheur en identifie quatre qu'il nomme des « mythes structurateurs », à savoir « le mythe de l'Afrique fantôme, le mythe de la terre de soleil et de sommeil, le mythe du paradis perdu, le mythe de l'Afrique ambiguë ».¹⁶³ Ces mythes et les motifs qui les sous-tendent

¹⁶¹ Bernard Mouralis (1993). *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris : Présence Africaine, pp. 15-16.

¹⁶² Richard Laurent Omgba (dir.). (2007). *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et post-coloniales*, Paris : L'Harmattan, p 15.

¹⁶³ *Loc.cit.*



sont loin d'être gratuits ou simplement le fruit des caprices de l'imagination. Ils obéissent plutôt, selon Omgba, à une logique apologétique. Les œuvres coloniales étaient, plus que tout, soucieuses de justifier la colonisation en la faisant passer pour une nécessité. Aussi les mythes structurateurs diffusés dans celles-ci étaient-ils destinés à donner une image volontairement caricaturale de l'Afrique, afin de faire croire qu'elle est « une terre des hommes, un continent voisin dont la misère et la désolation des habitants sollicitent la générosité de l'Europe ». ¹⁶⁴ Comme le suggère assez clairement le nom de certains d'entre eux, ces mythes s'appuient essentiellement sur la représentation négative voire déformée et fantaisiste de l'environnement naturel du continent africain.

Que ce soit Ernest Psichari dans *Terres de soleil et de sommeil* (1908), ¹⁶⁵ Guy de Maupassant dans *Au Soleil* (1884) ou encore Pierre Loti dans *Le Roman d'un Spahi* (1881), les auteurs coloniaux ont mis un soin particulier à mettre en scène la nature africaine, insistant surtout tantôt sur certains éléments naturels, tantôt sur la forme de la végétation et du climat. S'agissant des éléments naturels, Richard Laurent Omgba démontre que ces auteurs se sont surtout attardés sur le soleil comme le soulignent d'ailleurs les titres des ouvrages de Psichari et Maupassant. La peinture qu'ils en font met hyperboliquement en relief ses méfaits. Ainsi, parlant de l'Afrique, Guy de Maupassant écrit-il : « Toute la contrée est aride et désolée. Le Roi d'Afrique, le Soleil, le grand et féroce ravageur a mangé la chair de ses vallons, ne laissant que de la pierre et une poussière rouge où rien ne pourrait germer. » ¹⁶⁶ Maupassant ne fait pas seulement du soleil l'élément naturel qui règne sur l'Afrique mais il met aussi en exergue sa puissance dévastatrice. Tout se passe comme si l'essentiel à retenir de l'Afrique était réductible aux effets d'un soleil apocalyptique. Cette vision sur l'Afrique de Maupassant est pleinement partagée par Pierre Loti :

...Et, tous les jours, tous les jours, ce soleil !...

Tous les matins, le voir se lever avec une régularité inexorable, à la même heure, sans nuages et sans fraîcheur, ce large soleil jaune ou rouge, que les horizons plats permettaient de voir surgir tout d'en bas comme sur la mer, et qui, à peine levé,

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁵ C'est de toute évidence cette œuvre qui sert de référence au « mythe de la terre de soleil et de sommeil » de Richard Laurent Omgba, tout comme le « mythe de l'Afrique fantôme » fait allusion à *L'Afrique fantôme* de Michel Léiris.

¹⁶⁶ Guy de Maupassant (1925). *Au Soleil*, Paris : Albin Michel, p. 16.



commençait à envoyer à la tête, aux tempes, l'impression pénible et lourde de son flamboiement.¹⁶⁷

On ne manquera pas de relever le ton de harcèlement, d'indignation voire de dégoût caractéristique de la première phrase, surtout à travers la répétition de « tous les jours » et le démonstratif « ce ». Pour Loti, le soleil est un élément omniprésent dont l'apparition quotidienne est synonyme de harcèlement et de calvaire. Aussi s'empresse-t-il d'ajouter qu'à cause de la présence implacable de ce soleil, « Toute cette terre d'Afrique est couverte d'une vapeur de mort ».¹⁶⁸ Maupassant et Loti montrent donc exclusivement le soleil sous ses aspects néfastes. Considéré par ceux-ci comme un facteur d'anéantissement de l'humain, ils en font dans leurs œuvres l'élément qui, par-dessus tout, est représentatif de l'Afrique faisant ainsi du continent noir la demeure de la mort et de la désolation.

Le tableau horrifiant de l'Afrique à travers sa nature dans le roman colonial ne se limite pas uniquement à la représentation du soleil. Les autres composantes de la nature sont également mises à profit par les auteurs comme le montre Michel Hausser, se fondant sur l'exemple de Jules Verne.¹⁶⁹ D'abord, Hausser cite six ouvrages de cet auteur à partir desquels il tente de démontrer non seulement une présence évidente de l'Afrique mais également « que l'Afrique occupe la première place dans l'œuvre de Verne ».¹⁷⁰ Procédant ensuite à une profonde dissection de deux des six ouvrages en question,¹⁷¹ ce critique explicite comment Jules Verne s'appuie sur la représentation négative de l'environnement naturel pour faire passer l'image grotesque de l'Afrique qu'il désire transmettre à ses lecteurs. Quand il s'agit de décrire les pays par exemple, Verne fait économie des termes propres et privilégie plutôt ce que Hausser appelle les « désignateurs non signifiants », qui sont souvent des syntagmes dont la périphrase représente un exemple typique. Ainsi note-t-on une présence anaphorique de termes tels que « cette

¹⁶⁷ Pierre Loti (1881). *Le Roman d'un Spahi*, Édition du groupe « Ebooks, libres et gratuits », en ligne, www.ebooksgratuits.org/pdf/loti_roman_spahi.pdf, p 66, consulté le 10 mars 2013

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁶⁹ Michel Hausser (1991). « Jules Verne et l'Afrique des Noirs », in *Le roman colonial (suite), Itinéraires et contacts de cultures* N° 12, Paris : L'Harmattan, pp. 9-46.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷¹ Les six romans sur lesquels se fondent la justification de Michel Hausser sont : *Cinq Semaines en ballon* (1863) *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique Australe* (1871), *L'Étoile du sud* (1884), *Robur le conquérant* (1886), *Sans Dessus dessous* (1889), *Le village aérien* (1901). Mais ce sont surtout sur le premier et le dernier que se concentre plus son analyse.



terre inhospitalière », « cette contrée inhospitalière », « ce continent ingrat », « cette côte sauvage » ou encore « cette contrée sauvage » qui contribuent à transmettre une image de la démesure.¹⁷²

Michel Hausser montre en outre que lorsque la description se fait plus précise, les éléments sur lesquels elle se focalise le plus souvent sont le sol, singulièrement évoqué à travers le relief, ainsi que les fleuves, le climat et surtout la végétation. L'évocation de cette dernière est fréquemment accompagnée de prédicats négatifs faisant référence à l'inhabituel : « inconnue », « inexplorée », « énigmatique », « mystérieuse », « sauvage », « épineux » etc.¹⁷³ Hausser précise que la description de Jules Verne peut parfois prendre des connotations romantiques feintes, comme cela est le cas dans le passage suivant des *Aventures* (1871) :

En cet endroit, l'Orange [...] offrait aux regards un spectacle sublime. Rocs **infranchissables**,¹⁷⁴ masses **imposantes**, de pierres et de troncs d'arbres, minéralisés sous l'action du temps, cavernes profondes, forêts **impénétrables** que n'avait pas encore défloré[es] la hache du settler, tout cet ensemble, encadré dans l'arrière-plan des monts Gariepins, formait un site d'une **incomparable** magnificence. Là, les eaux du fleuve, encaissées dans le **lit trop étroit pour elles** et auxquelles le sol venait à manquer subitement, se précipitaient d'une hauteur de quatre cents pieds.¹⁷⁵

Jules Verne fait souvent recours dans ce passage à de nombreux termes superlatifs. Si certains d'entre eux dénotent une beauté particulière voire exceptionnelle de la nature (« spectacle sublime », « magnificence ») et créent chez le lecteur l'impression d'une description positive, cette impression est fort fallacieuse. Michel Hausser attire en effet l'attention sur le fait que la plupart des superlatifs choisis par Verne insistent surtout sur le danger qui serait inhérent aux éléments de la nature qu'il évoque. On peut relever l'image d'anormalité, et d'inaccessibilité voire de monstruosité que traduisent certains qualificatifs (« infranchissables », « imposantes », « impénétrables », « incomparables » etc...). Tout se passe comme si Jules Verne cherchait à évoquer une beauté apparente de la nature et de ses éléments pour mieux mettre en lumière son inhospitalité. Cette description négative de l'environnement va toujours de pair avec une image tout aussi négative

¹⁷² Michel Hausser, *op. cit.*, p 20.

¹⁷³ *Ibid*, p. 22.

¹⁷⁴ C'est l'auteur de l'article qui souligne.

¹⁷⁵ Jules Verne (1871). *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, Paris : Hetzel, p. 2.



des Noirs. Jules Verne, poursuit Hausser, « ne perd pas une occasion pour apporter un enseignement sur la flore, la faune et sur les mœurs des indigènes ».¹⁷⁶

Le terme « enseignement » est choisi ici à dessein par ce critique, fort de sa conviction que Jules Verne n'aspire pas à moins que de faire œuvre d'écrivain scientifique, ses récits étant destinés à avoir une fonction documentaire. Ambition a priori peu surprenante, pourrait-on être tenté de croire, eu égard aux courants littéraires réaliste et surtout naturaliste dont il est contemporain et dont le projet, tel que le résume si judicieusement Émile Zola dans *Le roman expérimental* (1880), est de faire du roman le reflet de l'évolution scientifique du siècle. Cependant, Hausser attire l'attention sur le fait que contrairement à ces deux courants littéraires en vogue à son époque, Jules Verne ne rapportait aucunement dans ses écrits des réalités vécues ou des faits observés mais juste le fruit de son imagination. Ainsi, à l'opposé de ce qu'il prétend, le portrait de l'Afrique chez cet auteur n'est rien d'autre que le résultat d'une affabulation savamment orchestrée. Mais ce qui frappe dans le texte vernien et que Hausser relève à juste raison, c'est que cette image de l'Afrique passe prioritairement par la description péjorative et mythomane de l'environnement naturel.

L'utilisation d'une représentation caricaturale de la nature pour caractériser l'Afrique n'est pas l'apanage de la littérature française. Elle est également attestée chez les écrivains coloniaux de langue germanique ainsi que le confirme Max F. Dippold dans une analyse de la représentation du Cameroun dans l'écriture coloniale allemande.¹⁷⁷ À l'image de Hausser, Dippold observe que l'environnement naturel est un élément faisant l'objet d'une singulière attention dans la littérature allemande sur le Cameroun. Il explicite surtout que le recours à l'image de la forêt vierge s'avère la caractéristique la plus saisissante des textes. Le trait prépondérant dans la description qui en est faite, remarque-t-il, reste son caractère primitif, sauvage et inhospitalier. Ainsi décrite, elle est forcément perçue comme une menace pour l'homme et son épanouissement. Max F. Dippold cite en

¹⁷⁶ Michel Hausser, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁷ Max F. Dippold (1973). « L'image du Cameroun dans la littérature coloniale allemande. », in *Cahiers d'Études Africaines*. N° 49, Vol. 13, pp. 37-59.



exemple un passage tiré d'un ouvrage d'Eva MacLean intitulé *Unser Kamerun von heute* :¹⁷⁸

Une première incursion dans la forêt vierge donne une impression inoubliable. Le foisonnement lubrique du règne végétal nous écrase ; l'air lourd et humide nous écrase. La forêt vierge n'est pas un paysage souriant. Elle témoigne d'une force élémentaire à laquelle nous ne pouvons résister, un monstre énorme qui nous menace mystérieusement.¹⁷⁹

L'intention de cette description de donner de la forêt vierge une image d'effroi et de terreur est sans ambages. Elle insiste non seulement sur son abondance qui lui confère un caractère majestueux, mais aussi et surtout sur sa puissance destructrice et le péril qu'elle représente pour l'homme, d'où la comparaison avec un monstre. L'auteure de ce passage ne manque pas de souligner la vanité d'une tentative d'affronter cette forêt en s'empressant de lui attribuer un pouvoir mystérieux et surnaturel. Elle est donc un endroit sauvage, inhospitalier et inhabitable, une perception que confirme également son opposition avec le paysage qui, comme le souligne par ailleurs le qualificatif « souriant », est un espace connu, familier et accueillant. Ainsi note-t-on encore à travers cet exemple sur le Cameroun que c'est la représentation sous un aspect âprement péjoratif de l'environnement naturel et de son impact négatif sur l'homme qui sert à donner une image caractéristique de l'Afrique.

Cette image de l'Afrique montrant une nature impitoyable qui soumet les hommes à son dictat sert donc de prétexte à la littérature coloniale dans son désir de défense de l'entreprise coloniale. Elle semble en faire une mission – l'envoi des missionnaires pour préparer la voie aux colons est d'ailleurs assez révélateur à cet effet – dont le but est d'aller délivrer les habitants de l'Afrique du joug de la nature et améliorer leur existence. Dès lors, il n'est plus surprenant que, sous le pseudonyme de Marius-Ary Leblond,¹⁸⁰ deux critiques spécialistes de littérature coloniale et conscients du rôle de fourvoiement qui lui est dévolu, l'exaltent comme une « œuvre harmonieusement aristocratique et hu-

¹⁷⁸ Eva MacLean (1940). *Unser Kamerun von heute*, München: Fichte, 1940.

¹⁷⁹ Cité par M. F. Dippold, *op. cit.*, pp. 37-39.

¹⁸⁰ Wladimir Kapor précise dans l'introduction au volume que nous citons que derrière le pseudonyme se cachent deux cousins d'origine réunionnaise qui ont fait fusionner leurs noms de plume. Il s'agit de Georges Athénas (1887-1953) rebaptisé Marius Leblond et Aimé Merlo (1880-1958) alias Ary Leblond.



manitaire ». ¹⁸¹ Dans leur obstination à faire passer à tout prix la colonisation comme une mission humanitaire, les Marius-Ary Leblond poussent leur cynisme jusqu'à avertir la jeunesse française contre les auteurs anticolonialistes auxquelles ils dénie l'humanitarisme :

Il importe à ce propos de mettre en garde les jeunes Français contre les idées faussement humanitaires que répandent des esprits parfois généreux, mais toujours confus et insuffisamment éclairés : il leur arrivera d'entendre parler contre la colonisation en général et contre le régime administratif de nos colonies en particulier. ¹⁸²

En sus de la littérature, le cinéma colonial fait lui aussi usage de l'image de l'environnement naturel pour faire accroire la mission humanitaire de la colonisation comme l'ont si bien exposé Francis Ramirez et Christian Rolot dans leur ouvrage commun sur le cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi. Les deux auteurs détectent également une tendance à la représentation et à l'interprétation de la nature dans les films coloniaux. Ces films, jugent-ils, ont souvent une structure en deux mouvements, le premier étant relatif à la nature et aux humains :

[L]'une des choses qui frappent le plus quand on examine les films relatifs aux sociétés africaines est certainement le protocole presque immuable de leur déroulement. On part du cadre naturel, du biotope coutumier, pour arriver dans un second temps aux hommes montrés dans leurs activités choisies pour leur spécificité. Le couple milieu et activités humaines forme donc l'articulation forte d'un discours calqué sur l'exposé géographique. ¹⁸³

Pour les deux auteurs, cette organisation bipolaire des films est loin d'être innocente. La première partie de ceux-ci est dédiée à une description péjorative de la nature presque toujours suivie d'une condamnation de la vie traditionnelle menée par les indigènes, soulignant de cette manière l'influence nocive de la nature sur les humains. La seconde partie est ensuite dédiée à une amélioration du sort des indigènes dans le cadre de l'action coloniale. Les auteurs précisent que si la représentation des Noirs les montre souvent en train de ployer sous l'effet de leur environnement, les Blancs apparaissent en revanche dans leur qualité de dompteurs et de dominateurs. Le film colonial tend à peindre la na-

¹⁸¹ Marius-Ary Leblond (2012). *Écrits sur la littérature coloniale*, Textes choisis et présentés par Wladimir Kapor, Paris : L'Harmattan, p. 42.

¹⁸² *Ibid.*, p 60.

¹⁸³ Francis Ramirez, Christian Rolot (1985). *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Bruxelles : Musée Royal de l'Afrique Centrale, p. 67.



ture sous son aspect impétueux qu'il souligne singulièrement, mais en dépit duquel celle-ci finit par être conquise et maîtrisée dans le cadre de l'action coloniale qui se révèle ainsi utilitaire. Ramirez et Rolot donnent l'exemple de la forêt dont l'image dominante est son exploitation :

Jadis repaire de la barbarie, la forêt est vaincue par l'homme blanc capable de mettre sa force au service du progrès. L'abattage d'arbres géants tombant dans un enchevêtrement de lianes apparaît ainsi comme le moment clef de toutes les séquences où, à la suite d'un Européen, nous pénétrons dans la jungle.¹⁸⁴

Si la représentation de la nature dans le cinéma colonial confirme la mobilisation des œuvres coloniales pour conférer un visage caritatif à la colonisation, on remarque qu'elle est aussi au service d'une sorte « auto-héroïsation » du Blanc. Cette même nature, décrite dans un premier temps avec tous les qualificatifs mettant en exergue sa monstruosité, son inaccessibilité et son caractère dangereux et mortifère, se laisse tôt ou tard conquérir et apprivoiser par les personnages blancs mis en scène dans les œuvres coloniales. Ceux-ci apparaissent comme des héros disposant d'une force surhumaine comme le montre le cas d'un personnage missionnaire créé par Jules Verne : « Enfin, pendant deux longues années encore, il parcourut ces régions barbares, poussé par cette force surhumaine qui vient de Dieu ».¹⁸⁵ Il devient ainsi clair que le tableau hyperboliquement négatif du cadre naturel africain chez les auteurs coloniaux leur permet aussi de faire le portrait de deux types de personnages. D'une part, les autochtones assujettis par l'environnement naturel, et de l'autre, les Blancs qui viennent combattre et vaincre cette nature pour les délivrer. Aussi est-il loisible d'en déduire que l'auto-héroïsation fait aussi partie du lot de subterfuges par lesquels l'écriture coloniale tente de blanchir la colonisation en la transformant en entreprise de bienfaisance. Cette peinture rocambolesque de l'environnement africain dans les œuvres coloniales se conçoit également comme une manière de justifier l'exploitation des ressources du continent. L'insistance sur le caractère sauvage et de la nature et de l'homme africains ne revient-elle pas à considérer le continent comme une terre vierge, quasiment inhabitée et n'appartenant à personne ?

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹⁸⁵ Jules Verne (1863). *Cinq semaines en ballon. Voyage de découverte en Afrique par trois anglais*, Paris : Hetzel, p. 133.



Si l'on se souvient de la célèbre formule qu'aimait à employer le premier président ivoirien Félix Houphouët-Boigny selon laquelle « la terre appartient à celui qui la met en valeur », on comprendra que cette représentation de l'environnement représente aussi une manœuvre de légitimation du pillage des ressources naturelles opéré par l'entreprise coloniale.

Eu égard à tout ce qui précède, il devient évident que le désir de produire des connaissances scientifiques intéressait réellement peu les auteurs coloniaux. Leur préoccupation première était plutôt de faire accepter l'aventure coloniale au sein de l'opinion publique. C'était peut-être une nécessité impérative, surtout en France, si l'on se souvient qu'au moment où la fièvre de la conquête coloniale était à son paroxysme, la Révolution Française, qui en a fait la nation de la liberté, de l'égalité et des droits de l'homme, avait eu lieu à peine quelques années auparavant. Un paradoxe en somme. Il s'agissait donc d'une littérature prioritairement propagandiste. Les Marius-Ary Leblond le reconnaissent et l'assument d'ailleurs :

Il est extraordinaire – et presque scandaleux – que depuis cinquante ans, la France s'étant résolue à conquérir un immense Empire, à le civiliser et à en tirer un des éléments principaux de sa Puissance mondiale en face de tant d'obligations et de charges, nos Gouvernants [...] n'aient pas plus entrepris pour faire connaître et valoir notre Littérature Coloniale prodigieusement abondante, riche et généreuse.¹⁸⁶

Ces deux auteurs avouent que la littérature coloniale était bien destinée à faire accepter la colonisation. Elle était donc mue par des intentions non pas scientifiques, mais idéologiques. L'intérêt prépondérant accordé à l'environnement naturel sert ainsi à la réalisation de cette cause. Cette utilisation de l'image de l'environnement trouve un écho chez les auteurs africains dont l'écriture est héritière de la colonisation.

2.2. L'environnement dans les œuvres postcoloniales

L'héritage de la colonisation dans la littérature africaine est le plus nettement perceptible chez les tout premiers auteurs, notamment Bakary Diallo, Amadou Mapaté Diagne et Félix Couchoro. Chez ce dernier par exemple, souligne Alain Ricard, le portrait des Noirs

¹⁸⁶ Marius-Ary Leblond, *Op. cit.*, p 95.



ne fait que reprendre en écho celui des auteurs coloniaux.¹⁸⁷ Aussi les œuvres de ces auteurs sont-elles classées dans la catégorie de la littérature coloniale, puisqu'elles ont fait allégeance à la colonisation et relayé ses stéréotypes et ses préjugés. La formule très révélatrice de « roman colonial négro-africain » trouvée par Guy Ossito Midiohouan rend parfaitement compte de cette situation.¹⁸⁸ Cette donne change avec l'éveil des écrivains de la Négritude qui ont mis un soin particulier à réfuter les thèses de la littérature coloniale. Si l'environnement et sa représentation ont joué un rôle primordial en servant de pièce à conviction destinée à justifier la colonisation, ils auront également une importance similaire chez ces derniers, dans leur désir de démentir ces thèses. Cela se vérifie surtout au cours de la première des trois phases qui montrent l'évolution de la représentation de l'environnement selon le schéma de Guy Ossito Midiohouan.

2.2.1. La phase de l'identification avec l'environnement

La première phase illustrant l'image de l'environnement chez les auteurs africains correspond à ce qu'Ossito Midiohouan appelle « le temps de la stabilité ». Pour ce critique, la perception de l'environnement qui correspond à cette phase remonte jusque dans l'Afrique traditionnelle, en l'occurrence à travers les contes. Dans ces contes, la relation entre l'homme et son environnement qu'ils mettent en lumière n'est pas basée sur la domination mais plutôt la soumission. La soumission dont il est question n'est pas à confondre avec l'argument de l'inhibition et l'anéantissement que brandit la littérature coloniale. Au contraire, elle provient pour Midiohouan du fait que les croyances religieuses dans les traditions africaines reposent le plus souvent sur les éléments de l'environnement auxquels des qualités divines sont habituellement attribuées. Dès lors, l'environnement est perçu comme un « réseau de forces entre lesquelles l'homme doit apprendre à se glisser. »¹⁸⁹ Ce credo est fondé selon ce critique sur la conviction que l'environnement fait preuve de munificence envers l'homme si ce dernier s'assujettit à ses règles. Midiohouan en conclut que cette attitude mise en relief dans les œuvres traditionnelles orales est la

¹⁸⁷ Alain Ricard (1991). « Littérature coloniale et littérature africaine : Félix Couchoro », in *Le roman colonial (suite)*, *op. cit.*, pp. 67-70.

¹⁸⁸ Guy Ossito Midiohouan (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : L'Harmattan.

¹⁸⁹ Guy Ossito Midiohouan, « Le créateur négro-africain et l'environnement », *op. cit.*



preuve d'une inhérente disposition à la protection de l'environnement dans les sociétés africaines :

[I]l apparaît que les us et coutumes étaient sous-tendus par des principes qui entretenaient une dynamique interne de protection de l'environnement. Il y avait des tabous et des interdictions diffusés au niveau de la conscience collective dans le but de sauvegarder l'environnement. Ainsi, une telle forêt est déclarée sacrée par souci d'assumer une couverture végétale.¹⁹⁰

Midiohouan explicite que cette dynamique de protection de l'environnement est justifiable par le fait que les genres traditionnels oraux avaient en Afrique une vocation didactique bien avant l'avènement de l'école occidentale. Ainsi, l'impact de l'image de l'environnement représenté, mis en rapport avec le divin, et donc sous des traits positifs, aboutit à « l'admiration » et à « la contemplation » vis-à-vis de la nature et « fai[t] ainsi de l'Afrique traditionnelle un monde de stabilité, d'équilibre environnemental ».¹⁹¹

Le passage de l'oral à l'écrit n'a pas eu d'immédiate incidence sur la représentation de l'environnement chez les auteurs africains. Au contraire, la plupart d'entre eux ont pérennisé cette tradition en positivant a fortiori particulièrement le rapport entre l'homme et son environnement. On constate dès lors avec Ossito Midiohouan qu'il y a un prolongement de « l'attitude contemplative » dans la mesure où « les premiers écrivains de la littérature négro-africaine d'expression française ont, d'une façon générale, continué de présenter dans leurs œuvres une nature paradisiaque. » Cette phase de la contemplation correspond peu ou prou à l'époque de la Négritude. En effet, les écrits de ce mouvement, qu'ils soient romanesques, poétiques ou dramatiques, avaient tendance à célébrer l'Afrique traditionnelle, surtout à travers ce que Midiohouan nomme « une description dithyrambique de l'environnement ».¹⁹²

Puisque dans les œuvres coloniales, l'apologie de la colonisation était essentiellement basée sur l'argumentaire d'un environnement hostile constituant un obstacle pour l'épanouissement humain et justifiant les attributs péjoratifs donnés aux Noirs, l'attitude contemplative entre donc dans le cadre d'une dynamique de déconstruction du discours

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*



colonial. Les auteurs inscrivaient sans doute leur représentation idyllique de la nature africaine dans un processus de rejet des thèses fantaisistes vulgarisées par la « Bibliothèque coloniale ».

Kwaku Asante-Darko affirme que la représentation admirative de l'environnement chez certains auteurs africains de la première génération entre également dans le cadre d'un discours de protection de l'environnement.¹⁹³ Pour lui, l'utilisation abondante de l'image de l'environnement et des métaphores environnementales, singulièrement chez les auteurs de la Négritude, n'a pas seulement pour vocation de dénoncer l'action coloniale, mais a aussi une grande portée écologique, en ce sens que les auteurs s'étaient fortement inspirés de genres traditionnels qui créaient, entretenaient et pérennisaient des règles, des interdits et des tabous destinés à promouvoir la protection de l'environnement. Dès lors, leurs textes sont forcément porteurs d'une conscience environnementale.

Dans les œuvres de la première génération d'écrivains africains, l'image de l'environnement est, somme toute, empreinte de positivité et traduit le désir d'affirmer une certaine identification des auteurs avec leur environnement naturel et de souligner son rôle dans leur épanouissement et leur bonheur. Cette idéalisation s'estompe quelques années après les indépendances, annonçant un nouveau regard sur l'environnement.

2.2.2. La phase de la remise en cause

Observant l'avènement d'une « deuxième génération » de romanciers africains, Sewanou Dabla constate que ceux-ci proclament la « désuétude des premiers thèmes », car leur écriture est caractérisée

par une attention accrue accordée à l'actualité africaine plutôt qu'au passé ou aux idéaux poétiques de la première heure. Et nous assistons au délaissement de la description du monde traditionnel et des mutations qu'il subit.¹⁹⁴

Ce nouveau regard sur l'Afrique a également eu une forte incidence sur l'image de l'environnement et marque un changement de paradigme dans sa perception. Elle est an-

¹⁹³ Kwaku Asante-Darko, *op. cit.*

¹⁹⁴ Sewanou Dabla, *op. cit.*, p. 81.



nonciatrice d'une phase de remise en cause de l'idéalisation de l'environnement et de l'identification avec celui-ci. Pour Midiohouan, elle représente « le temps de la rupture » de la relation des auteurs africains avec leur environnement. Comme l'indiquent si bien les affirmations de Dabla, une fois les indépendances acquises, les revendications et les luttes identitaires n'étaient plus d'actualité et les auteurs ont reconnu la nécessité de relever de nouveaux défis. Le défi qui s'est avéré le plus impératif était celui du développement. Cependant, le modernisme qui représente la voie à adopter pour y parvenir se trouve confronté à un obstacle de taille, en l'occurrence certains tabous et croyances religieux qui pèsent lourd dans la perception de l'environnement naturel et l'attitude à avoir à son égard. Aussi le désir d'outrepasser ces croyances s'impose-t-il comme une nouvelle nécessité dont les auteurs feront leur cheval de bataille. Par conséquent, « la nature cesse d'être contemplée et n'a plus droit aux éloges. Le temps de la rupture est caractérisé par le rejet, au nom du progrès, des tabous d'antan. »¹⁹⁵ Les écrivains ont donc pris conscience de la nécessité de « se débarrasser de cet encrage naturel, cause de la pauvreté matérielle et du sous-développement économique et social », précisera Jacques Binet.¹⁹⁶

Pour Guy Ossito Midiohouan, l'œuvre qui incarne le mieux cette phase de remise en cause est sans contredit *Le chant du Lac* (1965) d'Olympe Bhêly-Quenum. L'héroïne du roman Noussi Ounéhou a eu le mérite d'affronter et vaincre les monstres aquatiques considérés à tort comme des dieux par la population locale. La présence de ces monstres divinisés constitue un écueil à la réalisation du plan d'aménagement du lac destiné à faciliter les échanges extérieurs du village, et partant à stimuler son développement économique. Le roman se termine d'ailleurs sur une note d'espoir de l'héroïne qui, forte de sa victoire sur les monstres, rêve de l'accomplissement de ses propres projets d'aménagement devant désenclaver le village et le rendre plus facilement accessible.

Il faudrait cependant nuancer tant soit peu la phase de la rupture, car au même moment où fleurissait le courant moderniste, une frange d'écrivains est restée fidèle à la croyance dans les valeurs traditionnelles africaines et a entrepris de modérer leur condamnation pure et simple. Midiohouan cite l'exemple de *L'Arbre fétiche* (1971) de son compatriote

¹⁹⁵ Guy Ossito Midiohouan, *op. cit.*

¹⁹⁶ Jacques Binet (1992). « L'environnement vu à travers la sensibilité des artistes africains », in *Afrique Contemporaine*, N° 161, pp. 190-196.



Jean Pliya qui met en scène l'abattage d'un arbre rendu nécessaire par un projet de construction routière. La coupure de cet arbre aura une suite fatale pour le bûcheron chargé d'accomplir la tâche et provoquera en outre une colère de la nature et des adeptes du culte de l'arbre. Pour Midiohouan, ce courant qui tempère la verve progressiste marquant la rupture est annonciateur d'une troisième phase dans la perception de l'environnement par les auteurs africains en l'occurrence celle de la nostalgie.

2.2.3. La phase de la nostalgie

La troisième phase de l'image représentée de l'environnement dans les œuvres africaines est celle qui est considérée par Midiohouan comme le « temps de la recherche d'un paradis perdu ». Cette phase est caractérisée par la dénonciation de la situation environnementale en particulier dans les villes. L'environnement citadin est perçu par les auteurs comme le royaume de la pollution et de l'insalubrité. Midiohouan évoque le cas de la peinture de Dakar faite par Ousmane Sembène dans *Niiwam* (1987) :

Le marché de Sandaga [est] de style soudano-sahélien [...] Des odeurs puantes de poissons pourris, séchés, de viande avariée, de chats et chiens crevés, en état de décomposition, d'eaux stagnantes, croupies, de senteur de piment, de poivre, d'oignons, de papiers mouillés, de pieds infectés de plaie incurables, de transpiration, d'huile de moteur, se mêlaient, voltaient, plafonnaient pour embaumer l'air.¹⁹⁷

Cet état environnemental désastreux dans les villes africaines fait jeter à certains auteurs un regard nostalgique sur la vie dans le cadre environnemental villageois qui se voit ainsi réhabilité. C'est le cas de Jean Pliya qui, poursuivant la logique engagée dans sa nouvelle *L'Arbre fétiche* (1971), écrit le roman *Les Tresseurs de corde* (1987) dans lequel il fait retourner son héros Trabi dans un village où ce dernier redécouvre les qualités de l'environnement, en particulier les vertus thérapeutiques de certains de ses éléments. Ce retour vers l'espace rural et la redécouverte de l'environnement qui s'ensuit permettent au héros de constater que la « nature [...] offre des moyens précieux qui guérissent sans nuire, selon l'excellent principe d'Hippocrate. Malheureusement, on s'en détourne au profit des seuls produits de laboratoire. »¹⁹⁸

¹⁹⁷ Ousmane Sembène (1987). *Niiwam* suivi de *Taaw*, Paris : Présence Africaine, p. 27.

¹⁹⁸ Jean Pliya (1987). *Les Tresseurs de corde*, Paris : Hatier, p. 61



La description de l'environnement des villes comme marqué par la malpropreté et la pollution de même que la réhabilitation de celui du village sont perçues par l'auteur comme « un appel à la sauvegarde de l'environnement » et une « dénonciation des méfaits du progrès. »¹⁹⁹ Cette analyse de Midiohouan est sujette à contestation. Si l'appel à sauvegarder l'environnement est juste et légitime voire nécessaire, il n'est pas forcément subordonné à la condamnation du progrès. Le progrès en soi ou le désir de l'atteindre ne peuvent être automatiquement conjugués avec la dégradation de l'environnement. Cette position de Midiohouan est d'autant plus surprenante que le héros de Pliya qu'il évoque ne rejette guère le progrès quand il parle des qualités de l'environnement naturel dans le domaine médical, mais milite plutôt en faveur d'une symbiose entre ce désir de progrès et la prise en compte de cet environnement naturel :

Je ne suis pas hostile au progrès scientifique [...]. Accepter ce qu'il y a de positif dans la médecine moderne ne m'empêche nullement de profiter des apports de la nature ou de la médecine traditionnelle. La solution idéale n'est-elle pas d'associer sans préjugé les diverses méthodes ? »²⁰⁰

Ce point de vue est également le même que celui du héros d'Olympe Bhêly-Quenum dans *L'Initié* (1979). Marc Koffi Tingo, après une formation de médecin en France, a été initié par son oncle Atchê à la connaissance des secrets que recèle l'environnement naturel, ce qui lui permettra de réaliser cette synergie entre le moderne et le traditionnel dont le résultat est visible dans certaines guérisons miracles impossibles à expliquer pour la civilisation occidentale. L'idée sous-jacente ici est de démontrer que le modèle d'homme parfait est celui qui parvient à réaliser une synthèse saine entre les apports de l'Afrique précoloniale et ceux de l'Occident. La nécessité et la réussite de ce métissage chez Marc Kofi Tingo se lisent également à travers son mariage avec une femme d'origine française. Eu égard à ce qui précède, il faudrait peut-être caractériser cette troisième partie en des termes différents, car la recherche d'un paradis perdu ne cadre pas exactement avec la

¹⁹⁹ G.O. Midiohouan, *op. cit.*

²⁰⁰ Jean Pliya, *op. cit.*, p. 61.



tendance qui s'y dessine. Elle serait plutôt la phase de la recherche d'une certaine harmonie entre le désir du progrès et la nécessité de protéger un environnement dont les innombrables qualités restent parfois insoupçonnées.

Les trois phases qui scellent l'évolution de la perception de l'environnement chez les auteurs africains se dessinent parfaitement à travers l'écriture d'Olympe Bhêly-Quenum. L'analyse de ses trois premiers chefs d'œuvre permet de se rendre compte que chacun reflète fort bien l'une de ces phases. Ainsi, *Un Piège sans fin* (1960) correspond à la phase de l'identification avec la nature, *Le Chant du lac* (1965) est représentatif de la remise en cause et *L'Initié* (1979) témoigne du regard nostalgique sur l'environnement. Ces trois phases sont également visibles dans une certaine mesure à travers l'itinéraire des héros des romans africains.

2.3. Environnement et mouvement du héros : voyage à l'endroit et à l'envers

Lorsque l'on observe la production des auteurs africains, on peut aisément remarquer qu'il existe très souvent des tendances qui unissent plusieurs d'entre eux. L'un des exemples les plus saisissants est celui relatif à l'itinéraire emprunté par le héros, identique chez la grande majorité des auteurs. L'analyse de cet itinéraire révèle son lien évident avec la problématique de l'environnement.

La première tendance concernant le parcours suivi par le héros est perceptible chez les écrivains de la première génération, ceux dont l'écriture correspond à la phase de l'identification avec l'environnement. Leurs œuvres sont habituellement organisées autour d'une structure spatiale bipolaire montrant l'univers considéré comme typiquement africain d'une part, et l'univers étranger de l'autre. L'itinéraire du héros décrit toujours la trajectoire partant du premier point vers le second.

Que ce soit dans *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, *Climbié* (1956) de Bernard Dadié, *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, *Maimouna* (1953) d'Abdoulaye Sadjou ou encore *Kocumbo*, *L'étudiant noir* (1960) d'Aké Loba, pour ne citer que ces exemples, les protagonistes évoluent d'abord dans le cadre villageois avant d'emprunter le chemin de la ville. Dans une première partie, le cadre villageois où com



mence presque toujours le récit de son histoire est présenté comme un lieu idyllique. Le personnage s'y épanouit et mène une vie harmonieuse avec la nature. Climbié, Laye, Kocumbo et les autres héros de cette catégorie, participent avec euphorie aux activités villageoises (agriculture, chasse, cueillette, randonnées à travers la forêt) qui leur procurent un bonheur allant jusqu'à l'extase. On assiste dans la seconde partie à la sortie du héros de cet environnement et à son entrée dans l'univers étranger. Le passage de frontière se déroule parfois symboliquement au sein du cadre villageois même, à travers l'inscription à l'école étrangère. Cette traversée de frontière peut s'avérer conflictuelle, car elle n'est pas toujours du goût de la mère du héros qui, à l'instar de l'exemple de celle de Laye dans *L'Enfant noir*, préfère garder sa progéniture dans son giron. Il faut parfois tout le poids et le pouvoir d'influence d'une Grande Royale désireuse de faire apprendre à son peuple « l'art de lier le bois au bois » et de « vaincre sans avoir raison ». Une fois le conflit résolu et l'entrée à l'école scellée, la concrétisation du voyage devient inexorable et le héros part pour la ville voisine, la capitale voire le pays du colonisateur. Ce voyage est souvent synonyme de perte dans la mesure où il finit habituellement par la perte de repères du personnage qui est atteint de folie et/ou meurt.

Cette structuration bipartite du roman africain que fait ressortir l'itinéraire du personnage s'explique aussi par le désir de réfuter les thèses coloniales sur l'environnement en Afrique. La peinture enjoliveuse de l'environnement, que les auteurs font dans la première partie, obéit selon Jacques Fame Ndongo à un désir de

valorisation de la pureté villageoise et surtout de la quiétude poétique inhérente à la forêt en particulier et la nature en général. Il s'agit d'une idéalisation de l'univers originel du Noir authentique, celui qui n'a guère été contaminé par la civilisation et qui sait communier avec les forces occultes du cosmos.²⁰¹

Ainsi, contrairement aux affirmations dans les œuvres coloniales, c'est bien dans ce cadre représentant l'Afrique précoloniale et son environnement naturel que les Africains connaissent le bonheur et l'épanouissement. La fin tragique des héros, imputable à leur entrée dans l'univers citadin introduit par la colonisation, prouve bien que c'est plutôt

²⁰¹ Jacques Fame Ndongo (1988). *Le prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris : Berger-Levrault, p 59.



l'univers de l'autre qui représente le danger pour l'Africain en le conduisant inexorablement vers sa fin douloureuse.

Avec les renouvellements dans la littérature africaine et la rupture avec les premiers discours romanesques apparaît une nouvelle tendance décrivant un itinéraire du personnage à l'envers de celle des premiers auteurs. Même si la structure reste souvent bipartite, le parcours du héros, quant à lui, se déroule désormais dans le sens inverse. Camara dans *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui* (1985) de Williams Sassine, Fama Doumbouya, personnage d'Amadou Korouma dans *Les Soleils des indépendances* (1970), Trabi, protagoniste dans *Les Tresseurs de corde* (1987) de Jean Pliya ou Marc Kofi Tingo, héros de *L'Initié* (1979) d'Olympe Bhêly-Quenum, et tant d'autres encore, vivent d'abord dans la ville avant de décider d'emprunter le chemin vers le village. À part quelques exceptions rarissimes – c'est le cas du héros dans *L'Initié* dont le départ vers l'univers rural s'explique par son désir d'acquérir des connaissances dans la médecine locale qu'il considère comme un parfait complément de celle moderne qu'il a étudiée en France – ce voyage en sens inverse n'est pas effectué par les personnages de leur plein gré. Trabi part pour échapper à la traque du gouvernement révolutionnaire, Camara abandonne la ville suite à une déconvenue car, tout musulman qu'il est, il n'est passé de zéro à héros qu'à travers l'abus de l'alcool, du tabac et du sexe, et Fama Doumbouya quitte la capitale après y avoir mené une vie de chien et croupi en prison. Le départ vient donc sanctionner l'échec de la vie urbaine et le fiasco des indépendances qui y ont été proclamées avec le lot d'espoir et de promesses qu'elles ont suscités. Ainsi, la cruauté de la ville à l'époque coloniale dénoncée par Éza Boto se poursuit sous les nouvelles autorités. Elle est plus que jamais un univers caractérisé par l'iniquité et la déchéance et les bonnes vertus y sont lettres mortes. Cette réalité est souvent représentée à travers la description d'un environnement de vie du héros marqué par le délabrement et l'insalubrité comme dans le cas du quartier de Nima dans *La Poupée Ashanti* (1973) de Francis Bebey ou le marché de Sandaga dans *Niiwam* évoqué supra.

Le voyage à l'envers peut aussi se lire comme une manière de revaloriser le cadre villageois. Même si la colonisation n'est plus d'actualité, le village est toujours montré comme l'antipode de la ville devenue dorénavant la demeure des dictatures ubuesques et



restée toujours ce lieu de la perte des repères et de l'éloignement des valeurs que représente le village. Aussi n'est-il pas surprenant de voir certains héros comme Trabi et Marc Kofi Tingo redécouvrir les mérites de la vie rurale, surtout celles que recèle la nature.

Le voyage à l'endroit et à l'envers que dessine l'itinéraire du héros dans les œuvres des auteurs africains s'illustre à travers le corpus analysé dans le cadre de la présente étude. Les personnages dans *Un Piège sans fin* et *Bako, l'autre rive* font un trajet qui correspond à la première variante alors que les autres adoptent la trajectoire opposée. Les pages suivantes permettront de souligner encore plus la mise en exergue de l'environnement à travers cette structure.



3. Configuration et fonctions de l'environnement

L'objectif de ce chapitre est d'investiguer les formes sous lesquelles l'environnement est représenté dans les œuvres analysées dans le cadre de la présente étude. Plus précisément, il s'agira de voir quels sont les éléments qui apparaissent souvent et quelles sont les particularités qui leurs sont attribuées dans le texte. Pour ce faire, nous adopterons une démarche en deux volets. L'analyse prendra d'abord à la loupe ce que l'on appelle communément les éléments naturels ou les éléments fondamentaux, en l'occurrence le soleil, la terre, l'eau et l'air. Ensuite l'attention sera focalisée sur l'environnement biotopique, c'est-à-dire les formes et les propriétés du paysage géographique, plus singulièrement de la flore et de la faune.

Ce choix d'analyser aussi bien les éléments fondamentaux que le paysage géographique s'avère pertinent eu égard au rôle joué par ces deux catégories dans l'argumentaire du discours colonial sur l'Afrique, tel qu'évoqué dans le chapitre précédent. Étant donné qu'aussi bien l'écriture littéraire que le cinéma africains sont en quelque sorte une conséquence du contact colonial – à tout le moins sur le plan linguistique – et compte tenu de l'influence irréfutable que les auteurs coloniaux ont exercé sur ceux africains,²⁰² il est loisible de se demander quel regard ces derniers ont jeté sur ces composantes de la nature. Néanmoins, il faudrait préciser ici que le choix de scinder ces composantes en deux, tout comme celui de nous appesantir également sur les quatre éléments fondamentaux, sont sous-tendus par certaines raisons précises.

D'abord, d'un point de vue d'ordre général, il procède de l'importance accordée à ces éléments qui se reflète à travers leur considération comme étant à la base de toute matière. Jacques Laminne affirme, à cet effet, que les anciens philosophes grecs, notamment Aristote, Empédocle, Lucrèce ou encore Hyppocrate, et avant eux les Égyptiens, avaient élaboré une théorie fondée sur le credo selon lequel le feu (le soleil), l'eau, la terre et l'air

²⁰² Cf. János Riesz (2007). *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexes, contextes, intertextes*, Paris : Karthala.



entrent dans la constitution de toute substance existant dans l'univers.²⁰³ Dans la mesure où ces éléments font ainsi partie intégrante de la nature, il serait intéressant de voir comment ils apparaissent individuellement chez les différents auteurs. L'intérêt pour ces éléments réside également dans le rôle primordial qui leur est reconnu dans le domaine de l'imaginaire ainsi que le stipule Gaston Bachelard, convaincu de l'existence d'une loi qu'il nomme

loi des quatre imaginations matérielles, [une] loi qui attribue nécessairement à une imagination créatrice un des quatre éléments : feu, terre, air et eau. [...] Dès que les images s'offrent en série, elles désignent une matière première, un élément fondamental La physiologie de l'imagination, plus encore que son anatomie, obéit à la loi des quatre éléments.²⁰⁴

Cette conviction de Bachelard, qui met en rapport l'imaginaire créatrice avec les quatre éléments naturels, est nettement perceptible dans son œuvre, singulièrement à travers une série d'ouvrages dont les titres respectifs riment avec chacun de ces éléments : *L'eau et les rêves*, *La terre et les rêveries de la volonté*, *La terre et les rêveries du repos*, *La psychanalyse du feu*.²⁰⁵ Pius Ngandou Nkashama, emboîtant le pas à Gaston Bachelard, précise par ailleurs que cette conjugaison de l'imaginaire avec les éléments naturels existe dans toutes les cultures. Mais le critique congolais insiste surtout sur la dimension symbolique que peuvent prendre parfois ces derniers :

Toutes les cultures, en tant qu'elles veulent se constituer en des formes permanentes de l'imaginaire, par lesquelles se comprend, se saisit et se capte la vie, ont toujours lié l'enfantement par la mère aux hiérogamies mythologiques : du ciel et de la terre, du soleil et de la lune. Ainsi des symbolismes originels et des mythes chtoniens : la pluie qui féconde la terre, les semences qui explosent dans l'humus, les graines qui germent, les semailles qui proviennent des actes sexuels mythologiques avec la terre nourricière.²⁰⁶

²⁰³ Jacques Laminne (1904). « Les quatre éléments : le feu, l'air, l'eau, la terre », in *Ciel et Terre*, Vol. 25, pp. 305-315, en ligne, <http://articles.adsabs.harvard.edu/full/seri/C+T../0025//0000328.000.html>, consulté le 15 décembre 2010.

²⁰⁴ Gaston Bachelard (1990). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Corti, pp. 14-15.

²⁰⁵ Gaston Bachelard (1985). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Corti ; (1984). *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : Corti ; (1984). *La terre et les rêveries du repos*, Paris : Corti ; (1949). *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard.

²⁰⁶ Pius Ngandu Nkashama (1985). *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les Soleils des indépendances*, Paris : Silex, p. 165.



Ce que cette pensée de Ngandou Nkashama tente de mettre en lumière ici, c'est que la représentation de ces éléments acquiert souvent un sens qui ne se limite pas seulement à l'entité naturelle à la laquelle leur évocation fait référence. Au contraire, ce sens transcende souvent bien largement la réalité naturelle en lui conférant des connotations insoupçonnées, faisant ainsi de ces éléments des symboles. Ce point de vue est très amplement partagé par Mathurin Songossaye. Ce dernier reconnaît en effet non seulement que chez les auteurs africains, ces éléments « font partie intégrante du paysage romanesque ». Il va bien plus loin encore en rappelant – même s'il omet de citer l'un des éléments, en l'occurrence l'air – dans sa thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'Université de Limoges que,

[p]ôles dominants [...] de l'imaginaire littéraire, la terre, la pluie et le soleil interviennent dans les rapports que l'homme entretient avec le travail, son milieu naturel et les dieux. Du « réel », on bascule dans leur approche sans prendre garde au symbolique.²⁰⁷

En mettant ainsi l'accent sur tout le poids qu'acquièrent parfois les éléments naturels dans les œuvres des auteurs africains, Mathurin Songossaye cherche sans doute à attirer l'attention sur leur portée symbolique souvent ignorée, ce qui plaide encore en faveur de la nécessité de les investiguer individuellement, afin d'en ressortir les particularités tant poétiques que métaphoriques. Finalement, une autre raison, qui n'est pas des moindres, pouvant servir de justificatif à ce choix, procède du constat que les études écocritiques tendent à accorder peu d'intérêt à l'analyse détaillée de ces éléments et ont plutôt coutume de se concentrer prioritairement, voire même exclusivement, sur l'environnement biotopique. Pour remédier à cette omission dont ils souffrent et souligner un peu plus leur portée dans les œuvres, nous montrerons dans nos analyses que les caractéristiques que présentent ces éléments jouent souvent un rôle primordial dans la configuration de l'environnement biotopique.

²⁰⁷ Mathurin Songossaye (2005). *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*, thèse de doctorat publié en ligne, www.epublications.unilim.fr/theses/2005/songossaye-mathurin/songossaye-mathurin.pdf, p. 257, consulté le 18 août 2011.



3.1. Les éléments naturels

3.1.1. Le soleil : horloge naturelle, source de beauté et de torture

Si l'on prend en compte la fréquence de son occurrence dans les œuvres, le soleil est sans aucun doute l'élément naturel qui jouit de la plus grande importance dans l'imaginaire des auteurs africains. En effet, il représente chez la plupart de ces derniers un motif faisant l'objet d'une évocation très régulière comme le confirme Boulama Kaoum, prenant en exemple le cas spécifique de la littérature sahéenne dans laquelle « le soleil [...] est une récurrence thématique abondante ».²⁰⁸ Cette apparition abondante de l'astre du jour en montre différents aspects et diverses fonctions. Il est tantôt un paramètre de la temporalité et est perçu comme une horloge, tantôt une source de beauté et de torture.

3.1.1.1. Soleil et temporalité

L'occurrence du soleil comme paramètre de temporalité résulte de sa considération comme une horloge, c'est-à-dire une sorte d'instrument servant à mesurer le temps. Plus concrètement, son mouvement et sa position dans le ciel font office d'indicateurs temporels auxquels il est loisible de recourir lorsqu'il s'agit de s'enquérir du temps. Cette méthode singulière de perception du temps semble, sinon exercer une fascination sur les auteurs africains, du moins faire l'objet d'un grand intérêt de la part de ceux-ci, au point que plusieurs d'entre eux n'hésitent pas à la privilégier dans leurs œuvres. Cela s'observe tout particulièrement tant dans les romans *Les Exilés de la forêt vierge ou le grand complot* et *Le Silence de la forêt* que dans l'adaptation filmique du dernier, où les informations données au sujet des moments de la journée s'appuient essentiellement sur le positionnement du soleil. Dans le roman de Makouta-Mboukou, le narrateur, lorsqu'il parle des activités des exilés, se sert souvent des expressions telles que « le soleil est déjà très haut dans le ciel » (p. 149) ou encore « les rayons du soleil se profilaient obliquement vers l'ouest » (p. 57).

²⁰⁸ Boulama Kaoum (2005). « Les constances littéraires du roman sahéen », in *Ethiopiennes* N °75, en ligne, www.ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1036, consulté le 13 janvier 2012.



De même, on entend souvent Gonaba, narrateur-personnage dans *Le Silence de la forêt*, utiliser des expressions du même type lorsqu'il donne des précisions sur le temps : « quand les premiers rayons du soleil franchissent l'écran des feuilles » (p. 28) ; « Le soleil commence déjà à disparaître derrière les arbres » (p. 60) ; « le soleil est au zénith » (p. 85). Ces genres d'indications temporelles figurent également dans l'adaptation filmique du roman. Elles y sont mises en exergue par l'intermédiaire de jeux de caméra, plus précisément à travers l'angle de prise de vue par rapport au soleil. Il est filmé en effet en contre-plongée à travers la cime des arbres, ce qui laisse percevoir assez nettement ses rayons se frayant un passage à travers les arbres. La trajectoire dessinée par ceux-ci dans le champ renseigne sur le moment de la journée. Lorsqu'ils traversent diagonalement le champ de la droite vers la gauche, cela signifie que le soleil se trouve du côté de l'orient et donc que le moment de la journée est la matinée. Les rayons diagonaux montrés dans le sens inverse suggèrent que le soleil est positionné au couchant et que le moment est l'après-midi. Lorsqu'ils traversent perpendiculairement le champ, ils indiquent que le soleil est situé au zénith et que le temps est la mi-journée.

Les indications temporelles prenant le soleil comme référence apparaissent surtout en rapport avec la description d'évènements se déroulant dans un cadre spatial rural, en l'occurrence le village ou la forêt. C'est dire que l'expérience de temps qu'elles traduisent passe pour être propre à ce type d'espace, et partant typique de l'Afrique précoloniale qu'il symbolise. Il s'agit donc de montrer ici l'existence d'une expérience de temps propre à l'Afrique. Dans le roman de Goyémidé, elle est doublée d'une méthode de quantification calendaire du temps dans laquelle le soleil joue aussi le rôle moteur. Ainsi, pour en finir avec la méthode ardue qui consiste à compter les jours au fur et à mesure, Gonaba, le personnage principal, fabrique un calendrier traditionnel fondé sur le mouvement solaire :

Et pour ne plus me tromper dans mon évaluation du temps, je me suis confectionné un calendrier suivant le même principe que mon grand-père Yagra. Ce principe est très simple. Il consiste à enfiler sur une cordelette attachée au toit de la case sept petits bâtonnets de même grandeur. Chaque jour de la semaine qui s'écoule correspond à un petit bâtonnet qu'on fait glisser vers le haut ou vers le bas. Sur les deux autres cordelettes sont représentés respectivement les quatre semaines de chaque mois et les douze mois de l'année, qu'on manipule de la même manière. Ainsi donc en consul-



tant mon calendrier rudimentaire, je me suis aperçu qu'il y a déjà trois mois que je vis avec les Pygmées (p. 101).

Certes, le calendrier confectionné par Gonaba n'est pas foncièrement différent de celui grégorien, avec lequel il présente quasiment le même principe de fonctionnement. Mais en s'empressant, avant même de le décrire, de décerner la paternité de ce principe à son ancêtre, le narrateur, pleinement conscient de l'amalgame qui peut résulter de cette ressemblance d'avec celui du calendrier grégorien, cherche sans doute à anticiper et à dissiper cette probable équivoque afin de montrer qu'il s'agit ici d'un calendrier localement élaboré et mis sur pied qui est loin d'être une simple imitation ou un calque du modèle grégorien.

Fondé exclusivement sur des éléments offerts par la nature, en l'occurrence le soleil et/ou les bâtonnets et les cordelettes, l'expérience africaine du temps se révèle comme naturelle et authentique car respectueuse du temps imposé par la nature elle-même. Elle s'oppose ainsi à la conception occidentale du temps qui repose sur l'horloge mécanique dont la création n'obéit qu'à la volonté humaine de le dominer et le maîtriser et dont la conséquence est sa segmentation en heures, minutes, secondes et tierces. En Effet, aux indications de temps prenant le soleil comme référence sont souvent juxtaposées des adjonctions de l'heure mécanique correspondante. Ainsi peut-on lire dans *Les Exilés de la forêt vierge* : « Lorsqu'il se réveilla, les rayons du soleil se profilaient obliquement vers l'ouest, à travers les arbres. Il devait être trois heures de l'après-midi » (p. 57) ; ou encore « le soleil était déjà très haut dans le ciel [...]. Il devrait sans doute être dix heures à l'heure des Blancs » (p. 149). Le même schéma se rencontre également dans *Le Silence de la forêt*. Lorsque le narrateur informe par exemple que « le soleil est à la perpendiculaire de la clairière », il s'empresse d'ajouter : « Je me dis qu'il doit être midi » (p. 100).

L'ajout de l'heure mécanique a pour but de souligner l'exactitude et la fiabilité d'une expérience du temps qui, compte tenu de son fondement exclusif sur un élément naturel, en l'occurrence le soleil, passe souvent pour primitive et pas digne de confiance. On pensera sans doute à ce l'on appelle communément l'heure africaine (la fameuse « African time ») dont l'évocation, connotant toujours le retard, est lourdement chargée de péjoration. Cependant la juxtaposition de ces deux conceptions différentes du temps est aussi



une manière de les opposer pour montrer sinon la précellence de l'heure solaire, du moins sa meilleure adaptation au contexte proprement africain. Ainsi peut-on noter que chez certains personnages, le passage de l'espace citadin à celui rural va de pair avec l'abandon de l'heure horlogère au profit de celle solaire. Dans *Les Exilés de la forêt vierge* par exemple, le narrateur nous renseigne que l'horloge mécanique servait d'unique référence à Kinalonga et ses compères quand ceux-ci vivaient dans la capitale Cangamo-tème ; mais dès que ceux-ci se réfugient dans la forêt vierge, il nous fait constater que « voici des mois que les exilés de la forêt vierge avaient cessé de faire usage de leur montre » (pp. 149-150).

Même constat chez Gonaba, narrateur-personnage dans *Le Silence de la forêt*. Dans un récit écrit sous la forme d'un journal de voyage, Gonaba prend l'habitude de donner au lecteur avec une plus ou moins grande minutie les indications temporelles correspondant aux faits relatés, apportant des précisions tantôt sur la date des événements, tantôt sur le moment exact, donné en heures et en minutes. La disparition de ce type d'indications de temps dans le récit et l'adoption d'expressions se référant au soleil interviennent à la suite d'un incident au caractère fort symbolique, l'éclatement de sa montre lors de l'accident avec le piège à faune dressé par les Pygmées. Cet incident scelle son arrivée effective dans l'univers de ces derniers où la montre s'avère une réalité inconnue. Dans la version filmique également, même si les indications temporelles ne sont pas aussi systématiques que dans le roman, le spectateur note que Gonaba porte une montre au poignet au moment où il entame son voyage dans la forêt, à la recherche du camp des Pygmées, ce qui suggère ici également son attachement à cet instrument de mesure du temps. Mais lors de sa chute provoquée par sa prise dans le piège à fauve, la caméra fixe son bras, faisant voir sa montre qui se brise et se dénoue de son poignet, signalant ainsi l'abandon de l'heure horlogère.

Cet abandon de la montre au profit du soleil apparaît comme une sorte d'initiation. Souvent synonyme de transition ou de passage d'une frontière, l'initiation existe dans la plupart des sociétés africaines, par exemple sous la forme de rites ou de cérémonies à l'issue desquelles l'enfant ou l'adolescent passe à l'âge adulte. Le renoncement à la montre est comparable à un rite de ce genre parce qu'il représente une sorte de préalable



indispensable pour accéder réellement à l'univers de la forêt. Il apparaît également comme le symbole d'un passage de frontière. Tout se passe comme si une véritable pénétration dans cet univers avec cet instrument de mesure de temps relevait de l'impossible ou de l'interdit, comme s'il y avait tout simplement une incompatibilité entre la montre et la vie dans la forêt.

L'impossible accès à la forêt avec une horloge mécanique est imputable aux règles et aux lois qui y régissent et auxquelles on est tenu de s'adapter pour pouvoir y (sur)vivre. Le rythme de vie qui y prévaut est un rythme naturel parce qu'il repose uniquement sur le soleil, puisque c'est la succession du jour et de la nuit dont cet astre est le garant qui le détermine. L'opposition des expériences africaine et occidentale du temps devient ainsi également l'expression d'une opposition de modes et de styles de vie. En effet, la centralité et l'essentialité de l'horloge dans les sociétés occidentales représentent une réalité notoirement avérée. Son invention, synonyme de la matérialisation du temps, répond au désir de le rendre palpable et le contrôler, voire de le maîtriser et le posséder. Cette aspiration à être maître du temps est singulièrement perceptible dans certaines expressions consacrées telles que « avoir du temps », « prendre son temps », « gagner du temps » ou encore dans la célébrissime formule « le temps, c'est de l'argent ». À l'instar de « tuer le temps » ou encore « temps mort », certaines de ces expressions révèlent même la prétention humaine à pouvoir l'annihiler ou le supprimer.

Cette matérialisation et cette possession du temps résultant de son emprisonnement dans un instrument est le préalable qui constitue le socle d'une organisation de la vie qui n'est plus forcément dépendante de la nature, voire qui l'ignore complètement. Grâce au temps instrumentalisé, l'homme peut aller à l'encontre du rythme imposé par la nature dans le but de maximiser sa productivité. La pratique est par exemple courante dans plusieurs pays, singulièrement dans ceux occidentaux, de faire fonctionner la vie active sans interruption, brouillant ainsi la distinction entre le jour et la nuit. La conception du temps fondée sur l'horloge, en faisant fi du soleil, anéantit ainsi la pertinence de la fonction fondamentale de la rotation. Cette fonction est d'autant plus vitale que, eu égard à la sphéricité de la terre, son inexistence condamnerait une moitié du globe à une luminosité éternelle tandis que la seconde moitié serait exposée en permanence à l'obscurité. Le



caractère vital du mouvement de la rotation procède également du fait qu'elle assure le fonctionnement biologique des êtres vivants, puisque la plupart d'entre eux « vivent » pendant le jour et se reposent la nuit, alors que d'autres suivent le rythme inverse. Le soleil représente donc une sorte d'horloge biologique et le rythme qu'il impose est un rythme naturel. bouleverser la succession du jour et de la nuit, c'est annihiler dès lors la relation naturelle entre l'homme et la nature. La naturalité de ce processus de mesure du temps procède aussi du fait de son immédiateté, puisque qu'il fait intervenir directement un organe de sens humain, en l'occurrence l'œil. Cette méthode de quantification temporelle permet par conséquent un contact direct entre l'homme et la nature.

En privilégiant une temporalité basée sur le soleil, les auteurs africains manifestent ainsi le désir d'une sauvegarde de ce rythme naturel et de cette relation entre l'homme et la nature. Généralement, les activités qu'ils décrivent dans leurs œuvres ont tendance à trouver leur accomplissement à la lumière du jour. C'est le cas par exemple des travaux champêtres et pastoraux pratiqués par Ahouna et ses pairs du village de Founkilla dans *Un Piège sans fin*, des activités de chasse, de pêche et de cueillette qui constituent l'occupation principale de Kinalonga et des autres exilés dans *Les Exilés de la forêt vierge*, tout comme celles de Gonaba et des Pygmées dans les versions romanesques et filmiques du *Silence de la forêt*, ou encore des activités agricoles et artisanales promues par Bernard Malo dans le film *Sango Malo*. Ceci traduit la nécessité d'une organisation de la vie suivant le rythme de l'horloge naturelle, comme le confirme le narrateur dans *Les Exilés de la forêt vierge* :

Ici sur le terroir, le soleil était l'horloge suprême. On se mettait au travail avec le lever du soleil et l'on déposait la machette, la houe ou la bêche avec son coucher. Le jour naissait invariablement à six heures du matin et mourait à six heures du soir. On vivait au rythme du soleil. On prenait son petit déjeuner, ou plutôt on cassait la croûte à l'heure où le lézard gris descendait de l'arbre. C'était l'heure où les intestins grouillaient dans le ventre. Quant au déjeuner, on le prenait lorsque les ombres s'étiraient vers le levant sur neuf ou dix mètres déjà. C'était l'heure où environ deux tiers de la tâche quotidienne étaient achevés.

Alors, avec cette régularité inscrite dans les habitudes, dans les actions, dans la vie, que les pulsations du cœur reproduisaient avec une parfaite fidélité, une horloge faite par les mains d'homme était superflue (p. 150).

L'expression « Ici sur le terroir » utilisée par le narrateur montre bien qu'il considère le mode de vie calqué sur le rythme du soleil comme une réalité locale, en l'occurrence une



réalité typiquement africaine. Elle est tout autant la traduction d'une comparaison implicite avec cet « ailleurs » où ce rôle d'instance régulatrice du rythme et d'organisation de la vie est dénié au soleil et où celui-ci est substitué dans cette fonction par l'instrument mécanique. On note que cette adaptation de la vie au rythme du soleil est perçue comme une pratique ayant une longue tradition, devenue en quelque sorte une règle, ce qui explique la suprématie qu'on lui reconnaît. Toutefois le soleil n'indique pas seulement le moment de l'entame et de la clôture des activités. Il est également le facteur fondamental dont est dépendante la convenance ou non des différentes activités aux moments exacts de la journée auxquels elles se déroulent. La répétition de « l'heure où » est la preuve que l'on n'exerce pas n'importe quelle activité à n'importe quel moment mais qu'il existe une réglementation qui définit l'activité le mieux appropriée à chaque instant de la journée.

Bien perceptible dans quasiment toutes les œuvres du corpus, le primat des moments diurnes sur ceux nocturnes en raison de leur adéquation aux activités humaines est le plus nettement mis en exergue dans *Le silence de la forêt*, incarné par le narrateur-personnage Gonaba, singulièrement à travers le changement radical intervenu dans les habitudes de ce dernier après son passage dans la forêt. Les indications temporelles systématiques dont il émaille la partie du récit antérieure à l'arrivée dans la forêt justifient à la fois son attachement à la montre et par conséquent son adoption du rythme et du mode de vie occidentaux. Dans le milieu citadin où il vivait préalablement, il ne connaissait pas de différence entre le jour et la nuit et avait coutume de faire de longues veillées pour accomplir ses tâches professionnelles ou juste pour s'adonner à ses randonnées festives. Il prendra par contre aussitôt conscience de l'inadaptation de ce rythme au contexte africain à peine arrivé dans le village de Bilolo :

Je consulte ma montre. Il n'est que 19 h 30. C'est l'heure des informations de Radio Bangui. J'ai bien un poste récepteur radio dans ma valise, mais j'ai peur de le mettre en marche. Il troublerait le calme qui nous enveloppe. Ce silence a fait de moi un complice. Je me rends compte que je suis le seul être encore éveillé (p. 24).

L'isolation dans laquelle se retrouve Gonaba et le sentiment de solitude subséquent s'expliquent par l'écart entre la perception qu'il a du temps et celle qu'en ont les habitants du Village. Contrairement à la coutume ceux-ci, le moment de la nuit en



question ne représente pas pour le citadin Gonaba une heure tardive ou intempestive, comme cela se confirme si bien dans l'emploi de la négation restrictive « il n'est que » qui vient souligner la normalité et la naturalité avec lesquelles il procède à l'exécution à cette heure des activités lui tenant à cœur.

La prise de conscience de Gonaba de l'inadéquation de l'expérience temporelle et du rythme de vie occidentaux dans le nouvel univers devient plus manifeste encore dès son incursion dans la forêt. Elle est mise en évidence à travers le changement soudain et radical de son attitude à cet égard, puisque l'imminence de la nuit signifie désormais pour lui l'obligation d'achever les tâches entreprises, comme en témoigne l'exemple suivant : « Le soleil commence déjà à disparaître derrière les arbres. Il me faut donc profiter au maximum de ce reste de lumière pour parcourir encore un bout de chemin » (p. 60). Les prédicats verbaux « falloir » et « profiter » choisis par le narrateur-personnage sont assez éloquents au sujet du regard nouveau avec lequel ce dernier perçoit le soleil. Le premier dénote le caractère nécessaire voire impératif de l'accomplissement de l'action sous la lumière du soleil. Le second, renforcé par la locution adverbiale « au maximum », traduit une sorte d'appréciation de la valeur de la lumière du soleil qui se révèle comme propice à l'accomplissement des tâches et activités qui devront être interrompues avec sa disparition.

La nécessité d'un accomplissement des activités à la lumière du jour est aussi mise en relief à travers les genres d'activités auxquelles les auteurs confèrent préférentiellement un déroulement nocturne. Si les principales activités « normales », c'est-à-dire celles que l'on peut qualifier de justes, honnêtes et décentes ont lieu le jour, les auteurs ont tendance à faire de la nuit le moment de manifestation d'actes qui ont généralement un caractère négatif voire répréhensible. Dans *Sahel ! Sanglante sécheresse*, c'est pendant la nuit que Farichan Zan fait assassiner en toute discrétion ses adversaires. C'est aussi la nuit que les insurgés autour de Lum mettent à profit pour piller les entrepôts où sont stockés les vivres destinés à la population sinistrée.

Dans *Un Piège sans fin*, Anatou l'épouse du héros est un personnage aux attitudes exemplaires et irréprochables le jour, tandis que ses sempiternelles crises de jalousie



nocturnes uniquement fondées sur ses activités oniriques représentent un tel calvaire pour son mari que celui-ci a dû s'enfuir, là aussi nuitamment, du domicile familial à l'insu de ses proches. C'est également à la faveur de la nuit que Gonaba, dans la version cinématographique du *Silence de la forêt*, passant outre les admonestations du patriarche des Pygmées, entreprend discrètement l'enlèvement de son fils. Même constat dans *Bako, l'autre rive* où Boubakar Sakho se lance dans sa première tentative d'embarquement illégal pour la France au bénéfice de la nuit. L'obscurité dans laquelle se déroule l'action est également mise à profit par les faux-passeurs pour le déposséder de son argent et le brutaliser. Il y a donc, cela se voit, une opposition du jour et de la nuit qui apparaissent ainsi dans un rapport antagoniste de type manichéen. Cette perception manichéenne du jour et de la nuit n'est pas une nouveauté en littérature. Le meilleur exemple se trouve sans doute dans les Saintes Écritures qui insistent souvent sur la relation d'antilogie entre la lumière qui est la caractéristique intrinsèque du jour, et l'obscurité qui est la propriété inhérente à la nuit. Dans le contexte africain, la donne semble être également la même. La nuit est considérée comme le moment pendant lequel les esprits, singulièrement ceux considérés comme maléfiques, se promènent, faisant ainsi planer le risque d'un malheur. Aussi est-elle perçue avec une certaine appréhension et son imminence est synonyme d'une obligation d'achever les tâches entreprises. Cela transparaît par exemple de cette tirade d'une fugitive s'adressant à son enfant dans *Les Exilés de la forêt vierge* :

Presse le pas, mon enfant ! Vois-tu ! Nos ombres déjà s'étirent ! Car déjà décline le soleil ! Il faut que nous atteignons la rivière avant que l'immense horizon ne s'obscurcisse ! Avant que les brumes vespérales ne s'élèvent au-dessus des arbres à la noire frondaison, des collines aux poses tristes ! Avant que l'ombre, comme un linceul noir, ne nous enveloppe ! Avant le grand rendez-vous sur la brune terne, dans la « Grand' Plaine », des sorciers ailés, ou chevauchant des vampires cornus ! (p. 7)

Ce passage montre bien que le déclin du soleil qui conduit inexorablement vers la tombée de la nuit fait l'objet d'une perception extrêmement négative comme le dénote l'emploi du prédicat verbal « obscurcir » et de l'épithète « noir » apposé à « frondaison » (« noire frondaison »), et à « linceul » (« linceul noir »). Le caractère négatif est particulièrement perceptible dans ce dernier exemple. Le linceul n'est pas seulement une référence biblique symbolisant la mort mais aussi il est connu pour être de couleur blanche. L'apposition de l'épithète noir est donc une sorte d'oxymoron qui démontre l'association



de la nuit avec un danger de mort. La raison de cette négativité réside dans le fait que la disparition du soleil et sa résultante, qui est la tombée de la nuit, sont perçues avec crainte et angoisse. Ceci justifie le ton à la fois impératif et injonctif du passage et le champ lexical de l'appréhension et du danger que connotent tout singulièrement le verbe « envelopper » et les expressions « sorciers ailés » et « vampires cornus ».

La considération du soleil comme paramètre de la temporalité est donc relative à la fois à son occurrence comme une horloge naturelle indiquant les instants de la journée et à sa perception comme élément régulateur du rythme de vie, ce qui souligne très singulièrement son utilité et son importance. Cette image du soleil se retrouve plus ou moins explicitement dans toutes les œuvres étudiées dans le présent travail. Que ce soit dans les romans ou dans les films, et que ce soit chez les auteurs d'origine ouest-africaine ou chez leurs collègues issus de l'Afrique Centrale, cette image semble faire l'objet d'une perception unanime. Ainsi se confirme-t-il la considération de la foi en une expérience temporelle basée sur le soleil comme une réalité authentiquement africaine. L'attachement à cette expérience provient surtout du fait qu'elle est naturelle et qu'elle consolide la relation de l'homme à la nature. Au-delà de cette fonction de temporalité qui en donne une image très positive, les auteurs tendent également à décrire le soleil sous un aspect beaucoup plus contrasté ayant trait à son côté aussi bien esthétique que douloureux.

3.1.1.2. Soleil, source de beauté et de souffrance

Nous évoquons dans le chapitre précédent que les œuvres coloniales, dans leur stratégie de peinture caricaturale du continent africain dont le but ultime était de faire l'apologie et de légitimer la colonisation, ont largement bâti leur argumentaire sur l'image du soleil présenté sous ses traits les plus négatifs. La négativité liée à l'image du soleil, procédant de sa perception comme source de souffrance et de douleur, est aussi la principale caractéristique que la plupart des critiques relèvent de son occurrence chez les auteurs africains. Par exemple, Florence Paravy, reconnaissant sa thématique obsessionnelle dans les écrits de ceux-ci, s'empresse de préciser qu'il y prend souvent une connotation péjorative :



Le soleil apparaît comme l'un des pôles dominants de l'imaginaire romanesque. Extrêmement récurrent, voire obsédant dans certains romans, sa signification symbolique est rarement positive : il est le plus souvent associé à la souffrance, la mort, l'oppression, la déchéance.²⁰⁹

Le sens négatif que la critique note de la représentation du soleil dans les œuvres des auteurs africains est loin d'être erroné. Cependant, elle ignore souvent l'existence d'une autre caractéristique qui en donne une image positive, à savoir sa qualité esthétique. Dans les lignes à suivre, nous insisterons d'abord sur sa perception comme source de beauté, puis nous reviendrons sur son caractère douloureux. Nous verrons que dans une certaine mesure, ce côté douloureux et destructeur du soleil peut paradoxalement avoir également une connotation positive ou du moins avoir une certaine utilité. Nous montrerons au final que cette double caractéristique du soleil provenant de sa perception à la fois comme source de beauté et de souffrance lui confère un aspect hautement symbolique.

L'aspect esthétique du soleil souvent évoqué est relatif à sa luminosité, considérée comme source de beauté. Son occurrence qui apparaît souvent en rapport avec le soleil levant se manifeste le plus nettement dans les romans. Dans *Les Exilés de la forêt* par exemple, le lever du soleil ne représente pas seulement pour les personnages l'annonce du début de la journée et des activités. Bien plus encore, il représente le moment où la nature gratifie ces derniers d'un spectacle de beauté. En témoigne singulièrement cette expérience vécue par Kinalonga et les autres exilés dans un village traversé au cours d'un voyage matinal :

[L]e village, éveillé lui aussi, grouillait déjà dès le premier chant du coq [...] Lorsque les vanniers arrivèrent en haut de la côte et qu'ils eurent à leurs pieds le village allongé sur un vaste plateau, ils éprouvèrent un puissant plaisir à contempler ces nombreuses petites colonnes de fumées noirâtres ou blanchâtres qui montaient dans l'azur encore endormi. Kinalonga sourit simplement et dit :
 « C'est beau le village, au matin, quand le jour éclot ! »
 « J'aimerais assister à cette éclosion, chaque jour, répliqua Kinouani [...] Pendant qu'ils étaient là, immobiles, leur charge de rotins sur la tête, et dévorant délicieusement des yeux le merveilleux village doré par un soleil romantique, voici que le village se mit à se vider littéralement (pp. 148-149).

²⁰⁹ Florence Paravy (1999). *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)* Paris : L'Harmattan, p. 302.



La multiplication des termes mélioratifs (« délicieusement », « merveilleux », « doré », « romantique ») d'une part, et le lexique du spectacle dénotant l'admiration (« contempler », « dévorer des yeux ») de l'autre, témoignent de l'étendue de la beauté attribuée à la lumière solaire et justifie l'effet de subjugation qu'elle exerce sur les personnages. Cette beauté n'est cependant pas seulement celle que renferme intrinsèquement le soleil mais aussi celle qu'il confère au village. Le soleil n'est pas uniquement beau en soi, il rend également beau. La beauté du village ne relève toutefois pas de la pure esthétique. Elle est plutôt relative au retour de la vie et des activités qu'annonce le lever du soleil. C'est le réveil perceptible à travers les colonnes de fumée montant dans le ciel et donc le retour de la vie qu'il connote qui laissent particulièrement transparaître la beauté du village au lever du soleil. À l'agréable qui le caractérise vient ainsi s'ajouter en quelque sorte l'utile. La beauté du soleil est pour ainsi dire synonyme de sa valeur et sa préciosité et explique la comparaison de ses rayons avec la brillance de l'or.

Ce caractère précieux du soleil et la comparaison avec l'or à laquelle il appelle se retrouvent également chez Olympe Bhêly-Quenum. Celui-ci fait décrire à son personnage Ahouna un départ matinal vers les champs qui lui sert également de prétexte pour souligner cette qualité esthétique de l'astre du jour :

Nous avons de l'avance sur le soleil s'élevant devant nous d'un coin de la terre [...] Les oiseaux qui de grand matin, saluaient [...] notre départ au champ, faisaient alors vibrer la nature toute entière de leur orchestre, heureux de voir le ciel s'inonder de lumière d'or (p. 15).

Ici aussi, la métaphore de l'or vient singulièrement mettre en relief la valeur du soleil. La grande estimation de la lumière du jour se traduit également par l'influence positive qu'elle exerce sur les êtres et la source de bonheur qu'elle représente pour ceux-ci. Tout comme dans l'exemple de Makouta-Mboukou, la beauté liée à la réapparition du soleil et la joie qui s'ensuit proviennent du fait qu'il annonce le retour de la vie. Chez l'auteur béninois, cette joie n'est pas uniquement ressentie par les hommes mais aussi par les animaux et la nature dans son ensemble.



On retrouve exactement le même modèle avec les mêmes caractéristiques dans le roman d'Étienne Goyémidé dans un passage dans lequel il fait décrire à son narrateur la montée du soleil :

Le soleil que j'imagine en train de sortir péniblement de sa coque n'a pas encore réussi à percer de ses rayons l'immense dais constitué par les feuilles des arbres. Un clair-obscur, où les formes des objets se dessinent sans se préciser, règne dans cet univers de forêt. Puis comme si tout ce que le « gbako » compte d'êtres animés avait brusquement décidé de célébrer la naissance du jour et le retour de la lumière, un concert varié et coloré éclate. Depuis le plus petit crissement des élytres des sauteuses, jusqu'aux lourds roulements des tambours d'un peuple de babouins, en passant par les chants des cigales, les envolées mélodieuses et lyriques de quelques rossignols, et les appels percutants et sonores des toucans, le gbako se réveille (pp. 64-65).

Au niveau des films, c'est également l'adaptation du roman de Goyémidé qui fournit le meilleur exemple de cette image esthétique du soleil. La séquence narrant le départ de Gonaba et du Pygmée Manga vers le village de ce dernier commence d'abord avec une image du soleil filmé en contre-plongée. On voit ensuite l'objectif de la caméra redescendre progressivement pour faire découvrir les deux voyageurs marchant sur un sentier. Cet angle de filmage faisant ainsi voir des rayons solaires transpercer le feuillage, au-delà de l'indication temporelle qu'elle donne, à savoir que le départ a lieu à une heure matinale, souligne la beauté relative à la luminosité du soleil. En effet, la vue des rayons à travers les arbres puis le mouvement de la caméra lorsqu'elle descend sur Gonaba et Manga mettent en exergue la luisance du soleil et évoquent la métaphore de la brillance de l'or évoquée dans les romans. De même, comme dans les exemples précités, l'atmosphère de joie liée au lever du soleil est créée par le truchement d'une musique en fond sonore jouée sur un ton qui évoque la gaité, doublée d'un bruitage composé du ramage et des chants des oiseaux qui accompagnent la scène.

La description de la joliesse du soleil matinal rappelle à bien des égards le motif poétique de l'aube. Dans un article intitulé « La poésie de l'aube »,²¹⁰ G.-André Vachon, se référant à un ouvrage dédié à ce motif,²¹¹ attire d'abord l'attention sur le fait qu'il représente

²¹⁰ G.-André Vachon (1967). « La poésie de l'aube », in *Études Françaises*, N° 4, pp. 426-431.

²¹¹ Le livre en question est : *Eos. An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ouvrage publié sous la direction de Arthur T. Hatto (1965), Londres, La Haye & Paris: Mouton & Co.



une image poétique qui est attestée dans les productions artistiques de la plupart des aires culturelles de la planète. Il démontre ensuite qu'il intervient souvent dans les textes en rapport avec la thématique de l'amour sous deux formes. La première forme est le motif de la séparation des amants dont l'aube qui commence à poindre est responsable. La perception dont elle jouit dans ce cas de figure se rapporte notamment à sa venue qui est synonyme de l'achèvement de la nuit, moment privilégié de retrouvailles entre les amants qui, pour cette raison, l'appréhende avec tristesse et la maudissent.

La seconde forme est le thème de la rencontre des amants dans lequel l'aube fait l'objet d'une perception positive, marquée par la joie et le bonheur, car symbolisant l'arrivée du jour, moment au cours duquel peut avoir lieu la rencontre. Cette deuxième forme de la poétique de l'aube se reflète par exemple à travers le poème « Demain dès l'aube » de Victor Hugo, tiré des *Contemplations* (1856), où le poète exprime son impatience de voir poindre l'aube pour partir enfin à la rencontre de l'être tant aimé qui l'attend – le poème finit sur un ton triste et le lecteur se rend compte également que la personne à qui s'adresse le narrateur et à la rencontre de laquelle il va est déjà morte (il s'agit sans doute de sa fille, décédée dans une noyade ; la fleur qu'il dit vouloir apporter à la personne semble être destinée à orner la tombe de celle-ci qui s'avère le lieu de la rencontre), ce qui signifie que la rencontre n'est pas une rencontre heureuse – ou encore à travers le poème « L'Aube », tiré des *Illuminations* (1886) d'Arthur Rimbaud dans lequel le poète embrasse l'aube et fait ainsi corps avec elle pour réveiller la nature et la vie, dans le but de chasser la nuit et permettre le retour du jour.

Certes, l'amour dont G.-André Vachon fait la thématique par excellence de la poétique de l'aube n'est pas le sujet principal dans les œuvres des auteurs précités. Mais on peut bien trouver une certaine similarité avec la deuxième variante du motif de l'aube, eu égard à la beauté attribuée au soleil et surtout à la joie que déclenche son apparition. Cette beauté attribuée à la naissance du jour et singulièrement l'atmosphère de joie qui l'accompagne s'expliquent par le bonheur et le soulagement ressentis à la disparition de l'ombre et au retour de la lumière. On retrouve ainsi l'opposition manichéenne du jour et de la nuit qui, comme cela a été soulevé dans les lignes précédentes, constitue l'un des arguments en faveur de la préférence d'une temporalité basée sur le soleil. La beauté du soleil et sa cé-



lébration ne sont que le signe de la grande appréciation dont il fait l'objet, de la conscience qu'ont les hommes de son caractère indispensable mais aussi celui d'une certaine reconnaissance envers celui-ci. Le soleil devient ainsi le symbole de la vie. Tant ce symbolisme qui en fait le garant de la vie que la reconnaissance qui lui est témoigné, perceptible à travers les manifestations de joie subséquentes, rappellent également à bien des égards les origines de la fête de la Nativité. Cette fête, considérée comme originellement païenne, proviendrait du culte romain du soleil destiné célébrer le solstice d'hiver et le retour progressif du soleil, marqué par des jours redevenant au fur et à mesure plus longs que les nuits.

Les manifestations de joie qui accompagnent le lever du soleil en font aussi le symbole d'une joie de vivre dont il semble également être le vecteur. Ne dit-on pas souvent des pays africains, dont la plupart jouissent d'une situation géographique les gratifiant d'une activité solaire permanente et non soumise à la fluctuation saisonnière connue dans la majeure partie des pays occidentaux, qu'ils ont un tempérament chaleureux, synonyme de leur extroversion et de leur gaité naturelle ? De la même manière, certaines affirmations prétendent (parfois statistiques à l'appui) que les régions polaires qui disposent pendant les périodes hivernales d'une moindre présence du soleil, voire qui en sont privées de fond en comble, sont plus enclines à la dépression et au suicide. On voit ainsi que l'appréciation du soleil est en quelque sorte une appréciation de la vie elle-même. Cela confirme l'insigne valeur que l'on lui attribue à travers la comparaison de sa lumière avec la luisance de l'or.

L'aspect esthétique du soleil peut avoir chez d'autres auteurs des caractéristiques qui tiennent du paradoxe. C'est souvent le cas par exemple chez les auteurs sahéliens. Dans le roman de mandé Alpha Diarra, *Sahel ! Sanglante sécheresse*, la description de la beauté qui jadis caractérisait le village de Léa, insistant sur son apparence merveilleuse, liée à la combinaison des différentes composantes de la nature (végétation, cours d'eau, relief etc.), se termine par l'évocation de la présence d'un soleil à l'avenant de cette beauté naturelle : « Un véritable Éden. Un palais des tropiques avec pour plafond un ciel bleu, où le soleil brille éternellement, comme un lustre » (p. 17). De prime abord, on a l'impression que la brillance du soleil fait partie de tout ce qui constitue la beauté du vil-



lage. De plus, la comparaison avec le lustre – qui rappelle par ailleurs la métaphore de la luisance de l’or évoqué supra – fait croire que l’on voudrait ici mettre en exergue son côté esthétique. Cependant, le soleil se révèle aussi comme une source potentielle du problème de sécheresse qui sévit à Léa. Sa présence permanente que souligne l’adverbe « éternellement » semble être l’un des facteurs qui ont conduit à l’aridité et à la destruction de la beauté naturelle du village. C’est dire toute l’ambiguïté liée au statut du soleil. C’est en effet ce qui constitue l’essence même de sa beauté, à savoir sa présence perpétuelle, qui lui confère également un aspect dangereux et destructeur. Toutefois, il faut ajouter que le problème de la sécheresse ne procède pas uniquement des effets de cette constance du soleil mais aussi de l’absence d’un autre élément naturel, l’eau (nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect dans le sous-chapitre consacré à la combinaison des éléments naturels et à l’influence qu’elle a sur la configuration climatique).

L’image du soleil comme source de beauté et de joie coexiste souvent avec celle négative, relative à la torture qu’il inflige aux hommes et de la souffrance qui en découle. L’aspect esthétique du soleil, relevions-nous dans les lignes précédentes, est souvent évoqué en rapport avec son lever. Sa beauté est surtout perceptible au moment où il se lève. Cependant, on peut noter qu’une fois l’heure matinale passée, cet attribut du soleil et l’euphorie avec laquelle il est accueilli ne sont plus les caractéristiques principales qui transparaissent de ses évocations mais ils cèdent le pas à la plainte. Le soleil n’est plus désigné que par rapport à ses effets nocifs et à la chaleur qu’il fait régner. Comme le remarquent à bon escient la plupart des analystes qui s’intéressent à la question, les occurrences de cette propriété négative de l’astre du jour sont récurrentes et les qualificatifs qui la désignent sont légion :

- « la chaleur accablante du jour » (*Sahel !*, p. 45)
- « Le soleil [brûle] de ses rayons déjà pénétrants » (*Un Piège*, p. 15)
- « Un soleil de plomb régnait en maître » (*Un Piège*, p. 48)
- « des rayons de soleil acérés » (*Le Silence*, p. 3)
- « les rayons du soleil [...] offensifs » (*Le Silence*, p. 74)
- « une chaleur [...] torride » (*Le Silence*, p. 147)
- « le soleil cuisant » (*Les Exilés*, p. 189)



- « le soleil intolérable » (*Les Exilés*, p. 136)
- « la maudite chaleur » (*Les Exilés*, p. 27)
- « cette chaleur suffocante » (*Les Exilés*, p. 189)
- « Ah ! la chaleur ! [...] elle est intolérable ! elle est brûlante ! elle rend fou ! » (*Les Exilés*, p. 189).

Cette caractéristique du soleil n'apparaît pas toujours explicitement dans les films mais certains indices le suggèrent dans quelques-uns d'entre eux. C'est le cas par exemple, dans *Sango Malo*, de la séquence qui narre l'arrivée du protagoniste dans la cour de l'école du village de Lebamzip. On peut noter en effet non seulement que la scène se déroule au cours d'une journée très ensoleillée mais aussi que le héros, au moment où il s'enquiert de son chemin auprès d'un jeune écolier, sort un mouchoir de sa poche pour essuyer la sueur qui perle sur son front, laissant ainsi deviner la chaleur que fait régner le soleil. C'est aussi le cas, dans *Le Silence de la forêt*, de la séquence relatant les manifestations dans le cadre de la fête de l'indépendance qui, tel que le suggèrent les images, a également lieu pendant une journée ensoleillée et visiblement ardente. En effet, à l'arrivée du préfet sur le lieu des festivités, l'un des gardes se précipite vers sa voiture avec un parapluie pour le protéger contre le soleil. Le travelling de la caméra montrant le bref parcours qu'il effectue entre la voiture et la tribune d'honneur permet d'observer que de même dans la foule, plusieurs personnes s'abritent des rayons du soleil à l'aide de parapluies. Le parapluie apparaît ici comme un signe destiné à souligner la nécessité de protection contre le soleil et suggère ainsi la chaleur qu'il fait. Le tout est confirmé par la voix off de Gonaba. Lorsque le préfet lui reproche l'inconvenance de sa tenue qui tranche nettement avec le costume exigé pour tous les fonctionnaires en de pareilles circonstances, celle-ci affirme en effet en guise de critique : « des vestes chaudes sous un soleil qui brûle, ça fait moderne » (5'). Le paradoxe lié aux habitudes vestimentaires de l'élite africaine que dénonce de cette manière Gonaba s'explique par la forte présence de l'activité solaire qui rend inapproprié voire ridicule le port systématique de costume.

Eu égard à ce côté douloureux qui lui est inhérent, le coucher du soleil est logiquement perçu avec un certain soulagement comme nous l'apprend le narrateur dans *Sahel ! Sanglante sécheresse* :



Le soir tombait. Le crépuscule s'installait. Le regard jaune du soleil s'affaiblissait derrière la montagne. Une relative fraîcheur succédait à la chaleur accablante du jour. Un ciel d'un bleu sombre couvrait le cirque des montagnes. Intérieurement, Lum jubilait » (p. 45).

On peut bien noter ici que la réaction de joie et de soulagement que déclenche le coucher du soleil est quasiment la même que celle liée à son apparition et traduit bien la souffrance qu'il fait subir en dehors de ces deux moments de la journée.

L'image d'un soleil qui est source de torture et de douleur est chez les auteurs africains, à l'instar de ceux coloniaux, un symbole de l'Afrique. Cependant, contrairement aux œuvres coloniales dans lesquelles il inspire plutôt le mépris et la déconsidération, il représente pour les auteurs africains une source d'identification et fait l'objet d'une pleine acceptation. Ainsi Makouta-Mboukou prend-il le soin de préciser, lorsqu'il évoque le climat ardent imposé par le soleil en Afrique, sa préférence pour celui-ci par rapport aux conditions climatiques caractéristiques de la majeure partie des pays occidentaux :

Ah ! la chaleur ! dans ce pays-là, elle est intolérable ! Elle est brûlante ! Elle rend fou ! Mais elle ne tue pas ! Et c'est la seule consolation qu'on en tire ! Au moins on épargne à ses yeux ces scènes macabres où une boue blanche glace et tue, dans le pays des Blancs (p. 189).

Si la multiplication tant des termes péjoratifs que des points d'exclamation est assez révélateur de la souffrance endurée sous l'effet du soleil et de la chaleur, le narrateur n'hésite pas, à travers la comparaison avec l'Occident, à relativiser son action nocive et par conséquent, à se reconnaître dans ce climat et à s'identifier pleinement avec lui. L'allusion à l'occurrence du soleil dans les textes coloniaux est ici nettement évidente. L'identification avec le soleil est une sorte de remise en cause du caractère mortifère qui lui est attribué chez les auteurs de cette époque. Certes, les auteurs africains reconnaissent qu'il est bien une source de souffrance, mais ils n'omettent pas d'objecter que l'on peut bien s'accommoder à sa présence, à condition d'accepter cette caractéristique qui est sienne. Il faut donc composer avec le soleil plutôt que de le décrier – cela confirme encore le choix du rythme de vie adapté à la course du soleil comme évoqué précédemment –, d'autant plus que l'on doit admettre avec Ahouana que le soleil a un côté invulnérable, puisque nonobstant les lamentations des humains, « [il] poursui[t] implacablement sa course à travers le ciel » (p. 16). C'est dire l'inanité de toute volonté d'influencer et en-



core moins de changer son parcours ou ses caractéristiques. Il a un statut de maître et on ne peut que lui obéir.

Une telle considération souligne la souveraineté et la puissance du soleil et lui confère des attributs quasi divins. Il est bien connu que dans les civilisations égyptienne et grecque ainsi que dans la plupart des civilisations du monde, le soleil est souvent perçu comme une divinité. De même dans le contexte africain, la violence qu'il peut infliger et la conscience de la nécessité de lui obéir et de se soumettre à ses règles impliquent qu'on lui attribue généralement les caractéristiques d'une instance divine. Cette déification du soleil est bien perceptible dans le roman d'Étienne Goyémidé où le narrateur nous apprend que « [l]e soleil [est] celui-là même qui regarde toutes nos joies et nos misères “de très haut” » (p. 71). Le pronom démonstratif « celui-là », référence assez explicite à une personne ou une instance précise, exprime en outre la distance, synonyme de révérence, que le narrateur marque entre sa propre personne et l'instance en question. Or, à quelle instance peut-on attribuer la faculté de regarder de très haut et de décider de la joie et de la misère des humains, si ce n'est à un dieu ? Tout comme l'instance divine est responsable de la vie et de la mort, le soleil est, ne serait-ce qu'en miniature, le dépositaire d'une fonction similaire. Car, comme noté supra, son apparition dans la forêt est le signe du retour de la vie qui se perçoit à travers le bruit et les activités des êtres vivants, et sa disparition annonce une mort temporaire. Cette propriété attribue également une certaine condescendance à cet astre comme le montre la locution adverbiale « de très haut ». Toutefois cette locution peut aussi être comprise comme le signe de l'éloignement et de l'inaccessibilité du soleil. Une inaccessibilité qui se confirme à travers un jeu auquel s'adonne Gonaba :

[D]es rayons de soleil [...] ont réussi à se glisser à travers les persiennes des fenêtres [...]. Je me suis amusé au moins deux bonnes minutes à saisir entre les doigts, ou à pleines mains, celui qui se trouvait sur la couverture du lit, à l'endroit de mon cœur. [...] chaque fois que je croyais avoir saisi « mon soleil », je le voyais intact sur le dos de ma main, et quand j'ouvrais la main il était encore là sur la paume, rond, rieur, narquois et brillant (p. 3).

L'expérience à laquelle s'abandonne le narrateur-personnage révèle ici non seulement l'impossibilité mais aussi l'inanité et le caractère illusoire d'une tentative de faire sien, d'influencer ou, a fortiori, de contrôler le soleil de quelque manière que ce soit. Les



adjectifs qui décrivent le soleil à la fin de l'expérience témoignent bien du non-sens voire du caractère ridicule de la tentative. Cet aveu d'impuissance est aussi une reconnaissance de sa puissance et explicite en quelque sorte les attributs divins qu'on lui accorde.

L'image incandescente du soleil en fait parfois un élément ayant la fonction d'un adjuvant pour les personnages. En effet, cette propriété peut s'avérer d'une nécessité fondamentale, voire indispensable, pour la réalisation de certaines activités, notamment dans le cadre agricole. Dans *Un Piège sans fin*, le soleil ne représente pas en effet uniquement pour Ahouna et ses compères agriculteurs cet élément dont les rayons échaudent leurs dos ; le personnage souligne également l'importance que cette fonction a dans le processus de la pratique agricole. On apprend qu'après le défrichage, « la terre ainsi travaillée était laissée au repos pendant une bonne semaine, livrée aux bienfaits du soleil qui l'embrasait » (p. 16).

L'aspect incandescent du soleil s'avère ainsi d'un effet bénéfique sur la terre et contribue à la réussite de l'activité agricole. Il favorise la pratique du brulis qui est la méthode agricole utilisée par Ahouna et ses pairs. Bien plus, l'usage du feu – dont le soleil, rappelons-le, est une autre forme – dans cette technique agricole n'est qu'une confirmation de l'importance des schèmes de la chaleur et de l'ignition dans ce processus. Gaston Bachelard précise par ailleurs dans le septième et dernier chapitre de son ouvrage *La psychanalyse du feu* que le feu (tout comme le soleil) a dans ce sens également une fonction purificatoire. Il parle, en effet, du « feu agricole qui purifie les guérets. Cette purification est vraiment conçue comme profonde. Non seulement le feu détruit l'herbe inutile, mais il enrichit la terre ».²¹² Dans *Sahel ! Sanglante sécheresse*, cette fonction purificatoire est aussi perceptible. Comme dans le roman de Bhêly-Quenum, les deux variantes de l'élément, le soleil et le feu, sont présentes, même si l'on n'est plus dans le cadre de l'agriculture. Le soleil, grand vecteur de la sécheresse, et les nombreux incendies qui ont sévi à Léa, servent à purger et à purifier le village de ses personnalités véreuses, corrompues et cruelles.

²¹² Gaston Bachelard, 1949, p. 176.



L'ambivalence et le caractère quelque peu ambigu qui marque l'image du soleil dans les œuvres, permettent un rapprochement avec la problématique des indépendances africaines. Ce rapprochement est fondé sur l'emploi métaphorique du l'image du soleil dans la représentation des indépendances en Afrique chez Ahmadou Kourouma, en l'occurrence dans son chef d'œuvre au titre très significatif, *Les Soleils des indépendances* (1970). L'analyse du titre du roman en rapport avec le contexte colonial laisse croire que Kourouma compare la venue des indépendances à un lever de soleil. En effet, compte tenu de l'oppression et de l'humiliation qu'elle a imposées aux peuples d'Afrique, il est loisible de considérer la colonisation comme une longue marche dans l'obscurité dans le cours de l'histoire du continent. Aussi les indépendances africaines étaient-elles perçues, à l'instar du soleil dont le lever annonce la fin de la traversée nocturne quotidienne, comme le lever d'un jour nouveau, synonyme de la fin du calvaire colonial et de la libération des peuples. Elles étaient donc porteuses d'espoir et promettaient des lendemains radieux aux populations. Tel est, tout bien considéré, le premier sens que suggère au lecteur le titre du roman de Kourouma.

Le soleil se lit ainsi comme le symbole du renouveau et des lueurs d'espoir suscitées par les indépendances, ce qui a priori donne une connotation positive à son occurrence dans le titre. Les espérances et les convictions du personnage principal Fama Doumbouya confirment de prime abord cette thèse, puisque ce dernier, fort optimiste, s'est empressé de prendre la carte du parti unique créé par le père de l'indépendance. Mais la fin de son histoire montre bien que les lueurs des indépendances ne sont en vérité qu'un leurre. Fama connaîtra non seulement la déchéance mais aussi la torture et la prison.

Ainsi le soleil annoncé par les indépendances s'avérera-t-il un soleil d'oppression et de douleur. Le double visage du soleil, c'est-à-dire son image ambivalente dans les œuvres des auteurs africains, reflète bien cette lecture des indépendances. Le soleil matinal dont les auteurs chantent la beauté et dont ils comparent la lumière à la luisance de l'or peut être perçu comme celui qui annonce une journée radieuse et donc comme le signe de l'espoir. Dans *Sahel ! Sanglante sécheresse* par exemple, l'arrivée du convoi transportant des vivres destinés aux populations sinistrées s'accompagne de la description d'un lever de soleil : « À l'horizon, où émergeait le soleil au-dessus des nuages, la locomotive



haletante, crachant une fumée noire, apparu [...] Le long convoi entra en gare » (p. 162). Le soleil qui apparaît au-dessus de nuages suggère assez bien la fin d'une période trouble et la renaissance de l'espoir.

En outre, la coïncidence de la direction de provenance du train avec le point d'émergence du soleil confirme la relation symbolique qui unit les deux événements, soulignant ainsi un peu plus encore la perception de l'arrivée du train comme un signe d'espoir. Peu surprenant, dès lors, que le narrateur constate quelques lignes plus tard : « Léa a un nouveau visage aujourd'hui » (*loc.cit.*). Il devient ainsi évident que la description du soleil levant et de sa beauté peut être aussi synonyme d'optimisme et d'espérance. Cependant, l'image d'un soleil, source de torture et de douleur vient montrer qu'à l'instar des indépendances africaines, le côté romantique qui est lié à cet aspect esthétique peut s'avérer un leurre. Si l'on prend toujours l'exemple du roman de Mandé Alpha Diarra, tout porte à croire que le soleil qui brûle impitoyablement est tout aussi le reflet de la cruauté des dirigeants du village de Léa. Ainsi note-t-on que la dualité qui caractérise la représentation du soleil reflète bien son emploi comme une sorte de métaphore des indépendances africaines. Sur ce plan également, l'image du soleil comme symbole de l'Afrique et élément d'identification se confirme.

Élément récurrent chez les auteurs africains, le soleil apparaît donc sous diverses caractéristiques, allant du réel au symbolique. Très implicites chez certains ou encore subtilement suggérées par d'autres, ces caractéristiques se retrouvent chez quasiment tous les auteurs analysés, indépendamment de la région d'origine et de ses particularités climatiques. Il y a donc une certaine unanimité des auteurs africains au sujet de l'image du soleil. Il faut aussi ajouter que les différentes caractéristiques sont souvent mises en relief par les organes de sens. La fonction temporelle et le côté esthétique sont soulignés par la vue alors que c'est la fonction nociceptrice de la peau qui témoigne de l'effet pernicieux du soleil africain. Outre la naturalité de cette mesure sensorielle des diverses fonctions du soleil, naturalité eu égard au contact direct entre l'homme et la nature qui la sous-tend, on peut tout aussi bien prétendre qu'elle donne plus de crédibilité aux caractéristiques décrites, puisque chacune de ces fonctions est soulignée par l'organe de sens qui semble le mieux approprié à sa vérification.



3.1.2. La terre, ode à l'agriculture, symbole d'identité

La terre est le deuxième élément naturel auquel nous consacrons notre analyse. Parler de la terre, lorsqu'il s'agit des questions environnementales, fait souvent penser d'emblée à la Terre, la Planète qui est la demeure de tous. Elle fait donc dans ce cas référence à la notion d'*oikos* qui entre dans la composition du terme écologie. Pour ce qui concerne le contexte africain, nous verrons dans les lignes à venir qu'elle a rarissimement cette connotation globalisante. Ses occurrences, comme nous le démontrera l'exemple des auteurs étudiés ici, présentent deux aspects essentiels : elle intervient souvent en rapport avec les activités agricoles et/ou comme un facteur d'identification en prenant la connotation de lieu d'origine, de terroir.

3.1.2.1. Terre et agriculture

L'une des formes privilégiées sous lesquelles la terre est thématifiée chez les auteurs africains est son utilité dans la pratique de l'agriculture. Même si l'importance accordée aux activités agricoles dans les œuvres diverge d'un auteur à un autre, celles-ci représentent néanmoins le cadre dans lequel l'évocation de la terre est la plus fréquente. Ses occurrences varient, sur ce plan, souvent entre le général et le particulier sans que cela n'ait une incidence sur les caractéristiques qui lui sont attribuées. Les termes « terre » et « terrain » apparaissent parfois commutativement dans les discours des personnages mais il n'en résulte pas forcément une altération de la dénotation.

3.1.2.1.1. Fertilité de la terre et effort de l'homme

La première question que pose la thématique de la terre dans son occurrence en rapport avec l'agriculture est celle de sa valeur qui se mesure surtout à l'aune de sa cultivabilité et de sa fertilité. Elle peut être singulièrement apte à la pratique de l'agriculture ou bien constituer au contraire un facteur qui entrave son couronnement. Dans *Un Piège sans fin*, c'est la première variante qui transparait du récit que le personnage principal fait de la terre possédée par sa famille :



Nous ensemencions notre terre de maïs, de mil, de fonio, de haricots et d'arachides ; nous y plantions du manioc, de la patate et de l'igname. Nous avons – mais nous les avons encore – un petit potager et une orangerie (p. 12).

L'auteur laisse ici le soin du récit au personnage qui, à travers son regard endogène et le choix de l'exemple familial, donne une sorte de témoignage sur les attributs de la terre. Par conséquent, son discours apparaît comme celui d'un expert qui parle par expérience et en toute connaissance de cause. L'image de la terre qu'il fait ressortir insiste sur sa valeur qui procède de la possibilité qu'elle octroie de pouvoir l'exploiter. Cette valeur lui est reconnue non seulement parce qu'elle est cultivable, mais aussi parce qu'elle l'est dans la durabilité, puisque l'agriculture est une activité de longue tradition mais perpétuée dans le présent comme l'indique l'emploi de l'imparfait (« ensemencions », « plantions ») doublé de celui du présent (« avons encore »). La valeur de la terre réside également dans la diversification des cultures qu'elle permet. Cette caractéristique révèle l'une de ses qualités les plus importantes à savoir sa fertilité, confirmée par ailleurs plus loin dans le récit à travers une double mise en exergue. En effet, elle est d'abord soulignée visuellement par Ahouna qui s'appuie pour la circonstance sur l'exemple de la portion de terre servant de pâturage à sa famille :

Lorsque je n'étais pas au champ, j'étais au pâturage avec les troupeaux ; je les emmenais brouter de l'herbe tendre dans notre pré [...] Le terrain s'étend sur plus de deux cents mètres [...] ; vu de loin ou de la montagne, notre pâturage est une véritable mer de verdure (p. 24).

La fertilité de la terre est exprimée ici à travers la couleur verte qui en est souvent le symbole. En plus, la comparaison avec la mer qui dénote l'étendue et l'abondance souligne également tant sa fraîcheur que son inépuisabilité. La fertilité est ensuite confirmée par un changement de paradigme sensitif qui fait intervenir l'odorat du personnage : « La terre exhalait une odeur que je trouvais exquise mais c'était un parfum indéfinissable qui flottait dans l'air où il se mêlait avec une mer de fumée diaphane sortant de la terre sans cesse retournée » (pp. 17-18). La perception passe ici de la vision à l'olfaction et de la distance à la proximité. Mais le résultat reste le même. La fertilité et l'abondance qui confèrent à la terre une qualité supérieure comme le souligne l'adjectif « exquis », se confirment. Cependant, elle ne s'offre pas d'elle-même. Le parfum et la fumée qui la symbolisent sont comme enfermés dans la terre et ne peuvent être libérés que si elle est labourée.



Il faut comprendre ici une insistance sur l'effort humain qui s'avère également bénéfique à la terre. Aussi n'est-il pas surprenant qu'Ahouna présente le travail de la terre comme pouvant aussi être un service qui lui est rendu. En effet, il déclare en ce sens :

Là-bas [au champ], nous débroussons les mauvaises herbes, coupions les arbustes inutiles. [...] Tout ce qui était sans importance cédait devant nous à mesure que nous nous enfoncions dans la brousse épaisse étouffant la terre (p. 14).

C'est dire que le travail qu'effectue l'homme sur la terre peut aussi être utile à celle-ci, car il permet de la débarrasser de la végétation qui est non seulement inutile mais aussi nuisible, dans la mesure où elle est considérée comme l'étouffant. En ce moment, l'activité agricole devient également comme une activité libératrice de la terre. Bien plus encore, le travail humain effectué sur la terre s'avère même parfois un service qui lui est rendu parce qu'il est perçu comme un facteur contribuant décisivement à la manifestation de sa joliesse. Ahouna explicite à cet effet qu'une fois libérée des herbes inutiles et nuisibles, elle était ensemencée de telle manière que « quelques jours plus tard les premières feuilles, ayant déchiré la terre, commenc[ent] à embellir le champ de leur verdure tendre et délicate » (p. 18). Ainsi l'agriculture apparaît-elle comme une activité qui enjolive la terre ou qui met en lumière sa beauté en la débarrassant des « mauvaises herbes » auxquelles sont substituées les « bonnes ». On comprend dès lors qu'il y a une sorte d'interdépendance entre l'homme et la terre. Car si la terre, en étant cultivable et fertile, s'avère essentielle pour les hommes dont la subsistance et la (sur)vie en sont dépendantes, ceux-ci, à travers ce travail qu'ils y effectuent, la libèrent et l'embellissent. L'agriculture valorise ainsi à la fois les qualités de la terre et le travail des hommes. Cette valorisation est aussi perceptible à travers les récoltes particulièrement abondantes qui couronnent le travail agricole dans le roman. Non seulement Ahouna et sa famille vivent exclusivement des produits de leurs champs, mais encore ils en vendent une grande quantité.

Les acceptions de la terre dans le roman de Jean-Pierre Makouta-Mboukou se rapportent également avant tout à l'agriculture. Ici aussi, la fertilité et le travail manuel sont évoqués. Cependant, l'insistance porte beaucoup plus sur le travail lui-même que sur la fertilité. Réfugié dans la forêt vierge avec ses compères, le héros Kinalonga, contraint par les circonstances de se reconvertir en agriculteur, déclare dans ce sens :



Ici [...] la terre est fertile. Nous avons goûté au fruit du labeur de nos efforts. Voyez-vous ce grand jardin derrière ces grands arbres ? Il a été arrosé de notre sueur, fertilisé par le sang qui a coulé de nos mains et de nos doigts déchirés par les épines de la terre et les racines mortes. Car la terre blessée à vif par nos instruments, pour livrer la vie qu'elle emprisonne, résiste, et se cabre comme une jument sauvage qui jette bas son dompteur (p. 112).

La métaphore du jardin confère un caractère paradisiaque au champ. On voit bien qu'ici aussi l'activité champêtre est considérée comme embellissant la terre. Mais, de toute évidence, c'est la dureté de l'effort que nécessite la pratique de l'agriculture qui est surtout soulignée. Ce n'est qu'après le travail et l'effort que la nature sauvage devient un jardin. Mais ce travail et cet effort nécessitent force et résistance comme le montre le champ lexical du combat qui fait de l'agriculture une sorte d'affrontement entre l'homme et la terre. Cette manière quelque peu hyperbolique de présenter le travail agricole n'est pas forcément surprenante, eu égard à la provenance du personnage et donc au point de vue à partir duquel il perçoit. Si Ahouna chez Bhêly-Quenum porte un regard endogène sur l'agriculture, activité principale autour de laquelle tourne toute l'existence non seulement de sa famille mais aussi de la région entière dont il est originaire, Kinalonga chez Makouta-Mboukou la perçoit par contre d'un point de vue allogène. Il est instituteur de profession, citadin d'origine et découvre véritablement l'agriculture dans la forêt. L'emploi de l'imparfait, synonyme d'habitude, de routine voire de tradition dans le cas d'Ahouna, et du passé composé dénotant la récence et l'unicité de l'action chez Kinalonga, mettent bien en lumière la disparité de leurs expériences en matière d'agriculture. Toutefois, si l'auteur congolais présente l'agriculture du point de vue de sa pénibilité, c'est surtout pour en faire l'éloge et le plaidoyer car, comme cela se voit dans le témoignage de son personnage, cet effort est couronné de récompense, puisque l'on récolte et goûte au fruit de son travail.

À l'image des deux romans précédents, le film de Bassek Ba Kobhio thématise aussi la terre en premier lieu en relation avec la pratique de l'agriculture. Ici également la fertilité de la terre est singulièrement mise en exergue. Non seulement le personnage central Malo Malo Bernard (Jérôme Bolo), au cours d'une confrontation avec le directeur affirme : « la terre était bonne, croyez-moi ! » (63'), faisant ainsi allusion à ses qualités. Bien plus, dans la quatrième séquence, elle est confirmée par une scène le montrant dans un champ



fraîchement labouré en compagnie de son ancienne camarade d'étude, Ngo Bakang (Edwige Ntongon A Zock). On voit celle-ci ramasser un morceau de terre, le porter vers le nez et le humer avant de s'écrier émerveillée : « quelle belle odeur de terre ! » (46') Ici également, c'est le recours à l'olfaction, signe d'un contact plus direct et d'une symbiose entre l'homme et la terre, qui vient souligner la fertilité de cette dernière.

En ce qui concerne la question du travail agricole, c'est surtout dans le cadre de l'école et de la formation scolaire qu'elle est posée. Elle est au centre du conflit qui oppose Malo Malo Bernard, le nouveau maître, à La Fontaine (Marcel Nvondo), le directeur de l'école. Ce dernier, ardent défenseur des méthodes d'éducation classiques sans doute héritées de la colonisation, vient toujours en classe en veste et cravate. Son surnom de « La Fontaine » se réfère à un célèbre auteur français et il est un fervent adepte des matières traditionnelles, telles la dictée et le calcul mental, destinées, selon ses dires, à former « des savants, des ingénieurs et des docteurs » (29'). Malo Malo Bernard est par contre partisan d'une nouvelle pédagogie qui voudrait adapter l'école aux réalités locales. Cette pédagogie repose, explique-t-il, « sur le principe d'une utilitarisation de l'éducation » (28'). Une utilitarisation de l'enseignement dont la concrétisation réside selon ses convictions dans la formation à la pratique de l'agriculture. Aussi s'évertue-t-il à inculquer à ses élèves « l'amour de la terre, le goût de l'effort, bref la vie telle qu'elle doit être vécue » (36').

Dès sa prise de fonction, l'une de ses premières mesures de Malo est de négocier le bail d'un terrain cultivable où ses élèves devront s'exercer à l'agriculture. Dans la cinquième séquence, la caméra le montre d'abord sur un sentier traversant la forêt et un petit ruisseau, puis on le retrouve sur un terrain broussailleux où il interpelle le vieux Sina au moment où celui-ci monte sur un palmier – on saura plus tard que le sujet de leur conversation est la cession de la terre, lorsque le chef du village reproche au vieux d'avoir accordé un terrain à un étranger sans son avis préalable (21'). La suite immédiate montre de nouveau le maître en train de refaire le même chemin en compagnie de ses élèves, marchant les uns devant les autres. On les voit ensuite à l'endroit où Malo avait préalablement abordé le vieux pendant qu'ils défrichent avec ardeur. Le spectateur n'omet pas remarquer au passage que la brousse cède la place au fur et à mesure à une



terre labourée, prête à être ensemencée, ce qui souligne le travail réalisé par les élèves. La seizième séquence, montrant Malo accompagné cette fois-ci par un pan de la population masculine du village rallié entretemps à sa cause, est relatée exactement de la même manière : le trajet en file indienne sur le même chemin traversant la forêt et le petit ruisseau, le défrichage de la brousse avec la même ardeur et la même musique accompagnant en fond sonore la scène du travail.

La séquence suivante commence avec un panoramique montrant l'étendue et l'épaisseur de la brousse. Puis un zoom arrière laisse progressivement apparaître une terre labourée immédiatement contiguë à la brousse, soulignant de cette manière comment le travail effectué dans la séquence précédente a permis de « vaincre » et « conquérir » la brousse. Ngo Bakang l'ancienne camarade d'université venue rendre visite à Malo à cet endroit, séduite et fascinée par l'œuvre ainsi réalisée, s'exclame admirative « c'est formidable ça » (46'), expression reprise ensuite par ce dernier en guise d'approbation. C'est dans la même séquence que se passe également la scène du reniflement de la terre pour en souligner la fertilité que nous avons précédemment évoquée. Il est donc loisible de supposer que la répétition de la scène du défrichage préfigure le résultat escompté par la pédagogie du nouveau maître. En effet, elle est destinée à ramener les élèves vers la terre et leur inculquer les vertus du travail agricole duquel les éloigne l'éducation préconisée par La Fontaine, tel qu'en témoigne le cas du jeune Mbock, convaincu qu'« on n'a pas le droit d'être paysan quand on a été à l'école » (21'). La vision éducative de Malo qui fait la part belle à la formation au travail de la terre se révélera la meilleure puisque, même après le licenciement de celui-ci, cette méthode reconduite par son successeur – il s'agit en l'occurrence de sa future épouse – finira par avoir l'adhésion du directeur. Vers la fin du film, ce dernier visite en effet le champ cultivé par les élèves pour en contempler et admirer les productions. Il n'est pas habillé pour la circonstance en veste et cravate comme à l'accoutumée mais porte des bottes de paysan. Ce changement vestimentaire est le signe de son changement d'opinion au sujet de l'agriculture, mais aussi celui de la nécessité d'un rapprochement entre l'éducation scolaire et la formation dans le cadre du travail de la terre.



Dans *Ta Dona*, la question de la terre apparaît également dans le domaine de l'agriculture. À l'instar des trois œuvres précédentes, le film met singulièrement en lumière le travail de la terre. La quatrième séquence relate un événement primordial dans la vie du village de Farabougou, en l'occurrence le Sogoninkoun qui est une journée de labourage. L'événement qui est à la fois fête, spectacle et compétition dont le vainqueur, le plus rapide des laboureurs, est triomphalement porté sur les épaules par les autres concurrents, a pour finalité d'encourager et de motiver ces derniers et surtout d'exciter leur ardeur au travail. Au début de la séquence, la caméra est focalisée sur deux jeunes filles munies de Calebasses qui discutent brièvement. Au moment où elles se séparent, celle d'entre elles dont la Calebasse est posée contre l'épaule est suivie par la caméra dans un travelling qui débouche sur les travailleurs qu'elle vient approvisionner en eau. Ce déplacement de la caméra permet de noter que ceux-ci viennent à peine de débiter leur travail de labourage. La répétition du même mouvement de caméra dans le sens inverse lorsque la jeune fille s'éloigne des travailleurs permet de noter la quantité travail réalisée dans le bref intervalle de temps écoulé entre son arrivée et son départ.

Le montage coupe ensuite la scène du labourage et montre la seconde jeune fille pendant que celle-ci se ravitaille en eau à la rivière. Sa brève interpellation à l'intention d'un petit groupe de fillettes se baignant dans la rivière permet de savoir qu'elle a hâte d'aller assister à la fin de la compétition du Sogoninkoun. Puis le montage revient de nouveau sur la scène du labourage, d'abord avec un plan d'ensemble qui agrandit le champ de la caméra pour mettre le focus sur l'espace, afin de souligner l'étendue de la surface labourée. Ce plan d'ensemble est suivi d'une série de plans rapprochés et de gros plans en alternance qui se focalisent cette fois-ci sur les laboureurs, permettant de mettre ainsi en exergue l'ardeur avec laquelle ils travaillent. Au même moment, on entend des chanteurs, d'abord en voix off, puis visibles dans le champ de la caméra, qui fredonnent une chanson louant l'adresse des Bambaras au labourage : « c'est dans la dextérité à la daba que réside l'âme du Bambara » (17').

Le montage alterné entre la scène du labourage et celle des jeunes filles à la rivière a sans doute ici une valeur diégétique destinée à mettre en exergue la rapidité et l'ardeur des laboureurs, comme le souligne le thème de la chanson. En effet, il met en évidence la



quantité de travail accompli pendant le laps de temps compris entre le départ vers la rivière de la seconde fille et son retour. On retrouve ainsi le thème de l'apologie du travail de la terre. Force est de constater qu'ici également allusion est implicitement faite à l'effort et à l'endurance qu'il exige. Si l'agriculture, activité qui plus est vitale pour le village, s'avère d'une rudesse évidente, la pratique du Sogoninkoun est censée lui conférer un aspect ludique et plaisant. En créant une dynamique à la fois festive, spectaculaire et compétitive autour des séances de labourage, joignant de cette manière non seulement l'agréable à l'utile, mais encore tentant ainsi de faire primer la première sur la seconde, elle anéantit leur perception conscience comme une corvée. Tout porte à croire par ailleurs que cette même dynamique empêche que le caractère intrinsèquement harassant des activités agricoles serve de prétexte à toute fainéantise, comme le stipule le texte de la chanson qui accompagne les travailleurs. En faisant de la dextérité au labourage l'essence du Bambara, elle dénie de facto l'origine et l'appartenance à cette communauté à quiconque se déroberait à l'abnégation que requièrent les travaux agricoles. Notons toutefois que, contrairement aux cas des personnages dans les autres œuvres, les efforts et l'assiduité des habitants de Farabougou ne portent pas toujours les fruits escomptés. Le spectateur apprend en effet qu'à l'instar des années précédentes, les récoltes atteignent à peine la moitié des prévisions et le spectre de la famine plane sur le village.

Dans *Sahel ! Sanglante sécheresse*, *Bako*, *l'autre rive* et *Le Silence de la forêt*, roman comme film, la question de l'agriculture est rarement thématisée. En ce qui concerne les deux dernières œuvres – c'est-à-dire le roman *Le Silence de la forêt* et son adaptation filmique – cela peut être compréhensible eu égard au contexte spatial du récit. En effet, si le village de Bilolo où le narrateur-personnage fait sa tournée est habité par des agriculteurs – dans le roman, ils sont considérés par ce dernier comme « des obscurs planteurs, des gueux » (p. 37) – le récit, tant dans le roman que dans le film, relate primordialement la vie des Pygmées de la forêt. Or, ceux-ci ne sont pas traditionnellement agriculteurs mais sont plutôt connus pour asseoir leur existence sur la pratique de la chasse et de la cueillette. De là, il n'est plus très surprenant que le travail de la terre ne jouisse pas d'une attention singulière dans ces deux œuvres.



Dans le roman de Mandé Alpha Diarra, les habitants de Léa sont présentés au lecteur comme des paysans mais il n'est fait cas nulle part dans le récit de leurs activités agricoles. Le narrateur n'évoque que très brièvement une rizière où Farichan Zan, le détenteur du pouvoir à Léa, contraint les prisonniers au travail forcé sans que le lecteur y soit invité ou que lui soit proposer un quelconque portrait des activités champêtres qui y sont pratiquées. Cependant, eu égard au fait que le récit relate en premier lieu un désastre lié à la sécheresse, on peut légitimement partir du principe qu'il soulève implicitement la question, mais du point de vue de l'impossible exploitabilité de la terre qui en est la conséquence. La sécheresse, telle qu'elle est décrite, apparaît tel un facteur qui anéantit la mise en valeur agraire de la terre à Léa. Ce constat est tout aussi valable pour le film *Bako, l'autre rive*. L'agriculture ne fait certes pas partie du lot des thématiques formellement abordées dans le récit mais la question de la terre et son inadaptation à la pratique de cette activité est cependant tacitement suggérée. La deuxième séquence du film commence en effet par un plan d'ensemble sur une nature morte sur laquelle on peut reconnaître la silhouette de deux arbres. Par un travelling avant la caméra adopte un plan de demi-ensemble qui met en relief le dénuement des deux arbres. Il s'ensuit immédiatement un gros plan sur le sol qui permet de relever l'assèchement et le fendillement de la terre. On comprend alors que le dénuement qui prévaut sur les plans d'ensemble et de demi-ensemble est censé suggérer cet état d'incultivabilité de la terre, partant l'impossibilité de sa mise en valeur agricole. Il est ainsi donc soulevé ici aussi la question de l'inadaptation de la terre à l'agriculture.

La thématique de la terre, lorsqu'elle a trait à la question de l'agriculture, s'intéresse avant tout, comme on peut le noter, à sa fonction reproductrice. Chez les auteurs sahéliens, c'est en général la quasi-stérilité de la terre et les difficultés que cela pose à l'agriculture qui domine dans les œuvres. L'auteur béninois tout comme ceux de la région centrafricaine relèvent par contre sa fertilité et sa singulière appropriation à l'agriculture. Les occurrences de la terre prennent souvent chez ceux-ci les allures d'une ode à l'agriculture. Elle est ou doit devenir le point central autour duquel tourne la vie de leurs héros : les moments de bonheur d'Ahouna correspondent à la période pendant laquelle les travaux agricoles rythment toute sa vie ; Kinalonga et les autres exilés



viennent de découvrir les joies de l'agriculture et le projet de Malo est d'inculquer l'amour de la terre à ses élèves.

Dans sa théorie sur le genre romanesque, Bakhtine établit une typologie des différentes formes de l'idylle parmi lesquelles se trouve l'idylle des travaux agricoles. Dans celle-ci, explicite ce théoricien, « ce qui est particulièrement important, c'est le travail de la terre qui transforme tous les aspects de la vie quotidienne, les dépouille de leur caractère privé, purement utilitaire et plat, en fait des événements essentiels de l'existence. »²¹³ De par la peinture qu'ils font de l'agriculture, les romans et films du corpus peuvent légitimement faire l'objet d'un rapprochement avec le modèle de l'idylle des travaux agricoles. Comme cela a transparu au cours des analyses supra, l'idéalisation et la sublimation de l'agriculture sont évidentes dans le roman de l'auteur béninois mais elles sont aussi assez nettement perceptibles dans les œuvres de ses collègues de la région centrale de l'Afrique. En témoigne singulièrement l'ambiance de bonheur et d'euphorie qui accompagne les portraits des activités champêtres ainsi que le sentiment d'épanouissement que manifestent les personnages dans ce contexte.

Chez les auteurs sahéliens, c'est paradoxalement dans l'air de mélancolie et de morosité qui accompagne de coutume la description des travaux agricoles que réside son aspect à la fois essentiel et existentiel. Comme le démontre l'exemple du film *Ta dona* – dans lequel l'atmosphère qui prévaut dans les séquences où il est question des travaux agricoles passe de l'allégresse à l'affliction –, la morosité et la mélancolie, synonymes d'une perte de la célébration de l'agriculture, sont aussi l'expression de tout le poids qu'elle représente dans la vie des Sahéliens, confrontés au problème de l'infertilité de plus en plus accrue de la terre. Aussi est-il loisible d'en déduire que l'importance fondamentale et vitale du travail de la terre réside également en cela qu'il s'avère un facteur pouvant décisivement déterminer l'état d'âme des personnes. C'est dire aussi que cette importance capitale de l'agriculture se laisse mesurer à l'aune des états d'âme. La raison ne procède pas seulement du fait que les sociétés négro-africaines ont toujours été foncièrement agraires, contrairement à celles occidentales par exemple où la manufacture

²¹³ Mikhaïl Bakhtine (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, p. 369.



et l'économie de marché sont devenues depuis longtemps représentatives de la vie active. Bien au-delà, l'agriculture continue de représenter quasi exclusivement l'activité de base sur laquelle repose l'existence humaine dans toutes les sociétés, y compris celles occidentales où il existerait même, semble-t-il, des velléités de création d'une alimentation totalement indépendante de l'agriculture. Si ce credo ainsi que la part de plus en plus infime qu'occupe l'agriculture dans l'économie des pays occidentaux peuvent parfois donner l'impression d'une perte de la conscience de l'origine agraire de la quasi-totalité des produits alimentaires, en Afrique en revanche la pleine conscience que l'on continue à avoir du caractère indispensable du travail de la terre contribue à l'idéalisation dont il fait l'objet et au rôle essentiel qui lui est attribué.

3.1.2.1.2. La féminité de la terre

La fonction reproductrice de la terre, que met en exergue l'agriculture, lui confère souvent une image de féminité. Chez la plupart des auteurs, on note souvent une relation de type symbolique qui lie la terre à la féminité. Ce symbolisme fait apparaître la terre tantôt sous l'image de la mère, tantôt sous celle de la femme aimée. Dans les deux cas, on peut noter qu'il y a un certain rapport entre la fertilité de la terre et cette image de féminité. Dans le roman d'Olympe Bhêly-Quenum par exemple, cette proximité symbolique s'exprime à travers une comparaison que le héros opère entre sa mère et les terres possédées par son père :

[Q]and ma mère nous appelait [...] nous nous ruions vers la patronne. [...] tout le monde lui faisait des compliments, lui parlait de la richesse des terrains de son mari :
« Je parie que Bakari a pour cette terre autant d'amour qu'il en a pour sa femme, disait Assanni.

– Ses champs remplacent pour lui toutes les femmes qu'il aime et qu'il fuit à la fois parce qu'il ne veut pas être polygame, disait Anoutcha, la femme de Boubakar.

– Penses-tu ! Bakary est le plus grand polygame de Kiniba [...] » disait Mouctar (p. 15).

Le père du héros n'est pas polygame mais il est considéré comme tel sur la base de l'égalité de l'amour qu'il porte tant pour sa femme que pour sa terre. De même le respect dévolu à la mère que traduit la réaction de promptitude à l'interpellation de celle-ci est aussi le signe du respect accordé à la terre. Ainsi élevée au même rang que la mère, elle semble donc jouir de tous les privilèges réservés à cette dernière. Or, la richesse de la



terre dont il est question ici est sans doute relative à sa fertilité. Aussi peut-on à juste titre croire que l'amour et le respect dévolus à la terre ainsi que son élévation au même rang que la mère ou la femme procèdent de la fertilité et la fonction reproductrice qui leur sont communes. La relation symbolique qui unit les deux est donc fondée sur leur prédisposition à donner naissance à la progéniture et à assurer de cette manière la pérennité de la vie.

La fertilité de la terre donne aussi à Jean-Pierre Makouta-Mboukou matière à un parallèle entre celle-ci et la femme. Toutefois chez l'auteur congolais, c'est singulièrement l'effort que requiert la conquête aussi bien de la terre que de la femme qui sous-tend le rapprochement entre les deux. Il fait déclarer à son narrateur à cet effet :

[E]lle [la terre] nous résiste, mais elle cède. Et de l'union du sang de nos mains et de la terre fertile sort le fruit qui nourrit le corps, comme de l'union du Nègre et de la sauvage négresse domptée par la force virile de l'homme naissent des beaux négrillons, fruits de leur transport (p. 112).

Le rapport analogique entre la terre et la femme met la fertilité de l'une au même grade que la fécondité de l'autre. Cela dénote toute l'ampleur qui est accordée à la terre en général et à la question ayant trait à sa fertilité en particulier. C'est dire qu'à l'image de la femme, la terre donne et entretient la vie. Cependant, comme le démontre le lexique du combat qui parsème le passage, la comparaison procède surtout du fait que cette vie que renferment dans leurs entrailles aussi bien la femme que la terre ne s'obtient pas sans coup férir. Bien au contraire, elle est considérée comme destinée à être conquise. Ne dit-on pas souvent qu'il est de bon ton que la femme oppose une certaine résistance à l'homme quand celui-ci essaye de la conquérir ou bien de la posséder ? De la même manière il est communément acquis que l'homme est supposé faire preuve d'effort et de virilité s'il veut parvenir à l'acte sexuel qui fait germer la vie dans les entrailles de la femme. Ce processus est par exemple hyperboliquement représenté dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) de Kourouma à travers l'opposition du mariage-fiançailles, considéré comme le propre des gens couards et sans charisme, au mariage-rapt célébré par les parents du héros, le dictateur Koyaga. La particularité de celui-ci réside en cela qu'il est ponctué de l'enlèvement et du viol de la femme, preuve de la résistance symbolique opposée par cette dernière. La naissance de Koyaga qui est



subséquente à l'acte du mariage-rapt de ses parents explique l'aura et le mystère qui entourent sa personnalité. Tout comme pour la femme, l'homme se doit également de fournir l'effort nécessaire pour fructifier la terre et mettre en valeur sa fertilité.

Dans le film *Sango Malo*, on note également cette relation symbolique entre la fertilité de la terre et l'image de la femme. Elle est notamment perceptible dans la séquence précédemment évoquée qui relate la visite de Ngo Bakang à Malo sur les champs fraîchement labourés où on la voit ramasser un morceau qu'elle hume pour en souligner la fertilité à travers l'odeur. En ce moment, Malo dont le regard change soudainement s'avance vers elle et lui prend la main. Le spectateur comprend alors son amour naissant pour la jeune femme. Un gros plan montre ensuite comment ses mains enlacent les siennes qui renferment le morceau de terre. On peut supposer que ce geste symbolise un fusionnement de la femme et de la terre. L'amour que ressent Malo est donc pareillement valable pour les deux. Ici également la femme et la terre sont élevées au même rang. Cette égalité procède aussi de la fonction de reproduction commune aux deux dont la fertilité est un préalable.

Les films *Bako*, *l'autre rive* et *Ta dona* thématisent eux aussi la question de la fertilité à travers l'image féminine. Nous faisons remarquer supra que la problématique de la terre est posée dans ces deux films du point de vue de son infertilité et de sa stérilité. Ces caractéristiques sont reflétées à travers la relation des personnages avec la femme qui s'avère souvent une relation conflictuelle. À l'infertilité de la terre correspond dans le récit une « infertilité » de l'amour que ressentent certains personnages pour la femme aimée. Dans *Bako*, *l'autre rive*, l'impropriété de la terre à la pratique des activités agropastorales a pour conséquence non seulement la rupture de Boubacar Sako (Sidiki Bakaba) avec celle-ci, matérialisée par son départ vers la France, mais aussi la rupture avec sa fiancée Awa (Awa N'Diaye). De même dans le film d'Adama Drabo, Fabou (Mamadou Fomba), le vainqueur du concours de labourage, perd à la fois la récolte et sa fiancée qui a préféré partir avec un autre jeune homme installé en ville parce que ce dernier a réussi à s'acheter un motorcycle grâce aux activités illicites qu'il y mène. L'infertilité de la terre est ainsi projetée dans le rapport de ces personnages avec la femme. À l'image de leur relation infructueuse avec la terre, l'amour qu'ils nourrissent



pour la femme aimée se révèle stérile et voué à l'échec. La séparation d'avec la fiancée symbolise donc le divorce de ces personnages avec leur terre et vient ainsi corroborer l'analogie entre la femme et la terre.

L'établissement d'un lien étroit et d'une relation de réciprocité entre la terre et la femme est une pratique de longue tradition chez les auteurs africains. L'image de la femme a souvent été l'objet d'une utilisation allégorique pour mettre en lumière la douceur et la munificence de la terre, de même que l'amour ressenti envers elle. On se souviendra sans doute à cet égard des poèmes « Femme noire » de Senghor, tiré de son recueil *Chants d'ombre* (1945), et « À ma mère » qui est une dédicace à sa mère par laquelle Camara Laye débute son chef d'œuvre *L'Enfant noir* (1953). Le premier compare par exemple la femme à une terre de rêve (« Je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut col calciné »²¹⁴) et le second lui emboîte le pas en révélant que la mère connaît les secrets des merveilles qu'offre la terre (« Toi qui la première m'ouvris les yeux aux prodiges de la terre »²¹⁵). Telle qu'elle apparaît chez Olympe Bhêly-Quenum et chez les auteurs de l'Afrique Centrale analysés ici, l'image de la femme est aussi utilisée pour refléter les largesses de la terre et renforce cette tendance. Les auteurs sahéliens font par contre abstraction de cette dévotion envers la terre, compte tenu des difficultés que pose son exploitation. Aussi l'image de la femme est-elle marquée par l'infécondité de l'amour pour elle.

3.1.2.1.3. L'éthique du travail de la terre

Comme les lignes précédentes l'ont bien montré, l'agriculture, met non seulement en relief la fertilité de la terre mais elle illustre aussi, tout particulièrement, le labeur qu'exige la mise en valeur de cette fertilité. Cependant, bien qu'il s'agisse là d'une manière de souligner la valorisation singulière dont ils font l'objet, le travail et l'effort que nécessite l'activité agricole ne signifient pas pour autant une exploitation abusive, anarchique et déréglée de la terre. Au contraire il existe un code éthique auquel est soumise son utilisation. L'analyse de ce code démontre qu'il répond implicitement ou

²¹⁴ Léopold Sédar Senghor (1945). *Chants d'ombre*, Paris : Seuil, p. 19.

²¹⁵ Camara Laye (1953). *L'Enfant noir*, Paris : Plon, p. 8.



explicitement à des mesures de protection de la terre. Ainsi, *Un Piège sans fin* met une distinction nette et manichéenne entre le travail de la terre tel qu'il est traditionnellement pratiqué par les habitants de la région de Founkilla et une autre forme de son exploitation dans le cadre colonial, en l'occurrence celle en vigueur dans les camps des travaux forcés où le travail de la terre s'avère dénué de tout égard envers elle. Cette forme d'utilisation inappropriée de la terre est décrite dans une chanson que le père du héros avait l'habitude de fredonner quand il s'est retrouvé dans les chantiers de travaux forcés :

Terre, t'avais-je jamais dérangée ?
 Te creuserais-je maintenant sans y être contraint ?
 N'eût été la volonté du commandant, serais-je en train de te creuser ?
 Le commandant a dit :
 Il faut mettre la terre à nu,
 Il faut la creuser,
 Il faut la retourner [...]
 Le commandant a dit qu'il faut que tu deviennes une route,
 Et moi j'obéis,
 [...] (pp. 47-48).

Telle qu'il se présente ici, le travail de la terre apparaît comme un acte répréhensible. Aussi la chanson est-elle une plainte qui peut être considérée comme un acte d'expiation. Le personnage s'adresse directement à la terre pour implorer son pardon, mais aussi pour exprimer son innocence. Au-delà de la révélation d'une relation avec la terre dépouillée du respect et de la délicate attention qui lui sont dus, l'apostrophe lancée à son intention lui donne un statut divin. Elle est considérée ici comme une déesse qui châtie une telle exploitation. Le passage souligne bien que la construction de la route passe pour un usage non seulement non-utilitaire mais aussi et surtout dangereux pour la terre. Le caractère répréhensible de l'acte est bien la preuve de la croyance en l'existence d'une sorte de loi naturelle qui prohibe son utilisation incontrôlée et inadaptée. Aussi une telle conviction, bien qu'elle puisse apparaître superstitieuse, est tout de même susceptible de contribuer à l'éclosion d'une dynamique de protection de la terre à travers une exploitation judicieuse et rationnelle.

Le film *Sango Malo* pose aussi la problématique de l'inconvenance d'une mise en valeur anarchique et insensée de la terre. Le village de Lébamzip subordonne tout autant l'utilisation des terres à une réglementation. On apprend en effet que le terrain sur lequel



se trouve le bois sacré est soumis à une stricte interdiction d'exploitation. Bien que Malo ait réussi, malgré l'adversité du quartet du pouvoir composé du chef de canton, du directeur d'école, du catéchiste et du commerçant, à convaincre les villageois d'adhérer à ses projets, notamment celui de la coopérative, sa décision de passer outre cette interdiction s'avèrera impardonnable. À peine commence-t-il à défricher le terrain qu'il est arrêté par la gendarmerie et déféré à la prison de la ville avec le consentement aussi bien de ses adversaires que de ses partisans. Ainsi se confirme ici également le thème de la sanction liée à une activité en rapport avec la terre considérée comme inappropriée. On retrouve donc, comme dans l'œuvre précédente, cette logique du spectre du châtement sous-tendue par la nécessité de créer un élan de protection de la terre.

Dans la forêt où résident les exilés de Jean-Pierre Makouta-Mboukou, la réglementation de l'exploitation de la terre ne fonctionne pas selon les mêmes principes. Chez l'auteur congolais, ce n'est pas la logique de la sanction ou du châtement qui prévaut. Cependant, la réglementation obéit également à une logique de protection de la terre. Cela se perçoit par exemple à travers une règle particulière qui régit le marché où les exilés écoulent de coutume leurs produits :

Le marché était un vaste espace non débroussaillé, dont le pied de l'homme a brûlé l'herbe, à force de s'y poser des milliers de fois par an. [...] Il s'est souvent déplacé de quelques dizaines de mètres, tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite, tantôt vers le haut et tantôt vers le bas, pour permettre au sol de se refaire et se rajeunir par un peu de vacances. Car tant de pieds qui le foulait, tant de vin, tant de sang d'animaux qui s'absorbaient, tant de sel qui s'y répandait finissaient par enlaidir la peau de la terre. La tribu le comprit ; alors le marché se déplaçait pour laisser la terre respirer (pp. 150-151).

Il n'est certes pas directement question d'agriculture. Cependant, le rapport à celle-ci est évident dans la mesure où le marché est le lieu où les exilés viennent vendre les produits issus de leurs activités agricoles. Ici la prise de conscience du fait que l'activité humaine a des répercussions négatives sur la terre aboutit à des mesures destinées à la préserver. En lieu et place de la menace de sanction, c'est plutôt la personnification dont fait l'objet la terre (possession d'une peau, respiration, vieillissement et rajeunissement) qui sert de stratégie pour encourager la préservation. Lui attribuer les caractéristiques d'un humain revient à lui accorder le droit à la même attention et aux mêmes soins dus à un être



humain. Le narrateur ne manque pas d'ajouter l'efficacité de cette stratégie. Il apprend en effet au lecteur que

lorsqu'au bout de quelques années, elle [la terre] avait oublié les insolences des hommes, des animaux et des denrées, elle était de nouveau prête à recevoir qui-vend et qui-achète pour une nouvelle période de tracasseries, d'injures et de meurtrissures (p. 151).

Toute activité sur la terre est donc considérée comme un tort qui lui est fait. L'emploi de la gradation (tracasseries, injures, meurtrissures) procède sans doute du désir de montrer que le dommage infligé à la terre augmente avec le prolongement des activités et rend bien compte de la nécessité de cette stratégie. Le rapprochement qu'on peut encore faire avec l'agriculture, c'est que cette stratégie semble suivre le même principe que celui de la pratique de la jachère qui est assez répandue en Afrique.

3.1.2.2. Terre et identité

À côté de la thématique de l'agriculture, les occurrences de la terre soulèvent parfois la problématique de l'identité. Parler d'identité en rapport avec la terre semble être une évidence, surtout eu égard à l'histoire et au passé de l'Afrique. L'aventure coloniale qui est aussi avant tout une histoire de terre – rappelons dans ce sens que la conférence de Berlin entre 1884 et 1885 qui consacra véritablement et définitivement l'entreprise coloniale avait pour but d'alléger la tâche de la conquête des terres du continent noir aux puissances coloniales – a occasionné une perte de repères et donc d'identité parmi les peuples africains. Aussi la question de la terre amène-t-elle forcément à poser la problématique de l'identité que la critique relève souvent comme un sujet très cher aux auteurs africains. On note parfois chez ces derniers un désir d'identification ou, au contraire, de rupture avec la terre, ou encore une tentative de reconstruction ou de reconquête identitaire, exprimée à travers la relation entretenue avec elle.

Dans le roman du Béninois Olympe Bhêly-Quenum, le héros définit son identité à travers le lien particulier qui le rattache à la terre dont le travail rythme toute son existence. Dès l'entame du récit, prié de décliner son identité, ce dernier se réfère non seulement à sa région natale mais aussi à ce qui semble constituer le trait caractéristique le plus essentiel de ses habitants, en l'occurrence la pratique de l'agriculture :



Je suis un enfant de Founkilla [...] j'avais un père, ma mère vit encore. Mon père s'appelait Bakari ; il était grand, fort et robuste ; véritable homme du Nord, il avait toujours la tête rasée et luisante, portait une jolie petite barbe plus soignée que la mienne. Propriétaire de troupeaux de bœufs et de moutons, il était en outre pâtre comme la plupart des gens de sa race ; il avait aussi un champ assez vaste évalué à plus de vingt-deux hectares (p. 12).

L'identité du personnage est révélée par deux éléments essentiels, à savoir l'évocation de la terre natale ainsi que le trait le plus significatif de ses habitants. D'une part, l'évocation de la terre natale est révélatrice de l'attachement et de la forte relation entretenue avec elle qui semblent prévaloir sur le lien avec ses parents. En effet, le sentiment d'affiliation à la communauté villageoise de Founkilla semble primer sur la filiation, puisqu'il revendique en premier lieu l'appartenance à la terre natale. D'autre part, ce qui fait la marque particulière des habitants de cette terre, ce sont les activités agricoles qu'ils pratiquent. Au-delà des traits physiques qui sont leurs marques distinctives, ce qui singularise un « véritable homme du Nord », c'est la possession de troupeaux et de champs cultivables. C'est donc le travail de la terre qui constitue le soubassement de l'identité de l'homme de Founkilla. En choisissant son père comme prototype, Ahouna confère également une dimension historique à cette identité d'agriculteurs qu'ont les gens de sa région natale. Car, du moment où le travail de la terre s'avère la marque singulière qui, comme l'indique l'exemple de son père, distingue le véritable homme de Founkilla, le héros, en faisant de l'enracinement dans cette terre ce qui représente primordialement le sceau de son identité, révèle ainsi qu'il est forcément prédestiné lui aussi à embrasser l'agriculture. Aussi peut-on légitimement croire que la pratique de cette activité se transmet de génération en génération. Comme on peut le voir, la révélation de son identité représente pour le héros l'expression d'une identification consciente, pleine et assumée avec la terre natale.

Dans le film *Ta dona*, c'est aussi le travail de la terre qui sert de référence dans la définition de l'identité. Dans la troisième séquence qui montre les activités de labourage des villageois de Farabougou, la chanson reprise en chœur par un groupe musical pour accompagner le concours du meilleur laboureur a pour vocation non seulement de motiver les travailleurs mais aussi de leur rappeler leur origine ethnique ainsi que ce en quoi réside sa particularité : « c'est dans la dextérité à la daba que réside l'âme du



Bambara ». Dire que l'âme du Bambara, c'est-à-dire sa caractéristique intrinsèque, sa marque particulière se trouve dans la maîtrise de la daba revient à lier étroitement son identité – voire à la réduire – à son aptitude au maniement de cet instrument. C'est dire en d'autres termes que le travail de la terre est sa marque propre qui le distingue par exemple du Peul qui est connu pour être un pasteur. On comprend dès lors que la chanson en question joue sur l'identité bambara pour attiser l'ardeur des laboureurs. Celui qui sort vainqueur de la compétition prouve ainsi qu'il est un Bambara digne et authentique.

Chez Étienne Goyémidé, c'est en termes de rupture avec la terre que se pose la question de l'identité. Rare dans le roman, son évocation révèle surtout la relation ombilicale qui lie le personnage à elle. Elle désigne le village natal où Gonaba est né et a grandi. La rupture du lien intervient avec la scolarisation de ce dernier et scelle également sa perte d'identité. Comme son petit frère, il a quitté son village pour la France afin d'y poursuivre ses études et nous relate la réaction de sa mère face ce départ : « ma mère, elle, a préféré rester au village pour garder la terre des ancêtres. “Vous reviendrez tous ici un jour”, ne cesse-t-elle de répéter » (p. 13). Si Gonaba présente le village comme le lieu de sa naissance et de son enfance, la mise en liaison avec la terre des ancêtres montre bien qu'il transcende sa signification stricto sensu de lieu de naissance et désigne la terre d'origine où se trouvent les racines. C'est donc cette terre qui lui donne une identité. En ce sens, la protection de la terre qui est dévolue à la mère – cela n'est d'ailleurs pas une surprise, eu égard à la relation symbolique entre la mère et la terre – a sans doute pour finalité d'assurer la sauvegarde de cette identité d'où l'espoir de cette dernière que ses fils reviendraient « ici », c'est-à-dire sur leur terre, et partant à leur identité. Peine perdue, puisque de retour de France, Gonaba ne retourne sur la terre des ancêtres que pour sceller définitivement la rupture : « Depuis que je suis rentré de France, je n'y [sur la terre des ancêtres] ai été qu'une fois. C'était pour emmener maman, afin qu'elle vive avec moi à Bangui. » (*Ibid.*) Ce départ de la mère vers la capitale vient symboliquement donner le coup de grâce à l'attachement à la terre natale et donc sceller le déracinement du héros. On se retrouve ainsi dans le schéma classique qui caractérise le parcours des premiers héros créés par les auteurs africains. Gonaba est ici à l'image de Laye, Climbié, Kocumbo ou encore Samba Diallo, pour ne citer que ceux-là, que l'école du Blanc a arrachés à leur terre et auxquels elle a fait perdre ainsi leur identité.



Sango Malo de Bassek Ba Kobhio peut être perçu comme une réaction par rapport à problématique du divorce identitaire telle qu'elle est posée dans *Le Silence de la forêt*. Le litige qui oppose le directeur de l'école de Lébamzip au nouveau maître au sujet de la pédagogie appropriée, soulève aussi la problématique de l'identité qui est ici également en relation avec la terre. En effet, la pédagogie du directeur, La Fontaine – un nom programme – ne repose pas seulement sur les matières classiques enseignées depuis l'époque coloniale. Les thèmes sont également largement expressifs. Les devoirs de dictée qu'il fait faire à ses élèves ont parfois pour titre « le port de Marseille » (48') ; les récitations peuvent porter sur le thème d'un « jour d'hiver » (2'). Le paradoxe voire le ridicule qui marque ces thèmes est perceptible, surtout dans le cas du second exemple, à travers un montage alterné. Le plan qui le montre en classe avec les élèves au cours de cette dictée est entrecoupé par un autre qui présente la réalité climatique de la région. Au moment où le directeur annonce le titre de la récitation, le montage fait voir la scène du trajet d'une voiture sur une route latéritique et poussiéreuse traversant la forêt équatoriale pendant une journée ensoleillée, avant de revenir à la scène de la classe. Les deux événements qui se déroulent simultanément soulignent le déphasage entre les sujets proposés à l'école et la réalité locale. L'enseignement que dispense le directeur éloigne ainsi les élèves de leur monde et se révèle un facteur de la perte d'identité.

L'éducation de Malo tente par contre de se défaire de l'héritage colonial. Ses méthodes pédagogiques se différencient de celles du directeur, d'abord parce qu'elles ne reposent pas sur les punitions corporelles, datant de l'époque coloniale, qui créent une relation de type dominant-dominé entre enseignant et élèves. Aussi la peur et l'inhibition dont font montre les élèves en présence du directeur disparaissent-elles lors des séances de classe dirigées par Malo, signifiant ainsi qu'un rapport nouveau, basé sur la confiance, est né entre enseignant et apprenants. Ensuite la pédagogie de Malo présente la particularité de chercher à ramener les élèves vers les réalités locales. Sa décision de faire de l'agriculture l'un des piliers sur lesquels repose cette pédagogie peut être comprise comme une manière de reconquérir la terre. Le reproche que lui fait le chef du canton au sujet de l'introduction de l'agriculture à l'école – « tu veux que nos enfants redeviennent des paysans comme nous ? », lui demande ce dernier (36') – démontre bien que la pratique de cette activité fait intégralement partie de leur identité. Le choix de réorienter les élèves



vers là apparaît donc comme une tentative de reconstruire ou de reconquérir cette identité perdue.

Les multiples occurrences du terme « terroir » dans *Les Exilés de la forêt vierge*, pour désigner le lieu d'exil, peuvent aussi être interprétées comme la reconquête d'une identité à partir de l'image de la terre. Le vocable, comme le précise l'édition numérique du *Dictionnaire Larousse*, ne fait pas seulement référence à la terre du point de vue de son exploitation agricole. Il a aussi une forte connotation de dimension culturelle et se rapporte à la société qui l'habite et l'exploite. Le vocable traduit donc un lien évident entre terre et identité. Dans le roman de Makouta-Mboukou, les exilés sont des citadins originaires de la capitale Kangamotème qui se retrouvent sur les terres de la forêt par contrainte. Or, « [l]es Nègres, là-bas à Kangamotème, » nous apprend le narrateur, « ont [...] oublié la coutume du terroir » (p. 152). Dans cette mesure, l'exil sur les terres de la forêt vierge et surtout la tendance des exilés à faire précéder dans leurs dires ses caractéristiques de la mention « sur le terroir » ou « dans le terroir » se révèlent comme l'expression d'une sorte de réapprentissage de leur coutume et donc de leur identité.

La question de la terre, cela devient une évidence, soulève forcément celle de l'identité. Qu'il soit marqué par l'adhésion ou la rupture, le rapport à la terre reflète souvent l'existence d'un lien intrinsèque avec l'identité du personnage.

3.1.3. L'eau : vitalité, temporalité, identité et transition

L'eau se révèle également un élément auquel les auteurs africains accordent une grande importance dans leurs œuvres. L'analyse qui en sera proposée dans les lignes suivantes fera ressortir trois points essentiels. Primo, la multiformité qui caractérise les occurrences de cet élément qui se présente tantôt sous la forme de précipitations (la pluie), tantôt sous la forme de cours d'eau (le fleuve), et dont l'image est marquée soit par la douceur, soit par l'exubérance. Secundo, la tendance générale des différents auteurs à souligner singulièrement le caractère indispensable et vital de l'eau ainsi que celle à faire passer sa présence est comme un synonyme de bénédiction et sa pénurie comme celui de catastrophe. Tercio, Les connotations de temporalité, d'identité et de frontière qui



transparaissent parfois de son image, en particulier quand elle est représentée sous la forme de cours d'eau.

3.1.3.1. La pluie

L'évocation de la pluie sous sa forme régulière intervient surtout en relation avec l'agriculture. Son apparition dans ce cadre met tout particulièrement en lumière sa caractéristique d'élément hautement fondamental et vital. Elle est essentielle pour la réussite des activités agricoles dans la mesure où elle représente un facteur indispensable dans le processus de fécondation de la terre. C'est sur cet aspect bienfaisant de la pluie pour l'agriculture qu'insiste en premier lieu le roman d'Olympe Bhêly-Quenum. Elle y apparaît en effet comme un élément dont la venue, bien que présentée comme un phénomène fréquent, est spécialement saluée :

La pluie tombait, fine, serrée et douce ; quelques oiseaux, cependant, chantaient dans les arbres tandis que nous plantions avec joie. La souriante verdure des céréales s'étalant à perte de vue ajoutait un agrément sans nom à notre ardeur, et la seule idée que, dans quelques mois, nous retournerions dans notre champ pour la récolte qui s'annonçait très bonne nous inondait l'âme de bonheur (p. 18).

Le côté salutaire de la pluie est mis en exergue par la perception tactile. Le contact agréable sur la peau justifie la douceur qui la caractérise. De plus, elle est perçue, à l'opposé du soleil, comme un élément pouvant faire office de catalyseur en ce sens qu'elle vient stimuler l'ardeur au travail. On note également que la bienfaisance intrinsèque ne profite pas seulement aux humains. Comme en témoignent les chants de joie des oiseaux et le sourire attribué à la verdure, elle fait tout autant rejaillir ses effets bénéfiques sur les animaux et les végétaux. La personnification dont ils font l'objet ici démontre l'équivalence de l'importante nécessité que la pluie a tant pour les hommes que pour ces derniers. Par ailleurs, l'impact favorable de la pluie se lit également dans l'espoir que suscite sa tombée. Elle est toujours de bon augure, puisqu'elle représente la condition sine qua non de la fécondation dont sont dépendantes les activités agricoles pour porter des fruits. C'est donc la conscience de son inévitable présence pour le couronnement de l'agriculture qui justifie l'immensité de la joie et du bonheur qui accueillent sa venue.



Une telle image de la pluie rappelle à certains égards le célèbre passage de Thoreau dans le cinquième chapitre de son *Walden* intitulé « Solitude » :

The gentle rain which waters my beans and keeps me in the house today is not drear and melancholy, but good for me too. Though it prevents my hoeing them, it is of far more worth than my hoeing. If it should continue so long as to cause the seeds to rot in the ground and destroy the potatoes in the low lands, it would still be good for the grass on the uplands, and, being good for the grass, it would be good for me.²¹⁶

Certes, contrairement à l'auteur béninois pour qui la pluie représente un adjuvant pour le travail agricole parce que sa tombée contribue à une recrudescence de l'ardeur au travail, Thoreau la perçoit plutôt comme un obstacle qui vient entraver le cours normal de ses activités. Néanmoins, les deux auteurs partagent la même vision sur la valeur et le rôle primordial de la pluie dans la réussite de l'agriculture.

C'est également du point de vue de son importance vitale que l'eau en général, et tout particulièrement la pluie, sont thématiques chez les auteurs sahéliens. Cependant, l'insistance porte chez ceux-ci surtout sur sa pénurie. La problématique de la sécheresse et l'ampleur des conséquences qui y sont liées sont récurrentes dans leur récit. Au Sahel, les caprices de la pluviométrie peuvent avoir des suites catastrophiques. Aussi la pluie – et plus précisément sa rareté – prend-elle chez ces auteurs un statut qui dépasse celui d'un simple élément naturel important. Apparaissant souvent sous le signe du destin, elle fonctionne comme un véritable actant qui participe pleinement du récit.

Dans le roman *Sahel ! Sanglante sécheresse*, le spectacle de désastre qui se joue dans le village de Léa est imputable avant tout au déficit de pluie :

Le petit village de Léa [...] se mourait. On était au début de la saison pluvieuse, mais la pluie [...] semblait bouder le bourg. La terre était sèche. Les arbres ne donneraient plus de jeunes pousses. L'eau qu'avait bue Boua, Fanta l'avait puisée d'un bidon marqué. Elle était achetée (p. 21).

La personnification de la pluie que traduit l'emploi du verbe « bouder » expose la responsabilité centrale qui lui est dévolue dans le drame qui se joue dans le village de Léa. Son absence, synonyme de sécheresse, est considérée comme un acte d'hostilité ou

²¹⁶ Henry David Thoreau, *Walden*, *op. cit.*, pp. 104-105.



de punition de sa part, eu égard à l'étendue des conséquences subséquentes qui affectent tant la nature que l'homme.

Le film *Bako, l'autre rive* donne une image quasiment identique de la pluie. Ici également sa pénurie est présentée comme conduisant inéluctablement vers un cataclysme, à l'instar de celui qui sévit dans le village de Babala et qui pousse le héros Boubacar Sako vers l'exil et la mort. Si l'on prend l'exemple de la deuxième séquence, les différents plans qui s'y succèdent sont un condensé des désastreuses répercussions de la sécheresse : le plan d'ensemble et le zoom sur les deux arbres par lesquels commence la séquence montrent la mort de la végétation ; ensuite le gros plan sur le sol met en exergue celle de la terre ; puis s'ensuivent un nouveau plan d'ensemble suivi d'un autre plan de semi-ensemble faisant voir le cadavre d'une vache ainsi que le personnage central. Il est loisible de supposer que le sort de la vache est celui qui attend inexorablement le personnage. Aussi sa décision de partir en France apparaît-elle comme une tentative d'esquiver ce destin fatal qui lui est réservé. Ici également, comme le confirme le père du héros qui y voit le signe d'une malédiction (9'), le manque de pluie est considéré comme un châtement divin.

Dans le film *Ta dona*, la pluie est également un actant d'importance non négligeable. La hantise et le spectre de la sécheresse, synonyme de malheur, est l'un des thèmes majeurs du récit. Cependant, c'est principalement à travers la mobilisation en vue de remédier à la sécheresse que la valeur de la pluie est soulignée. À Farabougou, elle a quasiment le statut d'une divinité à laquelle des offrandes sont faites. La dimension que prend cette cérémonie propitiatoire est assez révélatrice de l'image d'élément vital qui la caractérise. Elle rassemble en effet tout ce que le village compte d'êtres vivants. La caméra montre tour à tour les hommes, les femmes, les enfants et les différentes espèces d'animaux domestiques vidant littéralement le village, puis on les revoit tous réunis dans les champs où a lieu la cérémonie. L'objet qui fait office d'offrande symbolise également ces différents groupes : le contenant qui est unealebasse est un ustensile souvent utilisé par les femmes alors que le contenu comporte une houe, une fronde et du foin qui sont respectivement l'outil de travail des hommes, le jouet des enfants et la nourriture des animaux. Une série de gros plans montrent successivement les différents groupes, mettant



ainsi en relief la mine implorante et l'atmosphère d'inquiétude qui accompagne la cérémonie. On comprend dès lors que cette implication générale de tous les êtres vivants du village a pour but de montrer que le problème de la sécheresse représente un danger pour tous. En dépit des incertitudes et des doutes que peut soulever ce genre de cérémonie – on apprend par exemple avant le début de la cérémonie que celle célébrée l'année précédente était restée sans effet (32') ; de même, au cours de la cérémonie, le personnage central demande à son voisin, l'air dubitatif, s'il croit que cela pourra vraiment fonctionner (35') – il pleut juste après qu'elle prend fin. La séquence qui s'ensuit immédiatement, laquelle montre les villageois s'adonnant à la récolte des produits des champs, vient confirmer l'indispensabilité et la vitalité de la pluie pour ces derniers et surtout pour leur survie.

Comme cela transparaît des lignes précédentes, l'évocation de la pluie dans les romans de Bhêly-Quenum et Diarra ainsi que dans les films de Champreux et Drabo mettent unanimement l'accent sur le rôle vital de la pluie. Cependant, si chez l'auteur béninois la représentation de la pluie est marquée par sa régularité évidente – en témoigne l'utilisation de l'imparfait les descriptions ayant trait à la pluie –, dans les trois autres œuvres, elle est surtout placée sous le signe de la rareté ou même du défaut pur et simple. Eu égard à cette pénurie de pluie qui, comme cela a été souligné plus haut, s'avère une manière de mettre en relief son aspect vital et précieux, les auteurs sahéliens tendent souvent dans leurs œuvres à la mettre dans une opposition manichéenne avec la sécheresse. Ainsi la pluie apparaît-elle sous le signe d'un phénomène naturel salutaire, synonyme de bénédiction, alors que la sécheresse porte souvent le sceau du malheur.

La donne est différente dans les œuvres des auteurs de l'Afrique Centrale. L'image que ces derniers proposent de la pluie, vue sous sa forme régulière, est généralement marquée par la négativité. La perception de la saison pluvieuse et de la saison sèche, présentées ici aussi dans une relation d'opposition, est l'inverse de celle des auteurs sahéliens. Dans *Le Silence de la forêt* par exemple, la saison des pluies apparaît comme une période redoutée et détestée. Les mauvaises expériences qu'a dû en faire Gonaba au cours de son séjour dans la forêt permettent au lecteur de connaître les raisons de l'aversion qu'elle suscite :



La saison des pluies est abominable en forêt. Elle augmente l'humidité habituelle et freine sensiblement la vie des Pygmées. J'en suis à ma troisième saison des pluies, et je n'arrive toujours pas à la supporter. Je suis tout le temps enchifrené, ce qui m'oblige à ingurgiter une gamme d'infusions (p. 132).

Le caractère négatif de la pluie est imputable au fait qu'elle est vectrice de malaise et de maladies dans la forêt vierge. La mention de la souffrance des Pygmées qui, quoique la forêt soit leur espace de vie naturel, pâtissent des séquelles de la saison pluvieuse au même point que Gonaba, démontre bien que le problème n'est guère une simple difficulté d'adaptation de la part de ce dernier. De la même manière, l'insistance sur la répétition saisonnière des désagréments endurés par le personnage se lit comme une manière de souligner l'inhérence des malaises à la saison des pluies et donc leur indissociabilité de celle-ci. Dans l'adaptation filmique du roman, cette image de la pluie comme source de malaise et de maladies n'apparaît pas. Mais sa perception comme un élément dont l'arrivée entrave les activités est évoquée. Cela se voit par exemple dans la séquence dans laquelle Gonaba s'adonne à sa première tentative d'alphabétisation des enfants du camp. La séance de classe en question a en effet été brusquement interrompue par une pluie inattendue.

Les Exilés de la forêt vierge relève également les conséquences néfastes, voire même fâcheuses, qui peuvent résulter de la pluie. L'image qui en est montrée fait principalement allusions aux écueils subséquentes de son passage, comme le suggère l'exemple suivant : « Le cortège partit, dans la boue, car il avait plu, la nuit précédente, dans cette région du terroir » (p. 174). Ici, la pluie représente un désagrément, en raison des difficultés qui en découlent pour la mobilité.

La saison de sécheresse, contrairement à celle pluvieuse, fait dans les deux romans l'objet d'une peinture dont les traits dominants sont plutôt positifs. Dans le roman d'Étienne Goyémidé, elle apparaît surtout sous le signe de la beauté comme en témoigne cette description que Gonaba fait d'une nuit de saison sèche :

C'était une belle nuit, comme on n'en voit que sous les tropiques, par les magnifiques temps de saison sèche. Une grosse lune toute ronde, et des milliers d'étoiles semblaient faire converger leurs regards vers cette clairière perdue dans l'immensité de la forêt (p. 135).



La saison sèche n'est donc pas seulement synonyme d'une trêve de la pluie ainsi que de la fin de l'humidité et des malaises subséquents dans la forêt vierge, mais elle apparaît aussi comme la période par excellence où règne le beau temps et se révèle un facteur qui met en relief la beauté de la nature.

Dans le roman de Jean-Pierre Makouta-Mboukou, l'image particulièrement positive de la saison sèche procède notamment de la douceur qui la caractérise et de son adaptation à la célébration d'événements particuliers :

C'était la saison des fêtes dans le terroir, la saison sèche, où l'on peut dormir à la belle étoile, sans craindre les orages et les tempêtes [...] Parfois on allait dans le terroir, à cette saison clémente, pour construire des tombeaux [...] Mais on allait aussi dans le terroir, à cette belle saison, pour se marier (pp. 189-190).

La mise en exergue de la clémence et de la singulière appropriation à l'organisation des fêtes et autres événements importants de la vie comme caractéristiques dominantes de la saison sèche procède sans doute de la perception de la pluie comme un facteur de coercition. La raison est certainement à voir dans la réalité climatique qui caractérise la région de l'Afrique Centrale connue pour sa pluviométrie très abondante.

On voit bien donc qu'il y a une vision diamétralement opposée des auteurs sahéliens et de ceux de l'Afrique Centrale sur la perception de la pluie. Chez les premiers, elle est sous le signe de l'insuffisance ou du manque, ce qui conduit à sa particulière appréciation et à la tendance générale à l'insistance sur son importance vitale. Chez les seconds par contre, elle est caractérisée par une présence excessive, d'où sa perception comme un facteur de blocage ou de ralentissement de la vie. Cette ambivalence de l'image de la pluie témoigne, on l'aura compris, de la tendance générale des auteurs à faire de leurs œuvres un espace de réflexion des réalités climatiques de leurs régions respectives, c'est-à-dire un espace qui fonctionne comme un miroir leur donnant une visibilité mais aussi un espace qui initie ce faisant une méditation sur les répercussions qu'elles ont pour l'homme.

Sous la deuxième forme de son occurrence, à savoir celle exubérante, la pluie est très rarement caractérisée par des traits positifs. Pluie diluvienne, orage ou tempête apparaissent souvent sous le signe de la violence, du malheur ou de la tragédie.



Habituellement, ce type d'évocation de la pluie transcende le réalisme climatique et a une connotation âprement symbolique ou métaphorique. Ainsi dans le film *Sango Malo* l'image de la pluie orageuse est-elle à l'avenant de la tension, de la disharmonie et de la brouille définitive qui résumant le rapport entre le directeur d'école et son nouveau maître. La scène de la dispute, qui scelle la rupture définitive entre les deux hommes, commence en même temps que l'orage dont elle est accompagnée et avec lequel elle se termine. Les images montrant les deux protagonistes sont entrecoupées par celles faisant voir la chute de fortes gouttes d'eau heurtant tantôt le sol, tantôt les toits et accompagnées du bruit du tonnerre en fond sonore. On comprend dès lors que l'orage sert de reflet à la situation conflictuelle entre les deux personnages et se révèle un signe qui vient souligner la totale incompatibilité des visions pédagogiques qu'ils représentent respectivement, en l'occurrence celle héritée de la colonisation et celle qui aspire à s'en affranchir.

C'est également sous le signe de l'impossibilité d'une conciliation entre deux mondes et celui de la rupture subséquente qu'apparaît l'orage dans *Le Silence de la forêt*. C'est le passage d'un orage particulièrement violent, ayant emporté dans la foulée aussi bien sa hutte que sa femme, qui pousse Gonaba à la décision de quitter le camp des Pygmées pour retourner en ville. Si le personnage semblait bien intégré dans l'univers de ces derniers et bien que d'autres huttes que la sienne aient été endommagées, le seul fait que sa femme, qui représente le véritable lien qui le rattache au monde des Pygmées, ait été la seule victime de l'intempérie, démontre bien que l'orage symbolise son divorce d'avec ce monde. Cette tendance est encore plus nettement perceptible dans la version filmique du récit où l'orage marque doublement ce divorce. En effet, au-delà de la destruction de la hutte de Gonaba – contrairement au roman, c'est la seule hutte du village qui a été touchée – et de la mort de sa femme, l'orage dont le passage coïncide avec la cérémonie de son initiation finale, destinée à l'incorporer définitivement dans le camp des Babingas et à faire ainsi de lui un membre à part entière de leur communauté, est considéré par ces derniers comme un signe des ancêtres pour signaler leur refus de son intégration dans la collectivité. Cela signifie que dans *Sango Malo*, tout comme dans les deux versions du *Silence de la forêt*, l'image de l'orage a en quelque sorte une fonction métaphorique et sert à mettre en relief la rencontre conflictuelle entre deux mondes opposés, ce qui



rappelle à bien des égards le roman au titre hautement évocateur de Seydou Badian, *Sous l'orage* (1957).

Chez Olympe Bhêly-Quenum, la violence de l'orage symbolise à la fois la colère et l'énorme douleur ressenties par le héros à la suite de la mort tragique et injuste de son père :

La mort de Bakari ramena ma sœur au bercail. Il avait tonné la nuit entière [...] Les grondements de tonnerre continuèrent jusqu'au jour [...] l'écho les emportait en les répandant sur le village qui en tremblait. Les animaux et les oiseaux s'étaient tus ; notre basse-cour et nos troupeaux étaient angoissés. Le ciel s'enflamma précipitamment d'éclairs aveuglants, gueula de toutes ses forces, bâilla avec indécence et brusquement ouvrit ses écluses ; ses eaux commencèrent de couler comme des milliers de jarres renversées d'un coup (p. 55).

La survenance de l'orage concomitamment avec le moment durant lequel la famille du héros se rassemble dans le recueillement et le deuil laisse croire que son image est censée refléter ou faire écho de l'état d'âme de celle-ci. Néanmoins, nonobstant toute la violence dont il est marqué, l'orage peut paradoxalement apparaître sous un aspect positif eu égard à la connotation d'espoir dont il est susceptible d'être porteur. Le caractère intrinsèquement dévastateur de son passage en fait un signe qui augure un changement. Il peut en effet être annonciateur de la fin d'un cycle, c'est-à-dire d'une page qui se ferme et d'une nouvelle qui s'ouvre. L'orage est dans ce cas le symbole d'une sorte de processus d'expiation ou d'exorcisation à travers lequel table rase est faite du passé :

Nous regardions tomber la pluie, toujours drue, couvrant l'espace de grands et larges grillages de couleur d'acier et traversant la cour à torrent. [...] Notre maison redevint gaie, vivante et soudain bruyante. Humaine, mais aussi, pure limpide et fraîche (pp. 56-57).

L'allusion ici au mythe biblique du déluge est assez évidente. Autant le déluge biblique est destiné à expier le mal et à purifier la terre, autant l'orage qui s'ensuit de la mort du père du héros, survenue qui plus est à la suite d'une série d'événements malheureux, semble être un événement devant mettre un terme à ces coups du destin et le signe d'un renouveau et d'un nouveau départ.

Sahel ! Sanglante sécheresse met également l'orage sous le signe du déluge et de la destruction. Dans le roman de l'auteur malien, si le petit village de Léa connaissait déjà



des actes de violences isolés, l'orage vient annoncer leur généralisation et leur amplification :

La bagarre, au bal, éclata avec l'orage. Sessiko et un petit se battaient contre Gorki et quelques éléments de sa bande. La scène devint houleuse, un affrontement au corps à corps. Le vent soulevait des tourbillons de poussière, des rafales balayaient le village. Dans le ciel noir constellé, les nuages maintenant déchaînés montaient au galop. De grosses gouttes, d'abord espacées et tièdes, puis denses et froides, s'écrasaient dans la poussière (p. 108).

L'orage sert ici aussi de reflet de l'escalade de la violence ainsi que de l'atmosphère d'apocalypse et de chaos subséquence. Le déchaînement violent de la nature fait écho à celui des habitants du village qui ont perdu tout sens de la retenue. Les gouttes d'eau représentent aussi le sang versé durant cet affrontement. L'orage est mis ainsi non seulement sous le signe de la violence mais aussi sous celui de la facilité avec laquelle elle est commise. C'est dire que la pluie apparaissant sous les traits de l'excès et la déprédation confère plus d'intensité au lot des malheurs qui frappent la localité. Paradoxalement, sa venue survient simultanément avec un incendie avec lequel il parachève de concert l'œuvre de destruction apocalyptique de Léa : « À Léa-Gare, de grandes flammes illuminaient tout le quartier. Et, malgré la pluie à présent faible, le feu montait » (p. 112). Cette action conjointe de l'orage et du feu n'est pas seulement entendue comme un acte de destruction mais il a tout autant un caractère purificateur : « La pluie avait presque cessé. Encore quelques gouttelettes. Mais de gros torrents bouillonnants nettoyaient le bourg. À Léa-gare, dans les cris de lamentations, le feu brûlait toujours » (p. 113). L'atmosphère à Léa-Gare rappelle aussi bien le récit du déluge que celui de Sodome et Gomorrhe dans lesquels il est respectivement question de destruction purificatrice par l'eau et par le feu. Sur ce plan, le fait que le quartier de Léa-Gare soit l'espace touché par l'inondation et l'incendie est très révélateur. C'est en effet là que résident le commandant Farichan-Zan, les commerçants et l'imam qui usent du pouvoir dont ils sont les tenants pour s'organiser en une véritable collusion dans le but d'exploiter sans remords les populations sinistrées. Le quartier se révèle ainsi comme le lieu qui symbolise tous les maux dont souffre le village, à savoir la corruption, l'iniquité, les assassinats et les détournements. C'est donc l'espace du crime et du mal qui nécessite d'être purifié.



Dans *Les Exilés de la forêt vierge* de Makouta-Mboukou, l'occurrence notable de l'orage lui confère la fonction d'une métaphore de la guerre. Cela apparaît déjà dès l'incipit du roman qui fait le récit d'une femme et son enfant sur le chemin de l'exil. Au cours de leur voyage, les fugitifs perçoivent des signes qu'ils prennent erronément d'abord pour ceux annonciateurs d'un orage avant de se rendre à l'évidence de leur méprise. Les bruits qu'ils entendent sont en réalité ceux provenant des tirs de canons :

[I]ls entendirent le ciel gronder, d'un grondement qui fit frissonner la terre et jusque dans ses assises les plus profondes. Un autre grondement se fit entendre ! Puis un troisième ! Un quatrième et ainsi de suite ? Alors la mère comprit. Ce n'était pas le ciel qui grondait ! Ce n'était pas la pluie qui se préparait. C'était la haine qui se déchâinait ! [...] Ce sont les hommes qui se battent ! (p. 9)

L'image de l'orage semble servir ici à montrer la banalité et la banalisation de la violence et de la guerre. La confusion des coups de canon avec les signes de l'orage est la preuve qu'ils sont quasiment devenus comme un phénomène naturel au point que l'on ne peut que difficilement les distinguer des vrais phénomènes naturels. L'orage est donc signe d'une violence devenue trop naturelle et trop ordinaire et faisant désormais partie du quotidien.

3.13.2 Le fleuve

Le fleuve et les autres formes similaires de l'occurrence de l'eau (rivière, ruisseau, mer,) représentent également un élément assez récurrent chez les auteurs africains. Sous ses acceptions, le fleuve apparaît d'abord du point de vue de l'importance primordiale qu'il peut parfois prendre, importance relative au rôle vital qu'il joue d'ordinaire dans la vie quotidienne de certains types d'espaces, notamment les régions rurales, où il représente la principale voire l'exclusive source d'approvisionnement des populations. Dans le film *Ta dona*, les fonctions multiples du ruisseau qui jouxte le village de Farabougou sont perceptibles dans une scène de la cinquième séquence. Dans celle-ci, on voit une jeune fille qui y puise l'eau de laquelle se désaltèrent les laboureurs, pendant que d'autres jeunes filles y prennent leur bain quelques mètres en aval. En outre, le linge étendu aux abords suggère qu'il sert de lieu de lessive pour les villageois. Dans le film *Sango Malo* également, on voit tantôt les femmes laver le linge et la vaisselle dans le ruisseau ou les enfants s'y baigner. Son importance est également soulignée au début du film lorsque,



comme première activité avec ses nouveaux élèves, Bernard Malo entreprend le nettoyage et l'assainissement d'une source d'eau. Même si le film ne révèle pas explicitement la raison de cette action ou ce que représente exactement cette source pour le village, la réaction positive du directeur d'école suggère son importance. C'est d'ailleurs la seule action de Malo pour laquelle ce dernier manifeste son assentiment et pour laquelle il lui adresse des mots de félicitations.

Dans le roman *Le Silence de la forêt*, l'utilité de la rivière réside dans les vertus qui distinguent ses eaux, notamment leur caractère lénifiant qui procède de leur aptitude à remédier efficacement aux douleurs infligées par les rayons du soleil. Au cours de son voyage, le narrateur-personnage remarque en effet qu'« il est peut-être plus agréable et moins fatigant de longer la rivière », eu égard à la possibilité que cela lui donnerait, chaque fois qu'il s'avérera nécessaire, de se « baign[er] longuement pour se revigorer » (p. 75). L'eau est donc considérée ici comme un élément naturel dont l'action peut neutraliser celle nocive d'un autre élément naturel, en l'occurrence le soleil. Cet aspect bienfaisant provient de la fraîcheur qu'elle procure et qui lui confère une certaine irrésistibilité : « L'eau est fraîche. Je ne puis résister à la tentation de m'en mettre sur la figure et d'en boire » (p. 60). La qualification de la fascination et l'attrait exercés par l'eau sur le personnage semble être une manière d'insister sur ses qualités qui se laissent mesurer à l'aune de la sensation de bien-être de ce dernier. Des qualités dont l'évidence est encore confirmée par deux sens différents, à savoir le toucher et le goût.

L'acception sous laquelle le fleuve apparaît souvent dans le roman d'Olympe Bhêly-Quenum est surtout sa symbolisation du cours de la vie. L'image du fleuve Kiniba, éponyme du village du héros, revient très souvent dans le récit tel un miroir qui reflète au héros les différents événements qui marquent sa vie et les sentiments qui l'animent dans de telles circonstances. Aussi apprend-il au lecteur à propos de la liaison amoureuse que sa sœur a entretenue avec un colon blanc répondant au nom de Tertullien :

L'union libre de Tertullien et Séitou avait introduit un Européen dans l'agglomération de mon père [...] Kiniba, le cours d'eau qui traverse notre pâturage, paraissait étonnamment pur, limpide jusqu'à la transparence ; et cette eau qui coule avec lenteur et majesté en chantant parmi les herbes toujours tendres, les joncs et les roseaux frêles que ploie le moindre souffle d'air, faisait s'épanouir en nous, chaque



fois que nous la regardions, la sensation de bien-être que nous éprouvions à Tertulien (p. 41).

Le héros perçoit donc dans la physionomie que présente le fleuve, singulièrement sa clarté, son calme et sa somptuosité, le reflet de sa félicité et des prérogatives dont jouit sa famille grâce à la relation intime de sa sœur avec un Blanc. L'écoulement ordinaire et paisible de l'eau symbolise les moments fastes pendant lesquels le héros est particulièrement comblé par la fortune, un motif qui est itérativement repris dans le roman : « Bakari était un homme heureux, comblé ; il serait le chef de notre canton : Kiniba coulait bien » (p. 42) ; « un sang nouveau circulait dans toutes les veines. Kiniba coulait majestueusement » (p. 71). L'image du fleuve change en revanche dans la perception qu'en fait Ahouna durant les phases de vie marquées par le trouble et l'infortune. Aussi lui semble-t-il, à peine ses déboires conjugaux ont commencé, que « Kiniba paraissait tourner en rond dans son lit » (p. 112). De la même manière, le cours du fleuve témoigne de l'injustice et l'humiliation endurées par son père dans les camps de travaux forcés : « Je les [mes sentiments] criai à Kiniba dont les eaux, pour la première fois me parurent couler rapidement » (pp. 46-47).

L'image du fleuve fonctionne ici comme une sorte de métaphore de la vie qui, comme on le sait, est faite d'une alternance d'événements fastes et néfastes, de hauts et de bas. Or, en dépit de la perception manichéenne qu'en fait le héros en y projetant le film de sa vie, les fluctuations dans la physionomie que présente le fleuve relèvent plutôt de la naturalité, puisqu'il est difficilement concevable que le cours d'un fleuve soit marqué par la constance et la fixité. Aussi l'image du fleuve, dont le dessein est donc de montrer que ces péripéties et ces vicissitudes de la vie sont partie intégrante de l'existence humaine, comme le souligne d'ailleurs le célèbre dicton selon lequel « la ville n'est pas un fleuve tranquille », contredit et remet-elle en question les convictions du héros qui se croit victime d'un piège tendu par le destin. Ce n'est sans doute pas Héraclite, pour qui « on ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve », qui en disconviendrait. La référence au philosophe grec vient conférer également une connotation de temporalité à la métaphorisation de l'image du fleuve. Son écoulement est en effet à l'image de celui du temps, puisque les deux obéissent au même principe de l'unidirectionnalité qui explique l'impossibilité de descendre deux fois dans le même fleuve dont parle Héraclite et dont le



sens profond réside dans l'inanité et l'illusion de croire en une répétition exacte de la ou des expériences déjà vécues.

Le recours à l'image du fleuve pour symboliser l'écoulement du temps se retrouve aussi dans le roman du congolais Makouta-Mboukou. Chez ce dernier, c'est ce principe qui donne sens à la vie dans la mesure où il constitue le soubassement de l'espérance, eu égard à la dynamique de mutations et de renouvellements qu'il connote. Cela est souligné par exemple à travers le spectacle de couleurs de la « Grande Rivière » auquel il fait assister son personnage lorsqu'un féticheur lui enjoint au cours d'une cérémonie initiatique de traverser celle-ci afin d'aller cueillir une fleur aux vertus propitiatoire :

Il arriva au bord du plateau, au bas duquel s'étendait la Grande Rivière. En amont, elle semblait blanche comme une plaque d'Aluminium, et bleue en aval, comme le ciel après la pluie. Entre les deux, toutes les couleurs y alternaient dans une danse chatoyante ; deux couleurs s'y maintenaient le plus, le rouge et le noir.
– Personne ne peut s'y tromper, dit Kinalonga, le sang et la mort y dansent en permanence, comme là-bas, à la ville (pp. 26-27).

La rivière est ici une métaphore de l'écoulement du temps mais du temps historique. L'amont et l'aval symbolisent le passé et le futur tandis que l'entre-deux signifie le présent. Cette représentation historique du temps se contextualise en Afrique. L'amont et sa couleur blanche font référence à la pureté et l'innocence du passé précolonial. Le rouge et le noir qui caractérisent le présent sont le signe de la violence et la mort qui sont imputables au contact colonial, d'où la référence à la ville qui en est le symbole. Ils sont tout autant synonymes des dictatures sanguinaires issues des indépendances qui maintiennent leurs peuples dans la sujétion. La couleur bleue de l'aval, surtout sa comparaison avec le bleu du ciel après la pluie, dénote la croyance en un anéantissement de la situation présente et l'espoir en un avenir radieux. Toutefois, la source de laquelle cet espoir doit tirer son inspiration réside pour le narrateur dans le passé :

Lorsque Kinalonga arriva sur le rivage [...] il vit la rivière rouge et la rivière noire en feu et bientôt se consumer littéralement comme une nappe d'essence sous l'empire des flammes puissantes. Puis il vit, ô miracle, la rivière bleue monter vers la rivière blanche, et celle-ci vers la bleue (p. 27).

On retient que l'image du fleuve fonctionne ici aussi comme un miroir de la temporalité. L'allure de récit fantastique que prend le passage, comme en témoigne singulièrement



l'émerveillement du narrateur devant les expériences vécues par le personnage (« ô miracle »), montre que le temps dont il question est immatériel et onirique. Le fleuve symbolise ici les visions du narrateur pour qui le salut passe par un retour ou à tout le moins un détour par le passé, d'où la fusion des deux fleuves qui représentent respectivement le passé et le futur. On retrouve en outre dans le passage le motif de la destruction par l'action conjointe de l'eau et du feu déjà relevé dans le roman *Sahel ! Sanglante sécheresse*. Chez l'auteur congolais également, l'anéantissement absolu est conçu comme le préalable d'un processus d'épuration dont la finalité est d'éliminer les dérives et les égarements humains et baliser la voie pour un nouveau départ et évoque à certains égards les récits bibliques du Déluge et de Sodome et Gomorrhe.

Dans *Le Silence de la forêt* d'Étienne Goyémidé, le fleuve apparaît comme un élément d'identification. Lorsque, débutant son périple dans la forêt, le héros narrateur décide de prendre une voie qui longe une rivière, il avoue que des raisons de recherche de familiarité sous-tendent ce choix. Ladite rivière présente en effet des ressemblances avec celle dans laquelle le narrateur s'adonnait aux jeux d'enfance avec son frère : « C'est une rivière importante aux rives couvertes de galets blancs. J'en prends quelques-uns pour essayer de les faire ricocher, comme nous aimions le faire avec mon frère Léma sur les eaux de notre Kaouga » (p. 56).

L'importance que le narrateur trouve à la rivière n'est pas forcément relative à sa grandeur ou à une éventuelle utilité qu'elle aurait pour lui. Elle provient plutôt du fait qu'il lui rappelle son enfance. Elle lui sert donc d'une sorte de repère d'identification. Cette décision est d'autant plus compréhensible que le périple dans la forêt entrepris par le héros s'avère un pas vers un monde inconnu. Dans l'adaptation filmique du roman, cette fonction du fleuve est évoquée dans les toutes premières images qui montrent Gonaba sur le bateau qui le ramène au bercail et que l'on voit naviguer sur le fleuve Oubangui. On peut noter sur la bande-image qu'il présente, de par ses apparences, un contraste évident avec les autres passagers du bateau : il est vêtu à l'occidental avec un costume et une cravate et on le voit profondément plongé dans la lecture d'un livre. Sa voix en off perceptible sur la bande-son laisse entendre qu'il cherche des repères. S'il en cite quelques-uns, notamment le pays, les hommes et la terre, c'est surtout le fleuve qui



lui semble plus familier car, dit-il, « ce fleuve Oubangui [...] a baigné [s]on enfance » (1'). Après plusieurs années d'études en France, il ressent sans doute l'angoisse d'une isolation dans un monde qui lui est devenu étranger et où on lui fait comprendre qu'il « es[t] un moundjou, [...] un Blanc » (1'40), et le fleuve représente un repère familier, un élément d'identification qui est susceptible de le rassurer dans ses hésitations. Dans le roman, cette fonction de repère d'identification du fleuve est aussi confirmée par la réaction du héros au moment de s'en éloigner :

[Je] jette un dernier coup d'œil à cette rivière qui a été pour moi, de longues heures durant, une compagne silencieuse et indifférente, mais une compagne rassurante, le dernier trait d'union entre les derniers membres de ma communauté « civilisée », ces obscurs planteurs de cacao et moi (p. 75).

L'importance du rôle familier de la rivière explique ici son anthropomorphisation. Mais elle apparaît aussi comme le signe d'une transition vers l'inconnu. Elle symbolise une sorte de frontière qui le sépare de la forêt dont il va à la découverte comme il l'affirme lui-même : « Je décide de traverser le cours d'eau, car sur la rive où je me trouve, la forêt est plutôt clairsemée, alors que sur l'autre elle est dense » (p. 60). Les deux forêts auxquelles la rivière sert de frontière apparaissent comme symboles respectifs de deux mondes. La forêt clairsemée représente le monde connu du narrateur tandis que la forêt dense est celui étranger. La densité est ici l'expression de sa méconnaissance de l'univers sylvestre qui abrite les Pygmées et des lois qui y prévalent. C'est sans doute la situation dans cette sorte d'« entre-deux mondes » qui fait de la rivière un élément qui rassérène le narrateur-personnage et lui donne un sentiment de familiarité. D'ailleurs Gonaba n'hésite pas à revenir vers elle lorsque, vaincu par la peur de l'univers nouveau qu'il cherche à explorer, peur dont témoignent ses nombreuses hésitations, il retourne à la rivière en quête de sureté : « Je [...] marche d'un pas précipité vers le bord de la rivière, que j'atteins en moins de trois minutes. [...] Je me sens plus en sécurité sur cette berge jonchée de galets blancs et inondée de soleil » (p. 67). Comme le souligne l'exemple évoqué supra, les galets blancs sur la rive qui rappellent au personnage son enfance représentent pour lui un élément familier. Cela souligne bien encore la perception de la rivière comme une transition vers l'inconnu. On retrouve ainsi le symbolisme du fleuve comme passage entre deux mondes qui est présent non seulement dans la mythologie grecque mais aussi dans les croyances de certaines sociétés africaines.



Dans la version filmique du *Silence de la forêt*, la rivière qui symbolise le passage entre le monde de Gonaba et celui encore inconnu des Pygmées est une cascade dont la traversée préfigure l'échec qui marquera son séjour dans la forêt. Déjà de par sa forme, la cascade évoque le précipice et l'abîme. L'eau y est sous le signe de l'exubérance comme le met en relief le second des deux plans (qui est un plan rapproché) dont est composée la scène qui montre la traversée. En outre, contrairement à Manga le Pygmée qui lui sert de guide, on voit Gonaba glisser, trébucher et presque tomber quand il traverse la cascade. La rivière se révèle ainsi une frontière qui sépare de l'incertitude, voire du risque et du péril. Cette image de la rivière comme symbole de frontière, de lieu de passage, se confirme encore à la fin du film. Au bout de son aventure ou plutôt de sa mésaventure chez les Pygmées, le spectateur voit de nouveau Gonaba franchir la cascade mais dans le sens inverse pour retourner dans l'univers citadin. Même si, comme dans la scène montrant la traversée à l'endroit, il trébuche derechef dans la cascade, le spectateur est frappé par l'écart qui marque le rythme d'exécution de l'action dans les deux cas. La lenteur du passage vers le camp des Pygmées contraste avec la vitesse lors du passage dans le sens inverse. La lenteur de la première scène traduit les hésitations et la peur du héros qui sont perceptibles dans le roman à travers ses retours précipités vers la rivière, en quête d'éléments familiers et rassurants. La vitesse de la seconde s'explique par le fait que Gonaba, après son échec dans la forêt qui procède de sa brouille avec les Pygmées suite à sa transgression de leurs règles, a été contraint à la fuite et désire s'éloigner le plus rapidement de ce monde dans lequel il n'a pas su s'intégrer.

L'image de la rivière comme passage est aussi présente dans *Bako, l'autre rive*. Comme le suggère assez bien le titre, ce sont également les cours d'eau qui marquent les franchissements de frontière dans le film. Lorsqu'au début de son voyage le personnage central Boubacar Sako quitte Dakar, le spectateur le voit à bord d'un camion mais au moment où il passe la frontière vers la Mauritanie, passage marqué par ailleurs par une indication écrite (« Rosso, frontière sénégal-mauritanienne », 37'), il est montré sur un bateau qui navigue sur un fleuve. Ensuite le passage suivant qui mène de l'Afrique vers l'Europe est signalisé par la traversée de la mer en pirogue. Le dernier passage de frontière qui suggère l'arrivée du héros en France est perceptible à travers le franchissement à la marche d'une montagne enneigée et surtout celui d'un fleuve au



courant particulièrement violent. Le contraste entre le premier passage et les deux autres est fort saisissant.

Le fleuve entre le Sénégal et la Mauritanie présente une apparence calme alors que la mer avec ses vagues et surtout le fleuve dans les montagnes au courant très violent, sont marqués par l'exubérance. Le spectateur note par exemple que l'impétuosité des vagues empêche l'un des voyageurs de monter à bord de la pirogue qui mène les clandestins vers l'Espagne ; de même le courant de la rivière qui coule dans les montagnes entraîne avec lui Camara (Cheik Doukouré), le compagnon de voyage du héros depuis les premières heures, devenu son proche ami. Cette dissemblance entre l'apparence du cours d'eau à la frontière séparant le Sénégal de la Mauritanie et celle des deux autres suggère le moindre risque encouru par le héros au passage entre deux pays africains par rapport au passage en Europe. Le fleuve frontalier présente dans le deuxième cas de figure un élément mortifère qui préfigure son échec et le sort fatal qui lui est réservé.

Le fleuve frontalier est mis dans *Les Exilés de la forêt vierge* sous le signe de la positivité. Il incarne en effet chez l'auteur congolais l'espoir et la salvation. Le voyage d'exil d'une femme et de son enfant dont le récit constitue l'incipit du roman est destiné à les conduire vers un fleuve comme le signale celle-ci : « Il faut atteindre la rivière, la "Grande Rivière" ! » (p. 7). Le ton solennel de la phrase laisse croire que le fleuve en question ne représente pas seulement la destination visée par les fugitifs mais il est surtout perçu par ceux-ci comme un lieu qui est synonyme de salvation. Le lecteur ne tarde pas à en découvrir les raisons :

Par-delà la rivière, tout est beau, calme et serein ! Tout est clément ! Et les vallées, les coteaux et les collines sont couverts d'herbes fraîches et plantureuses, de fleurs riantes. Toute la brousse sourit à votre passage. Tout est paisible ! Tout promet la vie ! Par-delà la rivière, le ciel et la terre se rencontrent ; toutes les routes des hommes s'y croisent, toutes les maisons se touchent ; et aucun homme n'y meurt de faim, tant que le grenier de l'autre contient encore quelques grains ! C'est là que nous allons (p. 10).

Si le lieu décrit ici en termes très élogieux apparaît comme un pays de cocagne, un éden, la rivière se perçoit comme la voie qui y conduit. Son franchissement est une sorte de transition annonciatrice d'un avenir plus radieux. L'analogie avec le mythe biblique de l'Exode ayant conduit le peuple juif de l'état de sujétion en Égypte à la Terre promise est



très évidente. Si dans leur périple vers Canaan, les exilés juifs devaient traverser la Mer Rouge qui représentait ainsi à la fois un obstacle, une épreuve mais aussi le symbole de l'espoir indiquant la proximité de l'arrivée sur la terre promise et donc du salut, de la même manière chez les exilés de Makouta-Mboukou, « La Grande Rivière » (le choix des majuscules n'est-il pas peut-être aussi une référence à la Mer Rouge ?) est le symbole de l'épreuve mais aussi de l'espoir d'une atteinte imminente du lieu de bonheur. Le choix de ce mythe biblique est sans doute imputable au parcours religieux de l'auteur et à sa grande foi chrétienne. Koffi Anyinefa explicite justement le poids de la religion dans son œuvre :

La formation religieuse chrétienne de l'auteur se reflète fortement dans son œuvre. La religion chrétienne fait partie intégrante de sa personnalité, et il avoue lui-même, qu'à côté de l'œuvre d'auteurs tels que Victor Hugo, Apollinaire, Saint-Exupéry – ce dernier à cause de sa foi –, c'est surtout la Bible qui l'a marqué.²¹⁷

Au-delà de l'analogie avec l'histoire biblique, on peut retenir que le fleuve symbolise chez l'auteur congolais la transition vers la liberté, la fin de la délivrance et le bonheur. Sur ce plan, il est loisible de trouver une certaine similarité avec le film *Bako, l'autre rive*. En effet, cette autre rive qu'évoque le titre représente aussi pour le héros une sorte de Terre promise où il croit pouvoir trouver ce bonheur que les conditions climatiques rendent impossible dans son village. Toutefois, à la différence des exilés dans la forêt vierge, Boubacar n'y trouve pas le bonheur, mais la mort.

Dans le roman *Sahel ! Sanglante sécheresse*, le fleuve qui traverse le village de Léa a également un statut de frontière. Il est en effet le lieu qui témoigne de la scission du village en deux camps opposés et représente la ligne de démarcation naturelle qui la matérialise. Cette position mitoyenne fait du fleuve un front en puissance. Aussi ses abords seront-ils logiquement le théâtre des heurts entre les deux parties quand celles-ci entreront en belligérance :

Les premiers échanges de coups de feu entre les deux camps s'effectuèrent au bord de la rivière qui séparait les deux quartiers du bourg. L'accrochage fut violent et meurtrier. De part et d'autre du cours d'eau, les combattants se canardaient. Les der-

²¹⁷ Koffi Anyinefa (1990). *Littérature et politique en Afrique noire. Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, Bayreuth : African Studies, p. 105.



niers réfugiés tombèrent. S'affaissant sur la berge dans des attitudes grotesques, ils tombaient à l'eau, ce qui abrégait leur agonie. Et le torrent n'était plus que flots rouges écumants (p. 122).

De prime abord, le fleuve rappelle sans doute ici l'une des propriétés de l'eau évoquée supra, en l'occurrence son aptitude à lénifier. La portée de cette propriété ressort tout singulièrement en relation avec la question de la mort, surtout quand celle-ci est violente. En matière de l'abattage des animaux par exemple, s'il existe dans la plupart des pays occidentaux tout un catalogue de règles à respecter dans le but d'éviter un trop grand supplice aux animaux, dans bien des sociétés africaines, le rituel qui consiste à abreuver tout animal, préalable obligé de son abattage, est aussi sous-tendu par la conviction qu'ainsi s'amoindrieraient ses tourments. Toutefois, au-delà de cette caractéristique de l'eau, le fleuve, qui plus est symbole de la division du village et espace d'affrontement des deux factions adverses, se conçoit comme un actant qui participe pleinement des violences. On peut dire en effet qu'en raccourcissant décisivement l'agonie des victimes, anticipant de cette manière leur mort, il parachève les crimes perpétrés par les villageois et se révèle donc un protagoniste non négligeable de cette œuvre de destruction de vies humaines. Aussi perd-il sa fonction vitale première et cette image qui est sienne est désormais entièrement métamorphosée et dénaturée. Le fleuve n'est en effet plus source et symbole de vie mais de mort, ce qui se laisse percevoir à travers la défiguration des activités qui s'y déroulent en temps normaux :

Le fleuve avait monté. Quelques embarcations à l'eau voguaient çà et là. Plongeant comme des mouettes, les vautours pêchaient des morceaux de cadavres. Les piroguiers tendaient de grands filets. Sur la rive, ce n'étaient que lamentations (p. 127).

Comme on peut le noter, le fleuve apparaît ici comme une sorte d'allégorie de la mort dans ce sens que celle-ci transparaît de tous les aspects qui le caractérisent et dans tout ce qui s'y rapporte. Ce faisant il intensifie et perpétue le climat apocalyptique et la métamorphose tant de la nature que des humains. L'allusion au credo de l'imbrication des univers humain et naturel, signe donc de la proximité entre l'homme et la nature, est ici à peine voilée. Mais sur un autre plan, il faudrait également préciser que le fleuve aurait bien pu apparaître dans ce contexte sous le signe de la fonction purificatrice de l'eau. Dans ce cas, il se verrait par exemple attribuer dans le récit le rôle d'emporter dans ses courants et faire ainsi disparaître les corps des nombreuses victimes, devenant dès



lors l'élément qui viendrait effacer et nettoyer les traces du bain de sang et du massacre commis par les villageois. En reflétant en revanche la mort dans tous les aspects qu'il présente, il renvoie à ces derniers l'image de leurs actes barbares. La propriété de réflexion de l'eau est ainsi mise à profit pour souligner les dérives et la perte des valeurs inhumaines. Somme toute une autre manière de souligner l'implication du naturel dans ce qui a trait à l'humain, partant l'interactivité qui caractérise leur relation.

Il faut dire en guise de synthèse que les occurrences de l'eau mettent un soin singulier à mettre en relief ses innombrables propriétés. L'insistance porte primordialement sur les qualités et l'importance vitales de cet élément et l'impossibilité de vie que dénote sa pénurie. De là procède le culte dont il fait l'objet dans presque toutes les contrées en Afrique et la propension à lui accorder un statut presque divin. Ce statut se reflète souvent dans les sacrifices qui sont faits à l'eau, soit comme l'expression d'une reconnaissance et d'une gratitude envers elle, soit en guise d'une imploration de sa clémence. Mais la déférence qui lui est due est aussi la résultante de la multiformité de ses apparitions et surtout de son caractère ambivalent qui réside dans son image marquée tantôt par la suavité, tantôt par la rudesse et la violence, deux propriétés qui distinguent également l'air.

3.1.4. L'air : douceur et exubérance

En s'en tenant uniquement à la fréquence de ses évocations, l'air est parmi les quatre éléments naturels celui qui semble en apparence le moins inspirer les auteurs africains. Toutefois, nonobstant cette moindre importance numérique dont il souffre, force est de relever que les caractéristiques générales qui émergent de son image sont quasiment les mêmes que celles des autres éléments, notamment le soleil et l'eau. Ses occurrences le représentent en effet soit sous un aspect léger et agréable, soit sous le signe de l'impétuosité et de la brutalité et semblent ainsi contredire les observations faites à son sujet par Gaston Bachelard qui est convaincu que la violence s'accommode peu à son image dans l'imaginaire littéraire. Il écrit dans ce sens en introduction de son ouvrage *L'air et les songes* : « La violence reste donc un caractère qui s'attache mal à une psychologie aérienne. Le dynamisme aérien est plus volontiers un dynamisme du souffle



doux. »²¹⁸ L'approche analytique qui en sera entreprise dans les lignes à suivre montrera que le schème de l'outrance représente aussi une caractéristique non négligeable que les auteurs africains confèrent à cet élément.

De toute évidence, la suavité comme caractéristique de l'air dépeint celui-ci sous le signe de la positivité et en souligne avant tout la vitalité. Il s'avère en effet sous cet aspect un élément indispensable à la vie eu égard à son essentialité dans la fonction respiratoire. Cette indispensabilité vitale de l'air n'est nullement limitable à la seule sphère de la vie humaine mais reste valable pour la nature dans toute sa globalité. Telle est aussi sa caractéristique que choisit de relever en premier lieu *Les Exilés de la forêt vierge*. Pour ce faire, le roman opte pour une réflexion au centre de laquelle se trouve la question de l'éventualité de son absence et la crainte qu'un tel scénario susciterait. Aussi l'un des protagonistes du récit, croyant sentir un « silence de deuil » (p. 9) dans la nature, s'empresse-t-il d'y percevoir le signe d'une cessation de l'activité éolienne et en arrive à la conclusion que « [l']air manque à la nature généreuse ! Nous allons étouffer ! » (*Ibid.*) En dépit de l'impalpabilité et l'invisibilité de l'air, son importance capitale se mesure à l'aune de la menace de mort que fait planer son défaut, aussi bien sur les êtres humains que sur la nature. Un arrêt de l'activité éolienne, cela va de soi, relève purement et simplement de l'inimaginable. Par conséquent, il n'est pas tout à fait surprenant que les habitants de la forêt, forts de la conscience qu'ils ont de cette réalité, nourrissent la ferme conviction que l'air représente l'un des rares éléments susceptibles de faire exception à la tradition en vigueur dans la forêt prévoyant un jour de repos absolu pour toutes les composantes de la nature :

C'était un jour de repos, dans la forêt vierge. Un mercredi : on raconte que ce jour-là toute la nature était en vacances, les hommes et les bêtes, les plantes et les eaux. Même l'abeille butineuse, ce jour-là, cessait de bourdonner sur les hautes cimes ; il n'était pas jusqu'au murmure des ruisseaux qui ne tarît. Seul, dans cette région envahie par le soleil intolérable qui durait depuis le début du mois de mars, Zéphyr voguait nonchalamment sur les hauteurs, s'infiltrant jusque dans les terriers des rats, redonnant à cette terre brûlée la fraîcheur nécessaire à la survie des êtres minuscules et fragiles (pp. 136-137).

²¹⁸ Gaston Bachelard, 1990, p. 25.



Force est de constater que seuls le soleil et l'air sont perçus comme exemptés de la règle du repos général qui règne dans la forêt vierge. C'est que la présence du soleil – dont non seulement l'importance mais aussi le côté nuisible ont été montrés supra – combinée à l'absence de l'air conduit justement à la brûlure de la terre, au dessèchement et à la chaleur. Aussi l'air qui est évoqué ici sous sa forme divinisée apparaît-il comme un élément dont l'utilité vitale est aussi liée à son rôle de remédiant aux effets nocifs du soleil.

Dans *Un Piège sans fin* l'importance de l'air se voit dans son intervention propitiatoire dans le domaine de l'agriculture. À l'instar du soleil, de la terre et de l'eau, il se révèle un élément qui participe pleinement et contribue à la réussite des activités agricoles. Si le défrichage des champs doit être suivi de la phase importante de l'embrasement des herbes, on apprend que le succès de cette phase dépend de l'action bienveillante du vent. Selon le héros, cette intervention va toujours de soi : « Naturellement, le vent nous favorisait » (p. 17). L'action singulièrement importante du vent se révèle comme tenant de la normalité. Elle vient surtout souligner encore plus cette sorte de complicité qui existe entre le personnage et tous les éléments de la nature qui composent son environnement immédiat. Complicité qui se confirme ici également à travers l'usage par ce dernier d'un lexique se référant à l'élément éolien pour refléter son état d'âme : « Nos récoltes étaient très bonnes [...] l'air était vivifiant, mêlé d'un parfum agréable ; l'argent rentrait, nous étions heureux » (p. 71). L'effet particulièrement bienfaisant de l'air, singulièrement mis en exergue à travers la perception olfactive, est ainsi intimement lié au moment de bonheur vécu par le héros. Aussi les caractéristiques de l'air et l'image positive qui le distingue ici semblent-elles très subjectives dans la mesure où elles sont largement tributaires de l'état d'esprit du personnage.

La description de l'air sous le trait de la douceur et de l'agréable est aussi notablement présente dans *Le Silence de la forêt*. L'élément est mis en valeur ici par le biais d'une comparaison que le narrateur-personnage fait avec le désir ressenti pour sa femme : « J'hésite entre aller goûter aux charmes de Simone, et rester dehors pour respirer cet air frais et pur qui vient de la forêt. J'opte pour la seconde solution » (p. 24). La comparaison est de taille et, en dépit de l'hésitation, le choix est sans ambages. La préférence du



narrateur de se délecter de l'air au détriment des ébats amoureux avec sa compagne semble destiner à mettre en évidence les qualités de cet air et l'effet plaisant qu'il exerce sur lui. Il apparaît comme un élément dont le contact procure un plaisir sensuel semblable, voire supérieur, ressenti aussi bien intérieurement (le remplissage des poumons d'air frais) qu'extérieurement (le contact agréable sur la peau). Une fois encore l'expérience polysensorielle est mise à profit pour démontrer les qualités de l'élément : la respiration fait intervenir le goût et l'odorat et le contact extérieur met en jeu la sensibilité tactile. Cependant, le fait que cet air singulièrement bénéfique provienne de la forêt prédit et explique son choix ultérieur au détriment de la femme. Au bout de sa visite d'inspection dans le village de Bilolo, Gonaba optera en effet pour une aventure dans la forêt au lieu d'un retour à la ville avec Simone. Le personnage se retrouvait pris dans une situation de dilemme entre le désir de bâtir une vie commune avec cette femme – qu'il considère qui plus est comme la première ayant réussi à le séduire au point de songer à un mariage avec elle – et celui de partir dans la forêt, mû par son aspiration à découvrir et explorer le monde des Babingas. Son choix final du départ pour la forêt confirme la décision précédente en faveur de l'air et contre la femme, décision qui préfigure somme toute ledit choix. L'air devient donc pour le héros représentatif de la forêt pour laquelle il sert d'une sorte de métonymie. Aussi le plaisir que Gonaba ressent à son contact est-il aussi celui qu'il s'attend à vivre en s'y rendant. L'élément naturel fonctionne ici, on le voit, comme une espèce de guide auquel le protagoniste peut se référer pour sa gouverne dans ce projet le conduisant vers un monde dont il ignore quasiment tout.

Sahel ! Sanglante sécheresse insiste moins sur le côté voluptueux de l'air que sur sa perception comme un élément responsable de la mémoire et de l'oubli. Alors qu'à Léa-Gare les autorités corrompues et leurs familles célébraient une fête dans l'abondance et la plus grande insouciance, c'est le vent qui s'est chargé de venir leur rappeler le sort des paysans de Léa-Village mourant de faim qui concomitamment faisaient le deuil de l'un des leurs lâchement assassiné par ces mêmes autorités :

De Léa-Village, le vent frais renvoyait le son du balafon et les chants. Par moments, avec le souffle du vent, la mélodie s'intensifiait, devenait plus distincte, voire parfaitement audible. Puis elle s'éloignait, devenait à peine perceptible [...] On servait l'apéritif [...] Et la gaieté se lisait sur les jeunes visages, en sueur, épanouis (p. 106).



La mélodie que transporte le vent représente les plaintes des populations sinistrées qui crèvent de faim. Il se charge ainsi de rendre leur malheur perceptible et présent à l'esprit de ceux qui en sont la cause. Le jeu de sa présence palpable et de sa disparition montre que les autorités ont bien conscience de la tragédie que vivent ces populations mais s'entêtent à en faire fi dans le but de pouvoir continuer à vivre dans l'opulence au détriment de ces dernières, ce qui contribue à souligner particulièrement leur cynisme et leur cruauté.

Sous sa forme exacerbée, l'air apparaît souvent comme un élément annonciateur et/ou accompagnateur de la pluie. Dans le film *Sango Malo* par exemple, l'orage qui accompagne la séquence relatant la discussion houleuse entre le directeur et le nouveau maître est précédée d'une image où la caméra filme de grands arbres dont les secousses visiblement perceptibles et le bruitage associé à la scène suggèrent la présence d'un vent fort. Il faut dire qu'en général l'insistance porte sur la négativité distinctive de l'élément, procédant du caractère dangereux qu'il présente sous cette forme exubérante. Dans *Le Silence de la forêt*, on note que les pluies de saison sèche, considérées par le héros comme particulièrement dévastatrices, tiennent leur dangerosité des vents violents dont elles sont accompagnées, comme le démontrent les termes « orage » (p. 147), « ouragan » ou encore « cyclone » (p. 149) que le narrateur utilise pour les caractériser. L'action commune de la pluie et de cette forme de vent, explicite le narrateur, fait planer « la catastrophe [...] sur le monde de la forêt » (*ibid.*).

Dans le film *Ta dona*, le vent n'est pas un élément qui annonce ou accompagne la pluie. Au contraire, sa représentation négative et son côté destructeur s'expliquent ici plutôt par sa perception comme un signe de malheur eu égard à l'effet contre-productif de son intervention qui disperse les nuages et empêche les précipitations. La dixième séquence du film commence avec un plan en contre-plongée qui montre de gros nuages dans le ciel. Les deux plans suivants font voir une activité éolienne assez forte, suggérée à travers le mouvement d'ébranlement des arbres et des plantes. Il s'ensuit une scène où l'on voit deux chasseurs se mettant à l'abri du vent dans une hutte. Au moment où ces derniers ressortent de l'abri, le spectateur remarque avec eux non seulement la cessation de l'activité du vent, mais aussi un ciel dégagé, synonyme de la disparition totale des



nuages. Le vent est donc perçu, tel que cela transparaît des propriétés qui lui sont ici conférées, comme un élément dont l'apparition peut être défavorable à l'activité pluviale. En s'en tenant à cette image qui en est dépeinte dans le film, il est loisible de penser que dans l'entendement des Sahéliens, le vent représente l'un des facteurs responsables de la sécheresse dans la région, ou à tout le moins y contribuant décisivement.

La violence du vent dans le roman de Jean-Pierre Makouta-Mboukou transcende le réalisme climatique. Elle y est mise sous le signe de l'action de forces relevant de la sphère du mystique :

Mais soudain, l'air fraîchit. Un vent violent fit danser les feuilles de la forêt ! Toutes les feuilles ! On eût dit qu'un dieu venait de souffler très fort depuis le haut plateau à la noire frondaison. Les arbres craquèrent. Et un voile épais de poussière blanche enveloppa les voyageurs (pp. 8-9).

La forme paroxysmique de l'activité éolienne n'est pas considérée ici comme phénomène naturel mais se voit attribuer des origines spirituelles. Elle intervient presque toujours comme un signal provenant d'une divinité ou encore ayant un lien avec les mânes des ancêtres. Cela se confirme encore plus nettement dans la description d'un vent puissant qui se déclenche soudainement au cours de la célébration d'une cérémonie propitiatoire dans la forêt vierge :

Et il se lava les mains. Ce qui signifie : « Je suis pur ». Au même instant, un vent impétueux se déchaîna comme d'un de ces grands arbres des environs, secoua en un clin d'œil toute la forêt vierge. Kinalonga crut que son toit allait être emporté par la tourmente, ou recevoir un de ces vieux troncs vermoulus qui s'écrasaient au sol. Et le grand homme dit :
– Les esprits t'ont approuvé (p. 24).

La réussite ou non de la cérémonie, son approbation par les ancêtres, sont aussi signalées par l'activité éolienne : « Nous avons conjuré le sort [...] Les mânes de nos ancêtres sont avec nous. Rien ne peut nous résister désormais [...] Écoute ! Ils écoutèrent. Et voici que le vent cessa. Plus une feuille ne bougea » (p. 25). Bien plus qu'un élément naturel ou une substance indispensable à la vie, l'air se révèle comme un moyen de communication entre le monde réel et celui métaphysique. Il devient ainsi une sorte de langage, mais un langage qui tient du sacré, « le souffle des ancêtres », dira Birago Diop, qui signale leur omniprésence avec les vivants.



La forme violente et paroxysmique de l'air, singulièrement les conséquences qui s'ensuivent de son passage prennent parfois une connotation de changement radical, voire apocalyptique. Aussi la fin de l'exil de Kinalonga et son retour dans la capitale sont-ils décrits comme une époque post-apocalyptique subséquente du passage d'un vent violent : « Mais voilà que tout d'un coup l'exil cessait, [...] Le vent avait soufflé, les torrents avaient grondé, déracinant arbres et maisons, bêtes et gens. Et le vide s'était créé » (p. 177). La métaphore de la violence du vent décrit la révolution engagée par les Durmériens pour mettre fin aux régimes dictatoriaux et autocratiques successifs qui rivalisaient les uns avec les autres de par le climat de terreur et de crimes ignominieux qu'ils leur imposaient. Mais au-delà de sa relation métaphorique avec la force et la détermination que nécessite une révolution d'une telle envergure, la violence du vent marque aussi l'écart entre l'oppression des régimes dictatoriaux et le soudain air de liberté et de réconciliation qui suit la révolution. Le vent est donc en quelque sorte symbole de changement et de transition et l'exubérance qui le caractérise dénote la radicalité et la rapidité par lesquelles ceux-ci surviennent.

Le motif du vent comme synonyme de mutation apparaît également dans le roman d'Étienne Goyémidé. Le protagoniste y fait recours pour décrire par exemple le changement qu'il observe dans l'attitude des villageois au sujet de leur perception des soirées de clair de lune :

De mon temps, quand il faisait un pareil clair de lune, c'était la fête, la danse, jusque tard dans la nuit. Les choses changent. Parfois un vent léger venant d'où je ne sais rampe sur les chaumes du toit et poursuit sa course. Les quelques échos qui nous parviennent de l'imperturbable forêt sonnent comme le glas d'une époque qui se meurt (p. 23).

On peut ainsi remarquer que l'image du vent est utilisée comme une métaphore pour décrire cette mutation qui annonce la fin d'une époque et de ses coutumes. La différence d'avec l'auteur congolais réside dans la légèreté du vent qui traduit la lenteur et la douleur de l'action. Cette légèreté conjuguée à l'ignorance de l'origine (« venant d'où je ne sais ») traduit l'imprévisibilité et la discrétion avec laquelle s'opère le changement. Même si cette image métaphorique se distingue par son aspect non violent et faussement agréable, comme en témoigne l'adjectif « léger », elle est fortement empreinte d'une



connotation négative. Cela est souligné par le choix du champ lexical de la mort à travers les prédicats verbaux « mourir » et « sonner le glas » qui contraste avec celui de la joie et du bonheur avec les substantifs « fête » et « danse ». La métaphore du vent léger traduit donc la disparition sans tambours ni trompettes des cultures de la terre ancestrale.



3.2. L'environnement biotopique

Il sied, avant toute considération, d'apporter une clarification sur le choix terminologique opéré ici. Le terme « biotope » appartient au domaine de l'écologie où il est employé pour désigner un milieu, un espace donné, ayant certaines propriétés physiques et abritant une communauté d'êtres vivants. L'écologie fait cependant une distinction entre le milieu physique en soi (le biotope) et l'ensemble des êtres vivants, végétaux et animaux, qui forment ce qu'elle appelle la « biocénose », terme qui va souvent de pair avec le premier – l'union du biotope et de la biocénose donne l'écosystème. L'emprunt que nous faisons du terme biotope dans le cadre de ce travail exclut cette stricte distinction, car l'analyse des propriétés de l'environnement biotopique se fondera essentiellement sur les caractéristiques de la biocénose, plus précisément de la flore et de la faune. Nous considérons les traits de la flore et de la faune – même si les deux sont très liées, la première se voit le plus souvent accorder plus d'importance, car la richesse florale est habituellement perçue comme un signe positif en ce qui concerne les conditions environnementales – comme les facteurs les plus importants à partir desquels se lisent la forme et les propriétés physiques d'un milieu ou d'un espace donné et qui sont ainsi en quelque sorte les indicateurs de l'état environnemental de celui-ci. Aussi nous pencherons-nous dans les lignes à venir sur la représentation qu'en font les auteurs dans leurs œuvres et les caractéristiques principales qui en ressortent.

3.2.1. La flore : entre l'abondance de la forêt et la menace de désertification

Dans leurs œuvres, tant romanesques que filmiques, les auteurs de la région de l'Afrique Centrale manifestent la nette tendance à conférer une place de choix à l'univers sylvestre qui se révèle un élément récurrent voire obsédant. Presque toujours évoquée d'une manière ou d'une autre dans les romans et dans les films, la forêt représente très souvent l'espace dans lequel ceux-ci font préférentiellement évoluer leurs personnages. Les auteurs qui semblent se soustraire à cette règle en font à tout le moins l'environnement immédiatement contigu au milieu de vie de leurs figures romanesques ou filmiques. Rarissimes sont les auteurs qui font une impasse totale sur ce type de végétation dans leurs créations artistiques. L'image de la flore qui transparait chez ces derniers est donc forte-



ment influencée par la forêt équatoriale qui traverse la région et qui est ainsi fictivement recréée. Cette re-création imaginaire de la forêt équatoriale, conséquence du regard que jettent sur celle-ci les différents auteurs, en fait ressortir le plus souvent comme principale caractéristique les apparences gigantesques qui la distinguent.

Pour mettre en exergue ce gigantisme de la forêt équatoriale, le narrateur d'Étienne Goyémidé la décrit d'abord à partir d'une perspective distante qui en propose une sorte de regard panoramique, puis d'une perspective plus rapprochée qui en donne une image plus détaillée. La vue d'ensemble sur la forêt en montre les contours externes en soulignant tout particulièrement son étendue et son caractère imposant, de même que les répercussions que cette forme peut avoir sur la vie aux alentours. Ainsi Gonaba constate-t-il, lorsqu'il arrive dans le village de Bilolo qui jouxte la forêt, que l'« on transpire beaucoup dans cette région de la République Centrafricaine. C'est à croire que l'immense forêt, qui vous regarde imperturbablement, veut vous tuer à petit feu, avant de vous digérer » (p. 4). Cette description met l'accent sur la vastitude qui distingue la forêt et qui fait l'objet d'une évocation récurrente dans le texte. Cette vastitude semble octroyer à la forêt une allure majestueuse et d'inaltérabilité d'où l'impression d'un regard imperturbable, synonyme de sa présence envahissante voire angoissante et oppressante. À ces attributs, il faut ajouter une certaine résistance et invulnérabilité qui expliquent le sentiment de sa présence constante et éternelle qu'elle donne à l'observateur. De ces attributs procèdent aussi la personnification dont elle fait l'objet et qui lui vaut sa perception comme source de menace.

De par ses dimensions énormes, la forêt apparaît également comme un facteur déterminant qui explique certaines caractéristiques climatiques propres à la région, à savoir l'humidité et la chaleur qui sont la source de la transpiration qu'évoque le narrateur. Cette influence sur le climat est à l'origine d'une perception a priori négative de la forêt qui s'origine dans sa considération comme une source de danger comme le démontre l'emploi du lexique de la perte ou la disparition que connotent les termes « tuer », « digérer » et « feu ». Le rapport de force entre la nature et l'homme, on le voit bien, penche nettement en faveur de la première qui se révèle plus forte que le second. Ainsi, contrairement à la conviction cartésienne qui voit l'homme « comme maître et



possesseur de la nature », ²¹⁹ c'est plutôt l'homme qui semble ici devoir se plier à la volonté de celle-ci.

La perspective de proximité qui propose une description plus détaillée de la forêt fait ressortir elle aussi l'immensité en tant que son trait le plus distinctif. C'est ce qui transparait des premières observations du narrateur-personnage dès qu'il y pénètre :

Partout la forêt, les grands arbres. Des grands arbres qui semblent se téléphoner par l'intermédiaire des lianes de toutes tailles qui les enroulent, les pénètrent, les chevauchent et les unissent. Une d'elles pend en ligne droite jusqu'à la surface de l'eau et fait penser à la corde à grimper des terrains de sport (pp. 56-57).

Le regard interne du narrateur sur la forêt, c'est-à-dire l'observation qu'il en fait à partir de l'intérieur, révèle des détails qui permettent d'expliquer son immensité. En effet, ce regard montre au lecteur les principales composantes de cette végétation que sont les arbres et les lianes, faisant découvrir particulièrement leur taille géante qui confère à la forêt son caractère imposant et sa densité. Gonaba fait ressortir la densité de la forêt et le pêle-mêle qui y règne à travers la comparaison avec l'image du téléphone et des cordes à grimper qui sont des objets qu'on peut voir comme propres à la culture occidentale et par conséquent étrangères à l'univers sylvestre dans lequel il se trouve, soulignant ainsi sa provenance citadine et donc le regard exogène avec lequel il observe et décrit la forêt. Cette exogénéité crée sans doute une certaine distance entre l'observateur et la chose observée, ce qui est susceptible d'être considéré comme gage d'une certaine objectivité du regard. Les verbes choisis par le narrateur, à savoir « se téléphoner », « enrouler », « chevaucher » et « unir », reflètent l'enchevêtrement de la végétation et l'image du chaos qui la distingue. Ce chaos n'est pas perçu seulement de manière oculaire, mais il est aussi confirmé par une perception olfactive et sensoriellement plus rapprochée : « Les parfums de fleurs, les odeurs des fruits pourris, les miasmes des vases s'emmêlent et se confondent en une réalité sans nom » (p. 61), constate le narrateur. Le chaos et l'enchevêtrement dont il est question sont loin d'avoir une connotation négative. Bien au contraire, leur conjugaison avec l'image de majesté et de présence éternelle témoigne du caractère naturel de cette végétation et suggère ainsi sa moindre affectation par l'activité

²¹⁹ René Descartes (1966). *Discours de la méthode*, 6e partie, Paris : Gallimard, p. 168.



humaine. Chose fort compréhensible, d'autant plus que la forêt équatoriale fait partie des rarissimes forêts primaires qui continuent à exister. L'insistance sur ce fait est sans doute aussi le signe d'une comparaison implicite avec la situation dans la plupart des pays développés où l'écrasante majorité des forêts vierges ont été sacrifiées sur l'autel de la révolution industrielle et où la plupart des forêts actuelles, secondaires voire artificielles, sont le fruit du reboisement ou de la sylviculture, ce qui explique l'aspect ordonné que certaines d'entre elles peuvent parfois présenter et qui contrastent avec les descriptions de la forêt équatoriale.

L'immensité et de la forme imposante qui caractérisent la forêt sont également matière à sa perception comme une instance dotée d'un certain pouvoir dont on ressent les effets en y entrant comme l'expérimente le protagoniste :

Je me sens comme écrasé par la puissance et la majesté de cette forêt équatoriale imperturbable. J'ai l'impression d'être dans l'estomac d'un monstre antédiluvien, qui va d'un moment à l'autre commencer son travail de digestion (p. 61).

L'écrasement ressenti par le narrateur et la sensation d'être à l'intérieur de l'estomac d'un monstre traduisent la dimension microscopique de l'homme, comparée à celle de la forêt, et soulignent un peu plus encore la forme hyperbolique de cette dernière. Les convictions de Protagoras qui fait de l'homme la mesure de toute chose ne sont pas de mise ici, pourrait-on dire. L'homme ne se considère et ne se déclare pas maître et possesseur de la forêt. Il manifeste tout au contraire du respect et de la déférence à l'égard de celle-ci, ce qui justifie le statut majestueux qu'il lui reconnaît et la détention d'un pouvoir qu'il lui attribue. Ces caractéristiques de la forêt et cette attitude humaine à son endroit créent ainsi une dynamique qui empêche sa perception purement matérialiste et lui donne un certain caractère sacré. Une dynamique qui explique sans doute le credo de son invulnérabilité d'où lui provient son aspect imperturbable et qui est également à l'origine de son ancienneté qui en fait un monstre antédiluvien. La conséquence qui en découle, on le voit, est que la forêt conserve son état primaire et ses propriétés d'antan. À partir de là, il devient bien compréhensible que Gonaba, eu égard à cette immuabilité et cette inaltérabilité de la forêt, ait l'impression qu'il est le premier homme à y mettre pied : « plus je m'enfonce dans la forêt, plus j'ai la conviction qu'aucun bipède de mon espèce n'a eu avant moi "l'insigne honneur" de fouler le sol de cette partie du monde » (p. 76). Il



est illusoire de croire que Gonaba soit effectivement le tout premier être humain à découvrir cette forêt. Le fait même qu'il soit à la recherche d'un camp de Pygmées, qui – il ne l'ignore guère – y ont toujours habité, est déjà la preuve d'une présence humaine. C'est sans doute là une manière pour le narrateur de montrer que la présence des Pygmées n'affecte pas la forêt qui conserve pour ainsi dire son état primaire, ce qu'il est loisible de considérer comme la reconnaissance de l'attitude écologique que ces derniers y adoptent. Lorsqu'il parle de « bipède de son espèce », il fait sans doute allusion à sa provenance citadine qui le rapproche de la civilisation occidentale. On peut penser que si, en lieu et place des Pygmées, la forêt était habitée par des gens issus de cette civilisation, elle aurait subi une forte altération à l'instar de celles dans la plupart des pays occidentaux. On comprend dès lors toute l'ironie qui se cache derrière le statut d'explorateur dont s'affuble le narrateur dans sa conviction feinte d'être le premier à pénétrer dans la forêt et son désir subséquent, d'y laisser éternellement ses traces :

Et puisque je suis en train de prouver de cette manière irréfutable que je suis le tout premier à l'explorer [la forêt], je vais la marquer de mon sceau pour l'histoire et la postérité. J'avise un gros arbre au tronc assez lisse et entreprends d'y laisser mes empreintes. Avec la pointe de mon couteau de commando, je refais ces gestes que bien des siècles avant moi ont dû faire Magellan et Béring quand, les premiers, ils ont franchi le détroit qui porte leur nom. (*Ibid.*)

Le narrateur use ici de l'ironie pour tourner en dérision le zèle des explorateurs qui s'empressent souvent de déclarer certains lieux vierges ou jamais visités par d'autres humains avant eux, et en arguent pour y accoler leurs noms à jamais, annihilant ainsi la présence de ceux qui y vivent ou le passage de possibles prédécesseurs. Cependant, d'un autre point de vue, le choix du statut d'explorateur, en dépit de toute l'ironie qui le caractérise, se conçoit également comme une manière de conférer une certaine légitimité scientifique à la démarche du narrateur-personnage ainsi qu'à ses propos. Le fait de partir dans la forêt et d'y vivre pour observer les Pygmées et leur monde, tout comme les changements de perspectives dans ses observations de la forêt, sont autant d'attitudes susceptibles d'être considérées comme celle typiques d'un scientifique. De même en conduisant son récit – comme nous l'avons évoqué dans les lignes précédentes – avec le style d'un journal de voyage, il rappelle les notes que prennent de coutume les chercheurs sur leurs activités ou leurs observations sur le terrain. Tous ces réflexes du narrateur



viennent donc souligner la prétention scientifique de son récit dans le but d'en faire un témoignage digne de foi sur la forêt.

L'adaptation filmique imite le roman dans sa représentation du gigantisme de la forêt, car ici aussi les perspectives de filmage varient entre le distant et le proche et les prises de vue sont réalisées tantôt de l'extérieur, tantôt de l'intérieur. La douzième séquence du film qui relate le départ de Gonaba vers le camp des Pygmées, guidé pour la circonstance par Manga, propose au spectateur une vue interne de la forêt. Ladite séquence commence avec une contre-plongée qui filme un arbre de la cime jusqu'au pied, mettant ainsi en relief la hauteur relativement élevée des arbres de cette forêt. Mais le spectateur note ici particulièrement que la forêt est assez clairsemée et est traversée par le sentier pédestre emprunté par les deux voyageurs. On comprend que cette partie de la forêt jouxte le village d'où ils sont partis et est habituellement fréquentée par les habitants de celui-ci. Au fur et à mesure qu'ils avancent, la configuration de la végétation change par contre, surtout après la traversée de la cascade qui marque, nous l'avons relevé supra, le passage d'une frontière.

La séquence qui suit immédiatement la scène de la traversée montre les deux voyageurs qui, ayant interrompu leur voyage à cause de la tombée de la nuit, prennent leur dîner avant que Gonaba ne s'assoupisse sous le poids de la fatigue. Ensuite on le voit se réveiller le lendemain matin et constater l'absence de son guide ainsi que la présence d'un serpent qui lui rampe sur la jambe. Au moment où, pris de panique, il prend la fuite en criant le nom de Manga, le point de vue change. La forêt est désormais montrée de l'extérieur dans un plan d'ensemble. La luminosité réduite de l'image proposée dans ce plan d'ensemble suggère la densité de la forêt tandis qu'à l'horizon, l'impression que donnent les arbres de toucher le ciel traduit à la fois leur taille géante et l'étendue de la forêt qui semble infinie. Le plan fixe de la scène qui dure cinq à six secondes crée chez le spectateur le sentiment d'une inamovibilité de la forêt qui rappelle les descriptions dans le roman. On peut également percevoir dans le même temps en voix off les cris d'appel de Gonaba, mais ceux-ci sont difficilement audibles et se confondent aux chants des oiseaux. Cela a sans doute pour but non seulement de montrer l'inanité de ses appels qui se perdent dans l'immensité de la forêt. Mais il est loisible d'y voir également une



manière de le réduire au même statut que les oiseaux pour montrer son insignifiance par rapport aux dimensions hyperboliques de la forêt dans laquelle il se trouve. Le changement de perspective avec un retour au point de vue interne vient confirmer en détails les propriétés de la forêt précédemment suggérées dans le plan d'ensemble. On aperçoit Gonaba qui a des difficultés à se déplacer dans la forêt et qui essaye de se frayer un chemin à l'aide de sa machette et de ses bras. Le plan moyen privilégié ici met en évidence aussi bien le personnage que le décor ; la caméra le filme parfois à travers une paroi formée par les plantes, donnant l'impression de son emprisonnement dans la végétation. Puis, on le voit s'arrêter et tourner le regard autour de soi.

Un plan rapproché vient alors souligner le sentiment de désespoir, de désorientation et de panique qui l'anime. La répétition alternée des scènes de déplacement et d'arrêt crée un sentiment de surplace. Tout se passe comme si le personnage, en dépit de tous les efforts qu'on le voit faire pour progresser dans ses déplacements, ne faisait que tourner en rond. La forêt se voit attribuer ainsi en quelque sorte les propriétés d'un labyrinthe. En outre, on peut également observer une distinction entre les arbres qui apparaissent avant la traversée de la frontière – symbolisée par la cascade – et ceux montrés après. La répétition dans la trente-quatrième séquence de la contre-plongée déjà réalisée au début de la douzième – celle qui filme un arbre de la cime jusqu'au pied – permet en effet de noter que ceux-ci sont nettement plus gigantesques au-delà de la cascade. La multiplication des plans moyens et des plans rapprochés qui dominent le récit dès l'entrée de Gonaba dans la forêt s'explique par le désir de montrer la forêt en détail. À la fin du film, la perspective change de nouveau. Le regard repasse au point de vue externe à travers un long panorama de plus d'une demi-minute qui remontre l'immensité de la forêt et sa forme imposante, comme si l'on cherchait à impressionner le spectateur par l'hyperbolisme de la flore.

La prétention scientifique du récit relevée dans le roman est également perceptible d'une certaine manière dans le film. Les changements de perspectives dans les prises de vue et la diversification des plans donnent l'impression d'un désir de scruter la forêt qui confère parfois au film une allure documentaire. Le récit proprement dit est souvent entrecoupé de plans cadrant exclusivement la forêt, en faisant ainsi un actant du récit filmique.



Contrairement au roman, le narrateur-personnage n'a pas ou ne s'attribue pas un statut d'explorateur et de pionnier qui manifeste le désir de découvrir en premier la forêt et de la décrire au spectateur. Il a dû recourir à Manga comme guide lorsqu'il entreprend son périple sylvestre. Quand il se retrouve seul, nuitamment abandonné par ce dernier, c'est surtout par sa réaction de panique et de désespérance, mise en exergue par des plans rapprochés, qu'il frappe le spectateur, et non pas par des observations minutieuses et savantes sur la forêt. Le film présente également une divergence d'avec le roman de par la rareté des perspectives de caméra décrivant la forêt et ses propriétés du point de vue de Gonaba, bien qu'il commence et se termine – comme dans le roman d'ailleurs, mais moins systématique dans le film où les perspectives de caméra donnent souvent l'impression que le récit est conduit par une caméra omnisciente classique – par la voix off de celui-ci. La raison se trouve peut-être dans un autre écart que l'adaptation filmique réalise par rapport au roman, en l'occurrence celui concernant les raisons qui motivent le périple du narrateur dans la forêt. Dans le roman, il justifie son initiative par le désir de découvrir, de faire la connaissance des Pygmées et de leur monde. Il s'agit ici donc d'une curiosité qui est censée légitimer l'allure scientifique de son récit. Dans le film par contre, le projet est motivé par le désir condescendant du narrateur de « civiliser » ces derniers à travers l'enseignement occidental afin qu'ils puissent s'émanciper et changer leurs modes et conditions de vie. Le point de vue du narrateur omniscient qui domine dans la conduite de la caméra procède du désir de mettre en exergue le caractère ridicule de ce projet compte tenu de l'ignorance de Gonaba de la forêt et de ses réalités. Aussi est-ce paradoxalement lui que l'on voit le plus souvent en situation d'apprentissage et qui se retrouve donc en quelque sorte à l'école des Pygmées – souvent ce sont les enfants auxquels il enseigne qui lui servent de maîtres – puisque ces derniers doivent le guider dans la forêt et lui enseigner ses secrets.

L'image d'ensemble de la forêt dans le film *Sango Malo* est quasiment identique à celle dans les deux œuvres précédentes. Ici également, l'accent est surtout mis sur ses formes et ses dimensions géantes. Par exemple Dans la douzième séquence qui narre une nouvelle altercation entre le directeur d'école et le nouveau maître, l'orage qui accompagne la scène est suivi d'une série de clichés qui montrent d'abord la lente reprise de la vie active temporairement suspendue, aussi bien dans le village que dans la forêt – on voit



tour à tour un enfant reprenant ses activités ludiques en jouant avec les dernières gouttes d'eau sur le seuil de la porte d'un maison, une poule et ses poussins qui picorent des insectes dans la terre mouillée, puis une femme et, plus loin dans le champ, un homme qui semblent être à peine sortis de leurs abris et reprendre leurs activités. La forêt est filmée dans un plan fixe qui en donne une vue panoramique et souligne ainsi particulièrement sa densité. La netteté de la verdure de la végétation qui s'amointrit à mesure que le regard s'éloigne de la position de la caméra suggère, quant à elle, sa vaste étendue. En plus, la caméra filme dans un plan fixe qui dure quasiment une dizaine de secondes. Aussi, sans le mouvement des oiseaux survolant la forêt que l'on voit traverser le champ – ce sont ceux-ci qui indiquent ici la reprise de la vie dans la forêt après l'orage –, on pourrait presque croire qu'il s'agit d'un arrêt sur image. Cette absence de mouvement de caméra crée ainsi chez le spectateur un sentiment de statisme qui traduit l'inamovibilité de la forêt et rappelle l'impression de sa présence éternelle décrite dans le roman de Goyémidé.

Sango Malo met également en relief la densité de la forêt en la faisant intervenir comme un vecteur de temporalité. Elle apparaît comme un facteur qui exerce une certaine influence sur les conditions temporelles en cela qu'elle favorise l'obscurité. Dans la cinquième séquence, dans le but de suggérer que le fait relaté se déroule pendant la nuit, le film emploie de nouveau un plan fixe relativement long (à peu près cinq secondes) sur la forêt. Sur l'image, toute la partie inférieure du plan forme une bande noire, mais les silhouettes des arbres que l'on perçoit au sommet de la bande laissent comprendre qu'elle représente la forêt. Cependant, le ciel que l'on voit à l'horizon sur la partie supérieure du champ, garde encore une certaine clarté. De plus, le bruitage composé de chants d'oiseaux diurnes qui accompagne la scène précédente, qui se déroule de jour, est toujours perceptible au début du plan fixe. Il n'est remplacé que dans le plan suivant par un bruitage typique des scènes de nuit. Le prolongement du bruitage de jour suggère ici qu'en réalité, il ne fait pas encore nuit. On comprend donc que la densité de la forêt est un vecteur d'obscurité parce qu'elle anticipe la tombée de la nuit et influence, ne serait-ce que minimalement, la tombée de la nuit.

Cependant, *Sango Malo* diverge du *Silence de la forêt*, roman comme film, en cela que la forêt est rarement le lieu de déroulement du récit, ce qui a pour corollaire que les prises



de vue internes et les plans de proximité mettant en exergue ses propriétés sont quasiment absents. Elle n'est montrée que de distance, apparaissant très souvent en arrière-plan dans les prises en plan d'ensemble et de demi-ensemble qui abondent dans le film. Particulièrement dans ces plans, la forêt se révèle comme une sorte de frontière qui marque la fin de l'espace proprement humain, c'est-à-dire celui habituellement fréquenté par les hommes et où le film fait souvent évoluer ses personnages. À part le village lui-même, les champs cultivés par les villageois sont un exemple d'espace où se déroule l'action et que la caméra montre sous diverses perspectives. Ainsi, dans la quatrième séquence, lorsque l'on voit La Fontaine, le directeur d'école, se diriger vers la source d'eau où se trouvent Malo et ses élèves, le cadrage en un plan de demi-ensemble permet de distinguer nettement l'espace cultivé où il se déplace de la forêt qui la jouxte et qui semble la délimiter. De même le panorama qui commence la dix-neuvième séquence, passant en revue l'abondante végétation étendue à perte de vue, finit par un zoom arrière sur une terre labourée, comme pour faire comprendre que cette végétation constitue la limite où s'arrête l'espace réservé à l'agriculture, c'est-à-dire celui familier de l'homme.

La distance qui marque la perception de la forêt lui confère un caractère à la fois mystique et mythique. Mystique parce qu'elle est un mystère aussi bien pour les personnages que pour les spectateurs qui n'y sont presque jamais invités. Mythique parce que la distance est souvent synonyme d'un respect tenant parfois du religieux. On se rappellera sans doute l'image sacrée, voire superstitieuse, liée à certaines forêts en Afrique. En témoigne aussi, dans le film, l'histoire du fameux « bois sacré » que Malo envisageait de transformer en espace cultivable en y construisant le champ commun de sa coopérative. Le refus que lui opposent les membres de la coopérative, ses seuls partisans et principaux soutiens dans le village, démontre l'inadmissibilité de son projet. Lorsqu'il amène ceux-ci dans le bois sacré pour leur faire part de ses intentions, la caméra fixant en gros plan leurs visages laisse entrevoir leur indignation. Bien plus, on peut noter que ces derniers encerclent Malo, ce qui traduit une sorte de menace proférée à son encontre. On est alors peu surpris de voir, lors de son arrestation, suite à son obstination à transformer envers et contre tous le bois sacré en champ, que ses partisans ont rejoint le camp de ses adversaires.



Dans le roman de Makouta-Mboukou, la forêt vierge, lieu de refuge des personnages comme le révèle le titre et qui est subséquemment le lieu où le récit est le plus souvent situé, tranche également par sa forme imposante et son immensité, mais celles-ci ne sont évoquées que de manière sporadique dans le texte. Son narrateur parle, en effet, tantôt de « l'immensité insondable de la forêt » qui forme « ce vaste firmament qui se déployait sur sa tête [du héros] comme un énorme parapluie » (p. 17), tantôt « [d]es arbres géants » (p. 97) pourvus « d'énormes troncs » (p. 8). Cependant, contrairement au *Silence de la forêt* et sa version cinématographique avec lesquels il partage la singularité d'évoquer la forêt vierge dans le titre, le roman de Makouta-Mboukou fait économie des descriptions prenant particulièrement la forêt à la loupe. Tout se passe comme s'il existait entre le narrateur et son lecteur un pacte tacite au nom duquel le premier, en parlant de la forêt vierge, partait du principe que le second connaissait déjà bien ses propriétés, du moins celles externes, ce qui rendrait superflue une description dans ce sens de sa part. Ce que cet auteur met par contre un soin particulier à souligner, c'est l'harmonie naturelle qui caractérise la forêt vierge. Plus que son apparence externe, c'est la nature considérée dans son ensemble qui semble intéresser le narrateur. Ainsi, les aspects de la forêt vierge qui sont souvent soulignés ne se limitent pas exclusivement à la flore mais apparaissent comme le résultat d'une synergie faisant intervenir plusieurs éléments. Il en est ainsi par exemple lorsque le narrateur parle de la beauté esthétique de la forêt vierge :

Ils marchèrent longtemps dans la forêt vierge, sans se parler, presque sans se voir. Ils se laissèrent subjugués par la nature : le friselis des feuilles sous la brise, le gazouillis des oiseaux, le frou-frou de gros insectes diurnes dans l'ombre de la forêt, et la lumière du soleil perlant jusqu'à eux, par moments, à travers cette frondaison luxuriante et imposante (p. 107).

On peut noter ici que la beauté de la nature procède d'une harmonieuse symbiose formée par toutes les différentes composantes naturelles. Même si l'abondance et la forme impressionnante de la flore sont évoquées, le passage insiste plus sur son aspect esthétique qui est à l'origine de la fascination voire de l'envoûtement des promeneurs. L'absence de conversation et d'échange de regard montre à quel point ceux-ci sont captivés par la nature et son spectacle. L'image de la forêt rentre bien ici dans la



catégorie de ce que Guy Ossito Midiohouan appelle « l'attitude contemplative »²²⁰ vis-à-vis de la nature dans la littérature orale et chez les premiers auteurs africains. L'objectif est, une fois encore, de souligner la beauté paradisiaque de la nature africaine (nous montrerons dans les lignes à venir que derrière ce discours dithyrambique sur la forêt se cache une apologie de l'Afrique précoloniale).

Dans les quatre œuvres que nous venons d'analyser, l'on remarque que la forêt vierge apparaît comme l'image dominante sous laquelle la flore est souvent représentée. Explicitement évoquée ou subtilement suggérée, théâtre de l'action ou juste une partie du décor, décrite de proximité ou de distance, sa présence est toujours perceptible chez ces différents auteurs. Elle tranche singulièrement par ses contours hyperboliques et impressionnants tout comme par sa beauté, et semble exercer une grande fascination autant sur les auteurs, pour qui elle représente une source d'inspiration, que sur leurs personnages qu'ils y font évoluer. Ce qui est encore commun à ces auteurs, c'est que cette représentation hyperbolique de la forêt la met dans une relation d'opposition avec la ville. En effet, les descriptions de la forêt dans les deux romans n'interviennent qu'après que leurs personnages principaux respectifs, Gonaba et Kinalonga, ont quitté la ville comme pour dénier une proximité entre celle-ci et ce type de végétation. Cette opposition est encore plus perceptible dans les films qui font de l'évolution de l'image de la flore la fiche signalétique d'une véritable transition de la ville vers la campagne. Dans *Le Silence de la forêt*, la caméra montre au début du voyage de Gonaba des signes censés représenter la ville : la rue que la voiture traverse en premier lieu est typique d'un marché des quartiers populaires des villes africaines. Elle est bordée de stands de fortune et la circulation y est très lente à cause de son mauvais état et surtout à cause de l'embouteillage créé par la présence simultanée sur la chaussée de plusieurs voitures et d'une foule nombreuse se faufilant entre celles-ci. Le plan suivant filmant de l'intérieur de la voiture montre toujours un marché, mais plus ordonné, qui borde une rue bitumée et l'on remarque que la voiture roule à une allure nettement plus élevée. Le spectateur sent dès lors la proximité des quartiers résidentiels souvent mieux structurés et mieux ordonnés et situés à la lisière des villes. Puis, dans le plan d'ensemble qui s'ensuit,

²²⁰ Guy Ossito Midiohouan, 1999, *op. cit.*



l'éloignement de la ville et l'approche du village sont marqués par l'abondante végétation et sa vive verdure se trouvant de part et d'autre de la route latéritique, avant qu'il ne soit montré au spectateur, dans un nouveau changement de plan, l'arrivée de la voiture à Bilolo.

De la même manière la séquence initiale de la publication des résultats des examens à l'université dans *Sango Malo* ne propose que des plans rapprochés qui mettent surtout en exergue les bâtiments. Le spectateur aperçoit encore brièvement des signes symbolisant la ville, lorsque Malo entame son voyage vers Lebamzip : au-delà de l'asphalte sur lequel roule le bus, on voit en arrière-plan des lanternes qui sont également représentatives de la ville. Puis, la caméra filmant à partir de la perspective des voyageurs, c'est-à-dire de l'intérieur de la voiture, montre le changement du décor avec une colline couverte de verdure et flanquée de quelques grands arbres. Lorsque le montage, après une suspension du voyage pour montrer le début des cours à l'école du village et signifier l'écoulement du temps, revient sur le récit du voyage, le spectateur se rend compte non seulement d'un changement de voiture, mais aussi de décor. La proximité du village est notifiée ici aussi par une végétation qui est désormais la forêt dense que traverse le véhicule. Le changement de décor est donc un outil esthétique qui vient souligner le changement d'espace. L'abondance de la végétation souligne la distanciation de la ville, ce qui en fait une caractéristique des milieux ruraux.

S'il y a une sorte d'unanimité qui marque l'image représentée de la flore chez les quatre auteurs précédemment analysés, la donne change chez les quatre suivants, ceux de l'Afrique Occidentale. Au-delà de l'absence – tout à fait logique, pourrait-on dire – de la forêt vierge, ou du moins de son évocation explicite, la peinture de la végétation ne présente pas les mêmes caractéristiques chez les différents auteurs. Le roman du Béninois Bhêly-Quenum diverge par exemple très nettement des trois autres ouvrages qui se rapportent au Sahel. Bien que la forêt vierge ne représente pas – du moins pas nommément – chez celui-ci la forme de la végétation apparaissant dans le roman et bien qu'il fasse par ailleurs économie des descriptions de la flore et de ses propriétés, certains éléments autorisent un rapprochement avec les auteurs de la région de l'Afrique Centrale.



Il sied en revanche de préciser que dans le roman de l'auteur béninois, les portraits de la végétation se focalisent principalement sur l'espace cultivé. Le protagoniste évoque souvent dans son récit les plantations, les champs ou encore le pâturage de sa famille dont il insiste singulièrement sur la verdure :

Le terrain s'étend sur plus de deux cents mètres, limité sur les longueurs, à droite par la montagne, à gauche par le canal où la source du Kiniba roule lentement ses eaux ; vu de loin, notre pâturage est une véritable mer de verdure (p. 24).

La métaphore de la mer employée ici sert à souligner l'abondance de la végétation. Cette dernière est inscrite dans un ensemble d'éléments qui permettent de souligner la beauté harmonieuse de la nature, comme le démontre la description panoramique que le personnage fait de sa région natale :

Arrivés au lieu d'arrêt, nous laissons les troupeaux sous la garde des chiens, puis grimpons à la cime du Kinibaya, montagne haute de près de quatre cents mètres. De là, nous avons tout le village sous nos yeux, la beauté et la fraîcheur de la verdure, les vols des oiseaux, la course des biches, les acrobaties des singes allant d'une branche à l'autre, ou leurs migrations avec des petits agrippés sous le ventre des guénon (p. 67).

À l'instar du roman de Makouta-Mboukou, l'évocation de la végétation et de sa verdure en font un maillon dans la chaîne des éléments qui concourent à la beauté de l'environnement naturel dans lequel vit le personnage. Le regard panoramique du haut de la montagne lui permet de l'embrasser dans son ensemble dans le but de réaliser à la fois un meilleur repérage de ces différents éléments et une capture plus précise de l'harmonie qui les lie.

Bien que les occurrences de la flore se rapportent prioritairement à la végétation cultivée, l'évocation de la présence de certains animaux laisse supposer en revanche la contiguïté immédiate d'une végétation du type sylvestre. Le protagoniste parle par exemple de singes qui neutralisent son meilleur ami ou encore de familles de lions qui traversent la route qui mène vers une ville du Sud. Or, ces types d'animaux sont ceux typiques des végétations du type forestier. L'évocation de leur présence suggère donc implicitement l'existence de ce type de végétation dans la région natale du héros qui représente l'espace du récit. Il est loisible de penser qu'à l'image du roman de Makouta-Mboukou, le narrateur renonce volontairement à s'attarder sur les apparences externes de la végétation



tout en laissant dans le récit des indications qui permettent au lecteur de s'en faire une image à travers laquelle elle apparaît pour le moins assez importante.

Dans les trois œuvres restantes qui font partie du corpus de ce travail, celles dont les auteurs sont originaires du Sahel, l'image de la flore est surtout marquée par la problématique de son absence ou sa disparition. Le Sahel, région formant une bande de terre qui traverse l'Afrique d'est en ouest et qui jouxte le désert du Sahara au sud duquel il se situe, est surtout connu pour son aridité. Dans l'analyse consacrée supra à l'image de l'eau, nous indiquions justement que les auteurs sahéliens ont tendance à soulever la question de son manque, souvent dû à un déficit pluviométrique. Les vagues de sécheresse qui sévissent régulièrement dans la région et qui en sont la conséquence ont des suites catastrophiques, aussi bien pour l'homme que pour son environnement, singulièrement la flore. Kélétiogui A. Mariko²²¹ montre, dans un ouvrage à cheval entre le témoignage autobiographique et l'analyse scientifique,²²² comment la végétation sahélienne, qu'il décrit comme belle, abondante et idyllique à la période de son enfance, s'est exponentiellement dégradée, notamment après la période de sécheresse du début des années soixante-dix. Se référant aux habitants de la région, il désigne le phénomène « la mort de la brousse » ou encore « la mort de la terre ».

La mort de la brousse trouve souvent échos chez les auteurs de la région qui la thématisent régulièrement dans leurs œuvres. Ainsi retrouve-t-on par exemple chez Mandé Alpha Diarra la problématique de la disparition vertigineuse de la flore. Même si le village de Léa, lieu de théâtre du récit, et la République du Likan dans lequel il est situé sont fictifs, la référence au Sahel, perceptible déjà dans le titre, est claire. C'est à travers le regard de son personnage principal, Boua, que l'auteur fait découvrir la métamorphose de la flore à son lecteur, lui transmettant dans le même temps le choc ressenti par ce dernier. Dès l'incipit du roman, le narrateur annonce que Boua, arrivant dans le village de Léa,

²²¹ Kélétiogui A. Mariko (1996). *La mort de la brousse. La dégradation de l'environnement au Sahel*, Paris : Karthala.

²²² L'auteur fait dans les premiers chapitres de son ouvrage le récit de son enfance et des souvenirs qu'il garde de la végétation à cette époque avant de prendre à la loupe et d'analyser minutieusement certains faits ou événements susceptibles de porter un éclaircissement sur sa disparition ainsi que les conséquences qui en découlent.



s'attendait à descendre dans « une de ces petites gares de brousse », mais l'inexistence de cette végétation lui est déjà suggérée, puisqu'en lieu et place d'une gare dans une brousse, il ne découvre qu'« [u]n vieux bâtiment colonial sous quelques arbres sans feuilles » (p. 11). La métamorphose de l'environnement ainsi annoncée se confirme dès que le personnage pénètre dans le village : « Boua regarda le paysage environnant. Un champ de fossiles. Tous les arbres revêtent la couleur d'os blanchis ; tout est sans vie » (p. 12). Au-delà du dépérissement qui transparait ainsi de l'image de la flore, on peut noter qu'elle sert ici comme une sorte d'allégorie qui dénote l'horreur et la mort qui règnent dans le village de Léa. Le choc profond que ressent Boua devant la métamorphose de la flore devient plus clair au lecteur lorsqu'un analepse vient relater son souvenir d'une lettre que lui a adressée huit mois plus tôt son oncle Baba alias Lum et dans laquelle celui-ci lui fait une description du village :

Une merveille de la nature, un joli village blotti au fond d'un cirque harmonieux formé par les hautes montagnes, aux contours sinusoïdaux, aux flancs artistiquement décorés par le bleu-vert de la végétation et le rouge terne de la latérite. Seul accès : la ligne de chemin de fer et un bras de fleuve où pullulent tous les animaux aquatiques. Une faune abondante. Un véritable Éden. Un palais des tropiques avec pour plafond un ciel bleu, où le soleil brille éternellement, comme un lustre (pp. 16-17).

Cette description truculente de Léa souligne singulièrement sa beauté que lui confère la présence de tous les éléments naturels imaginables, mais aussi et surtout celle d'une végétation abondante. Au-delà de la beauté, cette description souligne le faste et l'opulence qui distinguent le village. Autant l'image de la flore telle que la découvre Boua, symbolise la mort et l'horreur, autant celle qui provient des descriptions qui lui en ont été préalablement faites symbolise le bonheur et la joie de vivre. Le contraste que l'auteur crée entre ces deux images du village a justement pour finalité de mettre en exergue « la mort de la brousse ». De la même manière la mention de la durée de huit mois comme intervalle de temps qui sépare les deux visages antagonistes qui marquent l'image de la flore dans le village a pour vocation de souligner l'allure exponentielle à laquelle se déploie le phénomène de la détérioration de l'environnement dans la région du Sahel.

Dans le film d'Adama Drabo, la mort de la brousse est d'abord thématifiée du point de vue de l'une de ses causes évidentes, en l'occurrence le déboisement. Dans la première séquence, la toute première scène qui montre Sidy et son ami Fabou à bicyclette sur le



chemin de la ville, est filmée en deux plans, un plan d'ensemble suivi d'un autre de demi-ensemble, qui mettent en scène la végétation. Le premier insiste surtout sur son étendue et permet de noter sa relative abondance. Le second par contre, plus riche en détails, souligne non seulement, de manière toute particulière, la verdure qui la caractérise, synonyme de sa fraîcheur, mais aussi sa composition qui laisse transparaître la présence dominante d'arbres et d'arbustes. Dans la séquence qui relate le retour des deux protagonistes que l'on voit faire le même chemin en sens inverse, le spectateur est d'abord surpris par le caractère dénudé de la végétation qui tranche nettement de celle visible sur le premier plan. Le plan suivant vient élucider le mystère, puisque l'on découvre des charrettes chargées de bois verts fraîchement coupés. On comprend alors que l'abattage anarchique des arbres pour en faire du bois de chauffe est ici suggéré comme la cause de cette altération de la flore, partant de la mort de la brousse.

Ce phénomène est également suggéré subtilement à travers la succession des différents décors dans le film. En effet, le spectateur attentionné peut observer que du début à la fin du film, le défilement des différents espaces du récit filmique laisse subtilement transparaître la métamorphose de la flore. Ainsi, si la végétation dans la première séquence est caractérisée par une verdure relativement abondante, dans la séquence qui montre les activités agricoles dans le village de Farabougou, on observe une moindre présence d'arbres ou d'arbustes dans le décor. Dans les séquences suivantes qui narrent notamment le problème de la sécheresse et les efforts des villageois pour y remédier, la couleur verte de la végétation perd progressivement sa vivacité et cède le pas au jaune qui suggère son assèchement. Vers la fin du film, singulièrement dans les séquences qui racontent la quête du septième canari engagée par Sidy, l'espace tient plutôt du désertique. La végétation est complètement absente et l'on n'aperçoit dans le champ que du sable et des rochers. Ce changement du décor sert ici à suggérer habilement la métamorphose progressive de la flore dans la région sahélienne. Il est le signe d'une mort lente mais certaine qui s'y installe puisque, dans cette évolution du décor, les éléments animés (arbres et arbustes) sont graduellement substitués par des éléments inanimés (sable et rochers). De même, la couleur verte des premiers qui dénote l'espoir et la vie, laisse place à celles jaune et grise qui sont souvent synonymes de malaise, de tristesse et de morosité.



La problématique de la mort de la brousse dans le film *Bako, l'autre rive*, est perceptible à partir de la deuxième séquence. Les premières images par lesquelles débute celle-ci mettent exclusivement le focus sur le paysage. Comme cela est de coutume dans les entames de récits filmiques, ladite séquence propose d'abord un plan d'ensemble qui présente le décor au spectateur. Ce dernier est tout de suite frappé par la quasi-absence de végétation dans le champ de la caméra qui montre un paysage presque désertique dans lequel l'on note juste la présence de deux arbres et de quelques rares arbustes anormalement éparpillés dans le décor. Puis, un travelling optique avant sur les deux arbres souligne leur assèchement avant qu'un changement de plan ne fixe ensuite la terre fendue pour suggérer la problématique de la sécheresse d'où procède la dégradation de la flore. Ce n'est qu'après cette vue d'ensemble présentant le décor qu'apparaît le protagoniste Boubacar Sako avec lequel le spectateur découvre le cadavre de la vache dont il était à la quête. Comme dans le roman de Mandé Alpha Diarra, l'état de la végétation est ici aussi le symbole de l'absence de vie et préfigure le sort réservé aux hommes. Cela est encore renforcé par l'atmosphère sinistre qui accompagne les images, créée par l'effet conjoint de l'absence de bande sonore et du statisme prévalant dans la nature – le seul mouvement notable est celui de la caméra – qui produit chez le spectateur l'impression d'un arrêt pure et simple de la vie. Lorsque Boubacar Sako retourne à la maison pour rendre compte de sa découverte à son père, la caméra qui suit son cheminement permet de remarquer que le décor ne change pas. Il demeurera d'ailleurs identique durant toute la partie du récit qui se déroule dans le village. Contrairement au roman *Sahel ! Sanglante sécheresse* et au film *Ta dona*, le film *Bako, l'autre rive* ne laisse pas percevoir le processus de métamorphose en soi. Les images du Sahel qui en montrent une végétation plus ou moins idyllique dans ces deux premiers ouvrages cités – la description de Léa avant l'arrivée de la sécheresse dans le roman de Diarra et les premières images du film de Drabo mettant en lumière la verdure et la relative abondance de la flore –, sont ici absentes. Le film semble donc vouloir mettre plutôt en relief les conséquences de la mort de la brousse que le phénomène lui-même. L'insistance sur ses impacts permet de mieux souligner l'ampleur et l'extrême gravité du phénomène et de le rendre ainsi plus vivace au spectateur. Aussi la démarche entreprise par le héros devient-elle plus concevable. C'est la métamorphose de l'environnement en un espace hostile, périlleux et inhabitable et la véri-



table impasse qui en résulte qui imposent la décision de la migration comme impératif de survie.

L'image de la flore chez les auteurs sahéliens, comme on peut bien le noter, est dominée par la problématique de sa dégradation et de sa disparition qui semblent ainsi être devenues une caractéristique essentielle qui définit la « sahélicité » des productions artistiques de cette région. Boulama Kaoum qui parle de la « description d'un environnement répulsif », en fait par exemple le critère décisif dans sa tentative de définition d'une littérature sahélienne.²²³ Se fondant sur le cas particulier du Mali, Alioune Sow, convaincu qu'il s'agit là du signe annonciateur d'« une tendance nouvelle dans la production littéraire malienne »,²²⁴ fait quant à lui une comparaison avec les auteurs de la première génération qui met mieux encore en évidence la détérioration des conditions climatiques régionales qui sous-tend la représentation de la mort de la brousse. Ce critique note avec pertinence que Seydou Badian, Massa Makan Diabaté ou encore Ahmadou Hampâté Bâ, pour ne citer que ceux-là, ont montré dans leurs œuvres une image de l'environnement du Sahel marquée par la récurrence des motifs de la brousse et de la savane dont ils vantaient particulièrement les qualités. Ce regard diachronique confirme et renforce ainsi le phénomène de la mort de la brousse présent dans les romans et les films sahéliens étudiés.

3.2.2. La faune : de la diversité à l'inexistence

Chez les auteurs de l'Afrique Centrale, la représentation de la faune fait surtout la part belle aux animaux sauvages. Les caractéristiques qu'ils montrent de ces derniers sont souvent quasiment les mêmes que celles qui distinguent la flore. Là également, c'est d'abord l'abondance et la diversité, souvent perçue comme une marque de l'originalité de l'Afrique, qui ressort principalement de leur image.

²²³ Boulama Kaoum (2009). « La double caractéristique de la littérature sahélienne à travers quelques romans », in *Sudlangues. Revue Electronique Nationale des Sciences du Langage* N° 11, pp. 74-94, en ligne, http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/ladoublecaract_R_.pdf, consulté le 12 mai 2011.

²²⁴ Alioune Sow (2004). « Tragédies élémentaires. Ce que les astres ne disent pas », in *Ponts/Ponti* N° 4, pp. 289-300.



Dans le roman *Le Silence de la forêt*, c'est par l'intermédiaire des observations faites par le narrateur-personnage que le lecteur découvre la faune. La prétention scientifique à laquelle il soumet sa démarche suscite une profusion de détails dans ses observations. De celles-ci ressortent de la faune en premier lieu son abondance et sa diversité qui lui signalent « la vie grouillante de la forêt » (p. 64). Cette caractéristique est tout singulièrement perceptible au lever du jour lorsque le soleil fait son apparition. Car on découvre alors avec le narrateur que non seulement « [d]es crapauds-buffles coassent [pour] célébrer la naissance du jour et le retour de la lumière, [mais encore] un concert varié et coloré éclate », allant du « plus petit crissement des élytres des sauterelles, jusqu'aux lourds roulements des tambours d'un peuple de babouins, en passant par les chants des cigales, les envolées mélodieuses et lyriques de quelques rossignols, et les appels percutants et sonores des toucans » (pp. 64-65). La peinture que le narrateur fait de la faune, insiste ainsi tout d'abord sur la pluralité et la variété qui la caractérise. Mais elle relève par ailleurs sa beauté dont la manifestation se laisse percevoir sur le plan sonore. Si l'on pourrait s'attendre à ce que la diversité tant dans la population faunique que dans les cris donne matière à un règne de la cacophonie dans l'univers sylvestre, l'expérience vécue par le narrateur montre qu'il en résulte plutôt une saveur acoustique harmonieuse comme le souligne le lexique de la musicalité et de la poéticité qui parsème le passage. La faune est ainsi représentée par une image d'ensemble qui met l'accent sur sa caractéristique euphonique rendue accessible au narrateur par le truchement du sens de l'ouïe. Cette perception auditive est doublée de celle oculaire : « Mille lucioles voltigent autour de mon perchoir et ajoutent leur lumière à cette vie grouillante de la forêt » (p. 64), remarque-t-il. Le chiffre qu'avance le narrateur n'est pas réellement celui exact des lucioles mais il joue juste un rôle suggestif et a pour finalité de donner au lecteur une idée de leur effectif pléthorique et difficilement estimable. Dans le même sens, la perception de leur vol comme un voltigement – le voltigement a une forte connotation de spectacle, puisqu'il allie le mouvement à la danse – ainsi que l'effet de luminosité produit par leur déplacement soulignent leur allure esthétique naturelle. Ainsi l'abondance, la beauté et la diversité de la faune perçues auditivement se voient-elles également confirmer sur un plan visuel. Ces caractéristiques mises en relief par l'audition et la vision, dans la mesure où elles soulignent singulièrement la beauté et la diversité de la population faunique de la



forêt, en font une représentation susceptible d'être qualifiée de positive. Mais, l'image qu'elles en donnent reste une image d'ensemble procédant d'une perception peu ou prou distante. Aussi les observations de la faune sont-elles poussées, comme dans le cas de la flore, au-delà des superficialités pour offrir au lecteur une véritable dissection de la gènte animalière. La progression du protagoniste dans la forêt donne en effet matière à une découverte plus immédiate et un examen plus détaillé de la faune, réalisés à partir d'un point de vue nettement plus proche. De toute évidence le récit choisit alors un échantillon dans la population faunique sur lequel se focalise l'attention du narrateur-personnage comme le démontre l'exemple du gorille dont ce dernier fait fortuitement la rencontre :

À trente mètres devant moi, j'aperçois une énorme souche d'au moins trois mètres de circonférence et haute de deux mètres cinquante. Je me dis que c'est là que je ferai ma pause. [...] Aussitôt arrivé, je balance avec désinvolture mon sac, mon bâton et ma machette, qui heurtent violemment la souche, et ...oh ! stupeur ! l'énorme souche bouge ! Je me crois d'abord victime d'une illusion d'optique due à la fatigue de cette première marche en forêt. Mais elle continue de bouger... et tourne vers moi une face comme personne n'en a jamais vue [...]. Deux gros yeux, ronds et brillants comme les phares d'un camion Hotchkiss, un nez avec des naseaux tellement larges que les points gantés d'un boxeur pourraient aisément s'y engager. Deux longues dents sortent de cette bouche qui était pourtant fermée. Je pousse un cri [...] en m'enfuyant à toutes jambes. La « souche » me répond par un cri plus fort [...] et décampe à son tour dans la direction opposée. – C'était un gorille solitaire ! Des gorilles j'en ai vus en photo et au cinéma. Mais aujourd'hui j'ai fait mieux que le voir, je l'ai presque embrassé (pp. 77-78).

Le narrateur présente le gorille à travers une perspective visuelle à double variantes permettant de souligner, doublement là aussi, la forme hyperbolique de l'animal. D'abord la perspective visuelle distante qui donne une vue d'ensemble qui délimite les contours de l'animal. L'imprécision et le flou qui caractérisent cette vue qui expliquent la confusion avec une souche. Mais dans le même temps la confusion semble faite à dessein et se veut une comparaison dont le but en réalité est de suggérer les contours gigantesques du gorille. La confusion avec la souche montre également que l'animal est partie intégrante du milieu naturel. Ensuite la vue à partir d'une perspective rapprochée donne une description détaillée du gorille en se focalisant sur certaines parties de son corps pour en montrer la grosseur et ainsi confirmer son caractère géant. Pour ce faire, le narrateur choisit ici également le jeu de la comparaison et utilise comme comparants, à l'instar de la flore, l'image d'objets typique du monde occidental auquel il dit appartenir,



puisque le camion et ses phares ainsi que les gants de boxes sont des réalités normalement inconnues dans la forêt. La confusion et la comparaison avec une souche d'arbre d'une part, et l'emploi de l'image d'objets inconnus comme comparants de l'autre, prouvent que Gonaba est un novice dans la forêt. Cependant, nonobstant l'immensité du gorille et la frayeur que celui-ci inflige au héros, cette rencontre connaît un dénouement heureux. La fuite de l'animal montre qu'en dépit de sa taille géante, il s'avère un être foncièrement inoffensif. Les mots par lesquels le narrateur termine sa description dénotent d'ailleurs une certaine joie ressentie a posteriori. La raison réside sans doute ici dans le désir de montrer que la crainte qu'inspire la faune n'est pas toujours fondée. Les dimensions gigantesques et certainement un peu trop hyperboliques que le héros attribue au gorille résultent peut-être aussi de la peur et de la frayeur que suscite l'animal avant que l'expérience vécue ne vienne révéler leur futilité.

Cette idée est reprise et confirmée dans le récit par une autre rencontre du personnage avec une bête sauvage. La nouvelle rencontre est expérimentée par l'intermédiaire d'un changement de paradigme sensoriel. Il s'agit en l'occurrence d'un contact tactile avec un reptile. Lorsque le protagoniste sent « un énorme corps froid et râpeux couler lentement sous [s]a couverture », un laps de temps s'écoule avant qu'il ne réalise qu'il a affaire à l'un des serpents les plus redoutés de son espèce : « Il n'y a pas de doute, c'est le "mamba des forêts" » (p. 66). En dépit des précisions qu'il apporte sur le danger encouru en cas de morsure par ce type de serpent et sur le sentiment de terreur qu'il éprouve subséquemment, la rencontre se solde ici aussi par un dénouement heureux. Le serpent, poursuit son chemin sans se préoccuper de la présence de Gonaba. Le sens du toucher qui vient s'ajouter à la vision dans le cas du gorille permet un contact plus direct et plus intime avec la faune mais le dénouement reste identique et montre ainsi la faune sous l'aspect de son inoffensivité.

Le narrateur relate néanmoins deux autres événements se rapportant également aux caractéristiques de la faune qui présentent un contraste avec le caractère anodin qu'en suggèrent les expériences précédentes. Il s'agit dans le premier cas d'une attaque inopinée d'un boa subie par le protagoniste au cours d'une partie de chasse. Maîtrisé par l'animal qui s'apprêtait à lui donner le coup de grâce, il aurait sans doute péri n'eût été



l'intervention in extremis de Touka, son partenaire de chasse en l'occasion. Le second événement a trait à une autre agression, celle perpétrée par une panthère sur son beau-frère également pendant une activité de chasse. Grièvement blessé, celui-ci ne doit la vie sauve qu'à une courageuse et rapide réaction de Gonaba qui réussit à abattre le fauve. Ces deux épisodes présentent la faune sous un aspect dangereux et cruel et viennent conférer une ambigüité à son image.

Force est donc de reconnaître que la représentation de la faune est contrastée et ambivalente. On la voit tantôt complètement inoffensive, tantôt redoutable et encline à l'agressivité. Ce contraste et cette ambivalence ont sans doute pour vocation d'en donner une image plus authentique, c'est-à-dire plus proche de la réalité. Les deux types de rencontre avec les animaux de la forêt et les contacts sensoriels qui permettent de connaître leurs caractéristiques, constituent une sorte d'expérimentation dont le but est de relativiser l'image univoque que l'on retient de coutume de la faune. La connaissance qu'on en a se limite souvent à en montrer le côté sauvage et dangereux, comme si la rencontre d'un animal dans la forêt était forcément synonyme d'une mort certaine. Certes, le deuxième cas de figure pourrait confirmer une telle conviction. Mais là encore elle est à relativiser pour deux raisons. La première est relative au contexte dans lequel interviennent les attaques venant de la part des bêtes sauvages, à savoir celui de la chasse. On ne saurait oublier que la chasse est par définition une attaque humaine à l'encontre des animaux ayant habituellement pour finalité de les abattre. Dans le premier cas de figure de l'expérience avec la faune, le dénouement pacifique provient du caractère fortuit de la rencontre. Le protagoniste n'avait nullement l'intention de s'en prendre aux animaux en question et moins encore de les abattre.

Dans le cas des agressions vis-à-vis des chasseurs, il est loisible de parler d'une sorte de légitime défense de la part de la population faunique. La deuxième raison, qui vient d'ailleurs renforcer la première, réside dans la naturalité que le narrateur attribue parfois à l'attaque provenant de ces animaux. Tout en concédant que l'univers faunique est « le domaine de ces êtres impitoyables » (p. 65), il reconnaît que les attaques n'obéissent qu'à la toute naturelle loi de la jungle. Le héros constate d'ailleurs que certaines attitudes humaines évoquent tellement l'univers faunique que le monde humain apparaît lui-même



parfois tel « une jungle “civilisée” [...] qui renferme de vilains méchants tigres destructeurs et voraces » (p. 71). Cette métaphore démontre que les humains ne sont finalement pas très différents des bêtes sauvages comme ils aiment à le prétendre. Bien qu'ils se définissent volontiers comme les détenteurs exclusifs de la faculté de raison, leur monde est, à l'image de la jungle, un univers marqué par le règne de la raison du plus fort et dans lequel les grands écrasent les petits. Bien pire encore est le constat que cette imitation de la faune lui confère un visage plus barbare et plus impitoyable que la jungle naturelle :

Ma jungle « civilisée » est plus cruelle [...] Dans [...] cette immense forêt équatoriale à la lisière de laquelle je suis étendu, on naît tigre, loup, panthère boa, singe ou éléphant. On ne le devient pas. Et c'est là que réside toute la différence. Cette différence est importante, car celui qui rêve de devenir un tigre, et qui réussit à le devenir, est encore plus cruel qu'un tigre de naissance (p. 72).

Les animaux de la faune, comme il ressort de cette comparaison entre les deux univers, ne sont pas méchants par essence. Leur apparente cruauté, sans doute fruit de la perception humaine sur ceux-ci, n'est que le reflet de la loi naturelle à laquelle ils sont soumis. Rarissimes sont les animaux qui tuent juste pour le plaisir. Au fond, leurs actes qui nous paraissent belliqueux ou cruels sont souvent la conséquence de leurs instincts naturels. La naturalité qui caractérise tant les bêtes sauvages que leur milieu de vie s'oppose ainsi à l'artificialité des humains et de leur monde civilisé. C'est en réalité dans celui-ci qu'il faut donc chercher la véritable cruauté et la véritable terreur, bien que ces propriétés ne soient pas supposées être distinctives des hommes.

Dans la version filmique du *Silence de la forêt* également, l'abondance et la diversité sont doublement mises en exergue. Elles sont d'abord perceptibles sur le plan sonore, notamment dans la scène du départ matinal dans la forêt, à travers le bruitage faisant entendre divers chants d'oiseaux dont le caractère euphonique est souligné par la mélodie suave qui accompagne la scène. Sur le plan visuel, ce sont surtout les images montrant la chasse ou le butin qui la sanctionne qui démontrent l'abondance animale dans la forêt vierge. Pour des raisons sans doute d'ordre technique, le film présente quelques écarts par rapport au roman dans les images présentant la faune dans une perspective de proximité sans pour autant altérer les caractéristiques qui en sont relevées.



Compte tenu du grand défi que cela poserait pour réaliser un tournage avec des bêtes sauvages, le film fait l'impasse sur les épisodes de la rencontre du héros avec le gorille et la panthère. De même le mamba vert du roman est remplacé dans le film par un python. Ce reptile pouvant être à la fois inoffensif et dangereux rend toutefois compte du caractère ambigu de la faune que donne le roman. Ainsi, la première rencontre de Gonaba avec le python se passe au moment où celui-ci, endormi dans la forêt est livré au reptile. Mais en dépit du contact tactile direct, on voit le serpent poursuivre naturellement son chemin sans égard pour le héros. Par contre, la seconde rencontre avec le même python – qui remplace dans ce cas l'épisode avec la panthère dans le roman – dont il n'est plus protagoniste direct mais seulement témoin, prend une tournure dangereuse. Alors qu'Ekondo, un jeune Pygmée du camp également épris de sa femme Kali, épie le couple pendant que celui-ci se repose au pied d'un grand arbre au cœur de la forêt, lieu où le héros a l'habitude de se retirer dans les moments de solitude, on entend soudain l'espion crier et appeler au secours. Lorsque Gonaba accourt, le spectateur découvre avec lui l'épieur pris dans les boyaux du même python. Le reptile l'aurait sans doute étranglé, n'eût été l'intervention in extremis du héros. Cet épisode qui contraste avec le récit de la première rencontre avec le serpent – contraste renforcé surtout par le fait qu'il s'agisse du même animal et du même contact corporel – vient donc souligner l'image de l'ambiguïté faunesque telle que mise en exergue dans le roman. Mais ici également, l'attaque de l'animal paraît ne pas non plus être fruit du hasard. Ekondo qui en est victime avait des desseins funestes en se cachant derrière les arbres. Ces intentions de ce personnage sont évoquées dans une séquence précédente dont l'une des scènes le montre en embuscade pour attaquer Gonaba à la flèche pendant que celui-ci chasse en solitaire dans la forêt. Le caractère non fortuit de l'attaque se confirme d'ailleurs dans les propos du héros quand ce dernier fait la morale à son agresseur en lui disant que le reptile en question ne s'attaque qu'aux personnes méchantes (71').

L'image de la faune, dans le roman comme dans le film, semble intimement liée à celle des Pygmées. Ceux-ci sont souvent victimes de discrimination et de marginalisation et se voient habituellement établir une proximité avec l'espèce animale. L'ethnologue Henri Guillaume affirme que leur existence est souvent considérée comme un « épiphéno-



mène » et qu'ils ne jouissent que d'un « intérêt subsidiaire ». ²²⁵ Son collègue Paul Schebesta ajoute en outre que pour les autres Noirs, le Pygmée est un « sauvage », un « chimpanzé » dont le mode de vie est étranger au leur. ²²⁶ La réputation et le sort peu enviables dont jouissent les Pygmées sont également perceptibles à travers leur visibilité quasi-inexistante dans la vie sociale. Ils n'apparaissent habituellement qu'exposés comme des objets de curiosité. On se rappellera les clips du groupe musical congolais Pépé Kallé dans lesquels sont souvent montrés quelques Pygmées dont le rôle se limite à amuser les spectateurs par leurs pas de danse. Cette situation se reflète aussi bien dans le roman que dans le film. Dans le roman, elle se révèle le plus nettement dans une réplique de Gonaba à l'un de ses employés au cours de leur voyage à travers la forêt, lorsque celui-ci aperçoit des Pygmées :

– [...] Ils sont des sauvages, ces Babingas. Ce ne sont pas des hommes. Ce sont des animaux. C'est vrai, ce ne sont pas des hommes. Ce sont des animaux. Victor a raison. Ça se voit du reste : ils ne sont pas aussi grands que nous (p 14).

L'ironie que cache le ralliement de Gonaba à l'opinion générale sur l'animalité des Pygmées, relayée ici par son domestique, est dévoilée quelques lignes plus tard dans le récit lorsqu'un analepse vient relater le premier et unique contact que le héros a eu jusqu'alors avec ces derniers :

Il m'est arrivé de voir des Babingas danser à notre fête nationale du Premier Décembre à Bangui. Ils chantaient et dansaient assez bien. Mais on m'a expliqué qu'il n'a pas été facile de les capturer. On leur a tendu des pièges avec de la verroterie chatoyante et ils se sont laissés prendre. Ensuite on a procédé au dressage pour la circonstance. Mais ils ne semblaient pas tout à fait apprivoisés puisque leur dompteur, un grand Noir comme moi, les suivait partout, tenant à la main un fouet qu'il maniait avec une dextérité stupéfiante. [...] D'ailleurs on nous a conseillé de nous tenir à distance pour ne pas attraper leurs poux. Je me souviens tout de même d'avoir échangé des clins d'œil avec l'un d'entre eux, le plus jeune de la bande (pp. 14-15).

L'usage du possessif dans « notre fête nationale » montre clairement que les Pygmées en sont exclus. Partant ils ne sont pas considérés comme membres à part entière de la nation. Pire encore, l'emploi du lexique de la chasse (« capturer » « tendre des pièges ») corrobore leur considération comme des animaux tandis que les termes « dressage »,

²²⁵ Henri Guillaume (1989). « "L'État sauvage..." : Pygmées et forêts d'Afrique Centrale », in *Politique Africaine* N° 34, pp. 74-82.

²²⁶ Paul Schebesta (1932). *Bambuti die Zwerge vom Kongo*, Leipzig: F.A. Brockhaus, p. 260.



« apprivoisés » et « dompteur » viennent donner des précisions sur leur réduction au rôle d'animaux de cirque ou encore de zoo. Mais on remarque singulièrement dans le passage que le narrateur crée dans son discours un écart entre les affirmations décrivant les Pygmées comme des animaux et ses observations propres formulées sur un ton fort ironique. On retrouve ici un procédé désigné dans la terminologie bakhtinienne comme « le plurilinguisme » typique du roman humoristique. Cette technique consiste, pour le théoricien russe, à introduire de manière anonyme, dans le discours d'un personnage ou d'un narrateur, les points de vue idéologique ou le langage d'un groupe social, d'un genre ou d'une profession donnée. Le but, précise Bakhtine, est à la fois de les mettre en relief et de les détruire en montrant leur fausseté, leur caractère hypocrite ou encore leur inadéquation.²²⁷

Dans le passage supra, le pronom indéfini « on » par lequel le narrateur-personnage révèle les préjugés réduisant les Pygmées à la gent animalière, se démarque et contraste avec le pronom personnel « je » qui introduit ses propres expériences. Il prend ainsi ses distances par rapport à ces préjugés et, dans le même temps, les ridiculise. Sa croyance en l'animalité des Pygmées est donc feinte et obéit à la logique du conformisme, comme il l'avouera lui-même d'ailleurs : « je dois me rallier au verdict populaire pour reconnaître aux Babingas leur appartenance à l'espèce animale » (p. 15).

Dans l'adaptation filmique, la prétendue animalité des Pygmées est également représentée par le motif du cirque ou du zoo. Leurs premières apparitions dans le film les montrent comme des objets de spectacle. Dans la séquence de la soirée de la fête de l'indépendance à la résidence du préfet, les Pygmées qui chantent et dansent dans la cour ne sont filmés qu'en plongée alors que les invités qui regardent leur spectacle à partir du balcon sont toujours montrés en contre-plongée, ce qui souligne non seulement la distance entre les deux groupes mais encore l'attitude hautaine des seconds vis-à-vis des premiers. Lorsque l'un des invités pousse son arrogance cynique jusqu'à lancer un morceau de viande dans la foule des Pygmées, la caméra, focalisée d'abord en gros plan sur leurs mains et les montrant ensuite dans un plan rapproché dans une position à quatre

²²⁷ Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 132.



pattes, puis debout, souligne la longue lutte acharnée que ceux-ci se livrent pour avoir le morceau. Cette image qui rappelle les scènes d'alimentation dans les zoos est destinée à montrer le statut d'animalité qui leur est attribué et auquel ils sont confinés. C'est également sous l'image d'un animal dressé pour le spectacle que Manga apparaît pour la première fois dans le film. Tel que cela est perceptible dans la séquence de la réunion d'inspection de Gonaba au village de Bilolo, il est contraint de divertir les invités du chef du village en s'exhibant devant ceux-ci en Pygmée « civilisé » désormais amateur de cigarettes, bien qu'il soit en réalité un non-fumeur. Pour le punir ou l'amener à effectuer le geste que l'on attend de lui, le chef se sert également d'un fouet, une image qui rappelle bien aussi les scènes des cirques.

Les Exilés de la forêt vierge, à l'instar du roman précédent et de son adaptation filmique, donne également de la faune une image qui souligne son abondance et sa diversité. Dès l'incipit du roman, c'est l'une des toutes premières propriétés de la forêt que le lecteur découvre en suivant les deux fugitifs qui y accèdent :

Des oiseaux chantaient, sautillant de branche en branche. Un million de papillons de toutes couleurs leur faisaient fête [...] Il ne fut pas jusqu'aux vertes libellules craintives qui ne vinssent voltiger maladroitement autour d'eux (p. 8).

La ressemblance de cette description de la faune avec celle du roman de Goyémidé, cité plus haut, est très frappante. Même si ici la beauté sonore n'est pas singulièrement perceptible, la structure est quasiment la même : le caractère spectaculaire et festif de la scène, synonyme de la joie qui règne dans la forêt, l'emploi d'un chiffre pour souligner l'effectif pléthorique de la population animale, tout comme l'évocation de diverses espèces animales pour démontrer sa diversité. Il faudrait préciser qu'à travers cette insistance même sur son abondance et sa variété, la faune se voit conférer des propriétés qui rapprochent son image d'ensemble de celle de la flore. Ici aussi l'accent porte plus sur l'harmonie qui prévaut dans la forêt vierge entre les êtres vivants et leur environnement. Cela se manifeste particulièrement au cours de l'épreuve d'initiation subie par le héros Kinalonga, destinée à prouver son innocence et sa pureté qui sont les deux préalables à son intégration dans la forêt vierge. C'est un défilé de la population dans son ensemble qui vient confirmer le résultat positif de l'épreuve, partant son acceptation dans la communauté des êtres dans la forêt :



Bientôt une multitude de papillons sortant de partout les entourèrent. [...] Les papillons disparurent un à un. C'est alors que les oiseaux les remplacèrent. Toute la clairière fut transformée en une immense volière. Tout la gent ailée s'y était donné rendez-vous : les colibris au plumage étincelant, [...] le rossignol à la mélodie si suave et si ensorcelante, le coq de pagode au clairon tonitruant, les pintades, les perdrix, les hirondelles. Aucun oiseau ne manqua. Même pas le malfaisant hibou. [...] Et bientôt les oiseaux partis, ce fut le tour des quadrupèdes : les singes, les antilopes, les rats même. Puis les reptiles : les lézards de toutes sortes, les vipères cornues, les pythons au tronc gercé par l'âge (p. 25).

Si ce passage corrobore le caractère pléthorique et diversifié de la faune, il frappe surtout par son côté merveilleux qui évoque à bien des points de vue les contes de fée. Cette allure merveilleuse sert à souligner l'harmonie générale qui est de mise dans la forêt vierge. Toutefois, en dépit de la tendance que montre le narrateur à mettre surtout en avant l'harmonie naturelle de la forêt, l'image qui ressort de la faune reste ambiguë. Le personnage principal ne manque pas de relever les heurts qui peuvent naître de cette présence concomitante d'une diversité d'animaux : « Nous ici », raconte-t-il en effet, « nous n'avons pour repaire que la forêt vierge, où nous nous disputons la clairière ensoleillée au python, au crocodile, au taon et autres bêtes » (pp. 57-58). Ainsi remarque-t-on chez l'auteur congolais également que malgré le ton enjoliveur qui domine dans le texte, l'équivocité comme la marque principale de l'image faune – et de tous les éléments – est de règle.

La présence et l'abondance faunesque ne sont perceptibles dans le film *Sango Malo* que sur le plan de la sonorité, à travers le bruitage qui accompagne les images. Le spectateur perçoit souvent en fond-sonore de multiples chants d'oiseaux dans presque toutes les séquences du film qui se déroulent dans le cadre spatial du village. Même si ce bruitage ne se limite qu'aux oiseaux, il est quand même le signe d'une abondante présence animalière. Sur le plan visuel également, la présence de la faune n'est que très rarement perceptible. Ici aussi, le film ne montre que quelques oiseaux que l'on voit survoler la forêt dans la série de clichés qui relatent la reprise progressive de vie dans le village après l'orage. Comme nous l'évoquions supra, le cliché sur la forêt ressemblerait, compte tenu de l'absence de mouvement de la caméra, à un arrêt sur image si l'on ne voyait pas ces oiseaux qui la survolent. On peut penser donc qu'ils sont comme un signe qui suggère une présence faunesque et par conséquent une présence de la vie dans cette forêt. Il est loisible de croire qu'il s'agit également ici d'une représentation à travers un regard



distant que le film propose sur la faune dont la présence est plus suggérée que montrée. Chose somme toute logique, puisque la forêt, demeure considérée comme celle naturelle de la gent animale, n'est elle-même montrée que de distance.

La représentation de la faune dans *Un Piège sans fin* a la particularité de faire décrire la présence autant d'animaux sauvages que d'animaux domestiques. Le roman souligne également l'abondance et la diversité animalière. Dès l'incipit, le personnage principal évoque la détention d'animaux domestiques comme trait identitaire fondamental qui, parallèlement à la pratique de l'agriculture, est spécifique des gens de son village :

Je suis un enfant de Founkilla [...] Mon père s'appelait Bakari ; [...] véritable homme du Nord, il avait toujours la tête rasée et luisante, portait une jolie petite barbe plus soignée que la mienne. Propriétaire de troupeaux de bœufs et de moutons, il était en outre pâtre comme la plupart des gens de sa race ; il avait aussi un champ assez vaste évalué à plus de vingt-deux hectares (p. 12).

Comme il le souligne à travers l'exemple de son père, la possession de champs et de bétails représente pour le héros, bien plus que les traits physiques distinctifs, le critère primordial autour duquel se cristallise son identité. C'est celui-ci qui constitue la carte signalétique de sa véritable appartenance à sa race et sa région d'origine. Mais au-delà de la question identitaire, l'image de l'abondance d'animaux domestiques est aussi synonyme de valorisation. Chez certains peuples africains comme les Peulhs en Afrique de l'Ouest et en Afrique Centrale ou encore les Maasaï en Afrique Orientale, la possession d'un grand troupeau est certes une marque de richesse, mais elle a beaucoup plus une valeur de prestige. Elle apporte respect et admiration et est dans le même temps signe de l'appartenance à un rang social élevé. L'élevage n'a donc pas forcément une fonction utilitaire chez ces peuples. La représentation des animaux domestiques dans le roman de Bhêly-Quenum reflète parfaitement cette image. Son évocation sert de pièce à conviction au héros pour souligner l'importance de sa famille et le rang privilégié auquel cette dernière appartient. La valeur accordée aux animaux est aussi commensurable à l'aune de l'étroitesse de la relation qu'entretient sa famille avec ceux-ci. Comme le montre l'épisode de l'épizootie qui décima leurs bêtes, leur mort est source de grande douleur, au point que le père du héros, que ce dernier décrit comme une personne d'un stoïcisme hors pair, n'hésite pas à verser abondamment des larmes. La particularité de ce lien est aussi



visible dans la familiarité entre le héros et les animaux qui se voient souvent attribuer un nom à l'instar du mouton qu'il a baptisé Faya et qui lui sert parfois de monture.

Si le regard sur les animaux sauvages souligne tout autant l'abondance de la faune, l'image de ces derniers est beaucoup plus nuancée. Les propriétés qui leur sont attribuées sont positives ou négatives selon qu'ils sont perçus de loin ou de proche. C'est surtout la beauté qui est la caractéristique principale que met en relief le regard distant que pose le roman sur les animaux. Cette beauté est tantôt perçue de manière acoustique à l'instar des chants d'oiseaux qui accompagne le départ du héros au champ, et tantôt visuelle lorsque le personnage observe et décrit le paysage. Par exemple dans la description panoramique à partir d'une montagne évoquée dans les lignes précédentes, le personnage fait un tableau du décor dans lequel apparaissent des animaux. Ceux-ci se révèlent comme un maillon qui entre dans la chaîne des éléments qui font la beauté du tableau. Le côté esthétique de la faune n'est donc pas indissociable de celle de la nature dans son ensemble. Tout se passe ici comme si une absence de l'espèce animale rendrait le décor incomplet. La faune devient ainsi donc un élément dont la présence est nécessaire pour parfaire l'image optique du cadre de vie du personnage et permet de réaliser ce tableau idéal et idyllique censé être le reflet de la beauté et de l'harmonie des choses qui sont à l'avenant du bonheur qui marque son enfance.

Le regard de proximité sur la faune laisse surtout transparaître l'image du danger qui y est liée. Au-delà des dégâts que peut provoquer leur passage, à l'instar des criquets qui annihilent les récoltes de toute une saison ou encore des singes qui pillent des plantations, les animaux se révèlent comme une source de menace pour l'homme. C'est l'exemple des singes qui maltraitent le meilleur ami du héros ou encore de la vipère qui s'attaque au héros lui-même. Il faut ajouter cependant que cette image de dangerosité est souvent utilisée comme un prétexte pour mettre en exergue l'héroïsme des personnages. Il existe dans certaines régions africaines des rites d'initiation destinés à sceller le passage à l'âge adulte qui consistent à mettre les jeunes en contact avec des animaux dans le cadre d'une séance de chasse ou lors d'un séjour en forêt dans le but de tester leur courage. La rencontre du héros de Bhêly-Quenum avec des animaux semble avoir une fonction similaire. En affrontant et neutralisant les singes qui maltraitent son ami ou encore en



écrasant des mains la vipère qui l'attaque dans le camion au cours d'un voyage, Ahouna passe une sorte d'épreuves de bravoure qui non seulement l'héroïse mais aussi démontre sa maturité et son passage à l'âge adulte. On retrouve ce même schéma par exemple chez Aké Loba dans son roman *Kocumbo, L'étudiant noir* (1960) où le personnage éponyme, pour montrer sa maturité et impressionner la jeune fille qu'il convoite, réalise la prouesse exceptionnelle d'abattre tout seul un sanglier. La caractéristique de dangerosité permet donc en quelque sorte aussi de souligner le pouvoir humain. Il n'est toutefois pas question de se laisser aller au triomphalisme humain dans la mesure où le roman n'hésite pas à montrer parfois l'homme dans une posture impuissante devant l'animal. Ainsi, si les animaux que neutralise le héros sont d'une certaine envergure, il se rendra compte toutefois de la vanité de ses efforts devant l'invasion dévastatrice des criquets qui fera peser une menace de famine sur sa famille et son village.

Chez les auteurs sahéliens, les occurrences de la faune ne sont pas dissociables de la problématique de la métamorphose environnementale récurrente dans leurs œuvres. L'image qu'elle présente est souvent dotée d'une fonction dramatique parce qu'elle raconte aussi en quelque sorte le désastre ou contribue à tout le moins à l'amplifier. Si l'on prend l'exemple du roman de Mandé Alpha Diarra, les évocations de la faune, constituée ici également pour la plupart d'animaux sauvages, suivent tout autant la logique du changement brusque comme dans le cas de la flore. Cependant, la métamorphose, contrairement au cas de la végétation, n'est pas marquée par la simple disparition. On retrouve la même abondance animalière tant dans la description du village de Léa que dans celle qui le montre au moment où Boua y débarque et découvre le drame qui s'y joue. Mais dans le deuxième cas, au lieu des animaux ordinaires, ce sont surtout des charognards qui composent l'essentiel de la gent animalière. Leur image est utilisée par l'auteur pour donner un caractère macabre au récit. Au moment où la nature et les humains meurent dans le village, les vautours et les hyènes prospèrent. Leur importance et leur emprise sur le village sont traduites par le parallèle que le narrateur fait avec une occupation militaire : « Ce qui cependant stupéfia le plus l'arrivant, c'était cette armée cauchemardesque de gros vautours pelés, immobiles, l'œil fixe, assiégeant le village morne et agonisant » (p. 12).



L'image de l'invasion des charognards permet donc de souligner que la mort est devenue chose ordinaire et banale et un élément qui fait désormais visiblement partie du paysage du village de Léa. Mais ces animaux apparaissent aussi comme une métaphore qui traduit le comportement cruel et inhumain de certains hommes politiques qui exploitent et affament à la fois leurs peuples sans aucun remord. À Léa, les charognards ne viennent pas seulement parfaire l'œuvre macabre des autorités corrompus et assassins en se nourrissant des restes de leurs victimes et en les faisant ainsi disparaître. Ils sont aussi une sorte de miroir qui refléchet leur cruauté, puisque de par leur attitude les tenants du pouvoir dans le village tirent bénéfice de la mort de leurs concitoyens qui leur garantit un enrichissement personnel.

Dans les films *Ta Dona* et *Bako, l'autre rive*, l'image faunesque sert d'abord à refléter la tradition pastorale qui caractérise la majorité des peuples de cette région. Les animaux qu'ils font apparaître dans les images sont des animaux domestiques élevés par les populations locales. Cependant, leur présence dans les films se lit surtout comme une manière de renforcer encore plus l'acuité et la gravité du problème de la dégradation climatique dans le Sahel. Les catastrophes naturelles ont la particularité de mettre sur un même pied d'égalité tous les êtres vivants. Elles ne font pas forcément de différence, lorsqu'elles surviennent, entre riche et pauvre, Blanc et Noir, animal et végétal ou homme et bête. L'image animalière contribue ainsi à mettre en lumière à la fois l'étendue des conséquences que posent les problèmes environnementaux, mais aussi à souligner le destin commun auquel ils soumettent tous les êtres vivants.

Dans le film *Ta Dona*, l'apparition animalière à la cérémonie propitiatoire pour faire tomber la pluie démontre le sort commun que les animaux partagent avec les hommes. Déjà le départ vers le lieu de cérémonie révèle que la présence du groupe formé par l'ensemble des animaux est indispensable, au même titre que ceux composés respectivement des hommes, des jeunes, des femmes et des enfants, puisque les plans qui montrent les différents groupes s'attardent également sur celui des animaux. La cérémonie elle-même ne commence qu'après l'arrivée de tous les animaux sur les lieux. Les éléments qui entrent dans la composition de l'objet de l'offrande représentent chacun des différents groupes dont le leur, symbolisé par le foin –leur nourriture – que le chef du



village introduit dans laalebasse. On peut voir par ailleurs que la personne chargée d'apporter le foin arrive sur les lieux de la cérémonie en marchant devant les animaux. Au moment où tous les participants se recueillent devant l'offrande, la série de gros plans proposés par la caméra pour souligner le regard à la fois implorant et soucieux des différents groupes, dénotant l'angoisse qui règne parmi eux, s'attarde également sur le groupe des animaux. L'effervescence et l'excitation qui règnent parmi ces derniers ont pour but de suggérer qu'ils éprouvent le même sentiment d'anxiété que les êtres humains. De la même façon, lorsqu'on entend des beuglements et des cris de détresse parmi les animaux, comme si un esprit venait hanter les lieux, les images montrent une femme victime d'un malaise, ce qui se conçoit aussi comme une manière de faire un rapprochement entre l'homme et l'animal.

La manifestation de la proximité entre l'homme et la bête est encore plus nette et beaucoup plus révélatrice dans le film *Bako, l'autre rive*. Il n'y apparaît qu'un seul animal, en l'occurrence la vache morte que l'on voit dans la deuxième séquence. Le travelling optique avant qui suit le gros plan sur le sol, faisant voir les mottes de terre pour mettre en relief la sécheresse, fait découvrir simultanément le cadavre de la vache et le personnage principal Boubacar Sako. Au moment où le mouvement de la caméra se rapproche d'eux, le spectateur note que ce dernier fait deux pas vers la vache gisant devant lui avant de s'arrêter brusquement. L'image de la vache morte préfigure le destin du héros. Les pas qu'il fait en direction de cette dernière peuvent être interprétés comme un signe qui suggère leur rapprochement et le destin commun qui les lie. La sécheresse le condamne à subir le même sort. Son arrêt brusque devient en ce moment un signe révélateur de sa volonté manifeste de parer à ce sort qui semble inexorable. Le plan suivant filmant le héros qui tourne le dos à la vache et s'éloigne de celle-ci confirme cette volonté de fuir la mort certaine qui s'annonce. Cet éloignement suggère déjà sa décision de fuite vers la France. Toutefois, la caméra qui en ce moment reste statique est focalisée sur le cadavre. On remarque alors que Boubacar, en s'éloignant, disparaît derrière l'ombre de la vache, donnant ainsi l'impression d'une fusion de son corps avec le cadavre de celle-ci. Il est ainsi insinué que sa tentative de distanciation de la bête, et partant de la mort, est vaine. Aussi les conditions climatiques extrêmes seront-elles également à l'origine de son décès en France, puisqu'il y mourra de froid. C'est dire donc que son



destin commun avec l'animal auquel il essaye d'échapper en prenant la résolution d'immigrer en France trouve pour ainsi dire sa réalisation.

L'utilisation de l'image faunesque dans les œuvres de fiction n'est pas une nouveauté. On pense par exemple aux fables de La Fontaine qui ont acquis une notoriété universelle en utilisant l'image des animaux pour décrire les caractères humains. La symbolique animalière est aussi très présente dans le contexte africain. Comme l'expose si bien Augustine H. Asaah, l'image animalière est très fréquemment utilisée dans les genres oraux partout en Afrique noire. Bien plus encore, ce critique démontre que bon nombre de créateurs africains y font massivement recours dans leurs œuvres. Apparaissant parfois dans le titre, parfois non, l'image animalière sert, selon ses analyses – comme chez Jean de La Fontaine –, de métaphore pour mieux caractériser certaines réalités socio-politiques en Afrique.²²⁸ Certes, contrairement aux fables de l'auteur français, les animaux ne sont pas les protagonistes majeurs dans les récits des auteurs africains. Cependant, comme en témoigne le roman de Diarra, les animaux dans les œuvres de ces derniers jouent le même rôle symbolique. Même si dans la plupart des cas, l'image faunesque semble répondre à un désir de mettre en relief les particularités environnementales, et donc obéir ainsi à une préoccupation documentaire, elle a souvent une fonction symbolique qui reflète les tares des hommes.

3.2.3. La dualité des éléments

Tout le long des lignes précédentes, l'analyse de la représentation des diverses composantes de l'environnement – autant des quatre éléments naturels que de la flore et la faune – a toujours laissé transparaître de ceux-ci une image nettement contrastée. Ils présentent certains aspects qui leur confèrent un trait positif et d'autres qui sont plutôt marqués par la négativité. Ce caractère foncièrement paradoxal des éléments est tout à fait concevable dans la mesure où il n'est que le reflet du principe de la dualité inhérente à toute chose. Ce principe qui perçoit en toute chose l'existence d'une dialectique, d'une ambivalence intrinsèque, est universel. Dans la civilisation occidentale par exemple, la

²²⁸ Augustine H. Asaah (2008). « Au nom de bonnes bêtes : réflexions sur l'inscription des animaux dans la littérature africaine francophone », in *Francofonía* N° 17, pp. 31-47.



conception de la religion oppose toujours l'image de Dieu et celle du Diable ou le Bien au Mal, et a donné naissance à divers courants allant du gnosticisme au manichéisme. Comme le souligne tout singulièrement un article d'Emile Durkheim,²²⁹ la nature humaine n'échappe pas à cette règle de dualité puisqu'elle est perçue comme constituée du corps qui est matière et de l'âme qui est esprit. Dans la conception chinoise des choses, la théorie du « Yin » et du « Yang » à la base de tout objet et de tout phénomène obéit également à ce principe du dualisme.

L'Afrique n'est pas en reste dans cette vision des choses. Elle est thématifiée par exemple chez Amadou Hampâté Bâ dans ses contes *Kaydara* (1978)²³⁰ et *Njeddo Dewal, mère de la calamité* (1985).²³¹ Dans le premier de ces deux ouvrages, l'explication de tous les phénomènes et épreuves que le personnage Hammadi et ses deux amis rencontrent au cours de leur voyage les présente toujours sous un visage diurne et un visage nocturne. On comprend alors que pour cet auteur le principe de la dualité est inscrit dans la nature elle-même. Aussi s'avère-t-il également une sorte de critère qui contribue à souligner plus encore le caractère naturel des éléments. Au-delà de cet usage comme reflet du côté naturel des choses, la dualité s'avère intéressante pour les auteurs en cela qu'elle représente parfois, pour eux, un moyen esthétique. Comme déjà évoqué plus haut, l'aspect négatif de la plupart de ces éléments leur offre la possibilité de pouvoir créer une atmosphère qui puisse refléter ou être à l'avenant de certaines situations qu'ils décrivent. C'est le cas par exemple de l'orage – que l'on peut considérer à la fois comme une image négative de l'eau (de la pluie) et du vent – dont l'apparition intervient souvent en rapport avec les situations conflictuelles : la discussion houleuse entre Malo et le directeur ou encore la révolte des villageois de Léa contre leurs exploitants ; dans le roman et le film *Le Silence de la forêt*, c'est aussi l'orage qui vient souligner le divorce définitif entre Gonaba et les Pygmées. Toutefois, au-delà de toutes ces considérations, la dualité des éléments nous semble avoir une incidence sur l'environnement, car l'aspect que présente

²²⁹ Emile Durkheim (1914). « Le dualisme de la nature humaine et ses conditions sociales », in *Scientia* XV, pp. 206-221.

²³⁰ Amadou Hampâté Bâ (1978). *Kaydara*, Abidjan : NEA.

²³¹ Amadou Hampâté Bâ (1985). *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, Abidjan : NEA.



un ou plusieurs éléments peut parfois servir d'explication à une image donnée qui en est représentée.

3.2.4. Éléments naturels et configuration de l'environnement

Nous aimerions relever et mettre plus en lumière une autre tendance qui s'est dessinée au cours de l'analyse des éléments naturels : selon leur occurrence et la caractéristique qui les distingue le cas échéant, force est d'observer que leur association entre eux reflète et explique souvent une certaine propriété que présente l'environnement. Cela devient plus nettement perceptible si l'on s'inspire du modèle du carré sémiotique établi par Julien Greimas et Joseph Courtés. Dans leur dictionnaire de sémiotique,²³² ces deux théoriciens présentent le carré sémiotique comme la représentation visuelle d'une catégorie sémantique basée sur un système de relation entre deux ou plusieurs termes dont la liaison ou l'association crée un axe sémantique. En partant de « termes primitifs » liés originellement par une relation d'opposition, ils réalisent des opérations d'association prenant également les contraires de ces termes ainsi que leur « non-être » c'est-à-dire leur absence – par exemple si l'on prend un terme nommé A, on obtiendrait alors Non-A –, qui aboutissent à des axes sémantiques définissant des relations pouvant être la contradiction, la contrariété ou la complémentarité. De cette combinatoire naissent de nouveaux termes complexes qu'ils nomment « métatermes ». Cette théorie est appliquée par Louis Hébert qui prend à titre d'exemple de termes primitifs les adjectifs « féminin » et « masculin ». Il obtient ainsi comme termes contraires et non-termes respectivement « hommasse » (non-féminin), « efféminé » (non-masculin) et comme métatermes « hermaphrodite » (masculin + féminin), « macho » (masculin + non féminin) etc...²³³

Une analyse des éléments naturels inspirée du modèle du carré sémiotique montre que l'occurrence concomitante de deux ou plusieurs sous telle caractéristique ou telle autre a souvent une incidence sur la configuration de l'environnement. Ainsi note-t-on que

²³² Julien Greimas, Joseph Courtés (1993). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette Supérieur.

²³³ Louis Hébert (2006). « Le carré sémiotique », in Louis Hébert (dir.). *Signo*, Rimouski (Québec) : en ligne, <http://www.signosemio.com/greimas/carre-semiotique.asp>, consulté le 20 mai 2013.



l'image plus ou moins idéalisée de l'environnement suppose une présence simultanée des quatre éléments. Dans les romans *Le Silence de la forêt*, *Les Exilés de la forêt vierge*, *Un Piège sans fin* ainsi que les films *Le Silence de la forêt* et *Sango Malo* où la représentation de l'environnement est marquée par l'abondance de la flore et de la faune, on relève qu'il y a une évocation de la terre, du soleil, de l'eau et de l'air, montrés prioritairement sous leurs traits positifs. Cette image de l'environnement semble ainsi être la conséquence de leur complémentarité. Dans le roman de Bhêly-Quenum, les activités agricoles qui témoignent singulièrement des qualités de l'environnement, de l'abondance et la générosité qui marque la nature, illustre encore plus nettement cette tendance. Si Ahouna met souvent l'accent sur la fertilité de la terre, il nous relate aussi qu'après le défrichage, celle-ci doit être « livrée aux bienfaits du soleil » (p. 16) ; quand vient le moment du brûlis, « naturellement, le vent [les] favorisait » (p. 17) et, de toute évidence, « la pluie tombait, fine, serrée et douce » (p. 18) pour parfaire ainsi l'œuvre propitiatoire de la nature. Il devient donc clair que la mise en exergue des conditions naturelles particulièrement favorables laissent transparaître une action synergique et concertée des éléments.

Le caractère dual des éléments devient intéressant ici en cela que l'apparition d'une anomalie ou d'un phénomène liés à l'environnement se laisse parfois expliquer par la manifestation de l'aspect négatif d'au moins l'un d'entre eux. Par exemple, si l'image de l'eau souligne souvent en particulier son importance en tant qu'élément vital et fécondant, son évocation sous le sceau de la négativité intervient très souvent en rapport avec un problème climatique. Chez les auteurs sahéliens, la problématique de la sécheresse est toujours liée à une image négative de l'eau, en l'occurrence son déficit. Mais son autre côté négatif, l'excès, est aussi synonyme d'altération de l'environnement. On le voit par exemple dans *Sahel ! Sanglante sécheresse* où l'arrivée de la pluie sous sa forme excessive ne vient pas résoudre mais aggraver le problème environnemental, en provoquant des inondations. De la même manière l'occurrence de la forme exubérante de l'air se révèle souvent une source de dégâts environnementaux. Le narrateur dans *Le Silence de la forêt* affirme à ce sujet qu'elle fait planer « la catastrophe [...] sur le monde de la forêt » (p 149). Dans le roman comme dans le film, les chutes d'arbres qui en sont la conséquence illustrent les répercussions qu'elle peut avoir sur la flore.



À un autre niveau, l'analyse de l'occurrence conjointe de deux éléments permet de souligner l'existence entre eux d'une relation de contrariété ou de complémentarité ayant souvent une incidence sur l'environnement. L'aspect que présente l'un peut annihiler celui qui distingue l'autre ou l'amplifier au contraire. Ainsi l'activité éolienne est-elle parfois perçue comme bénéfique parce qu'elle a un effet pouvant contrecarrer celui nocive du soleil. Dans le roman *Les Exilés de la forêt vierge*, le narrateur, décrivant les conditions climatiques en vigueur dans la forêt, nous apprend en effet que « dans cette région envahie par le soleil intolérable [...], Zéphyr voguait nonchalamment sur les hauteurs [...] redonnant à cette terre brûlée la fraîcheur nécessaire » (pp. 136-137). L'air se révèle ainsi comme ayant un effet lénifiant qui contribue à annihiler ou à parer pour le moins à la chaleur imposée par le soleil. L'absence de cette action de l'air peut être synonyme d'assèchement et de suffocation comme le traduit ce constat d'un personnage du roman : « [l']air manque à la nature généreuse ! Nous allons étouffer ! » (p. 9). D'un autre côté, la description de la pluie excessive dans les scènes d'orage s'accompagne presque toujours de celle d'un vent exubérant qui amplifie sa force de destruction. Dans *Sahel ! Sahel sécheresse* par exemple, le narrateur, parlant de l'orage, insiste tout particulièrement sur les tourbillons et les rafales qui accompagnent les grosses gouttes d'eaux.

L'analyse des éléments naturels, a révélé qu'ils présentent généralement les mêmes caractéristiques, indépendamment des auteurs et des régions. La donne change par contre avec l'environnement biotopique. L'étude des représentations de la flore et de la faune laisse transparaître en effet que l'image et les caractéristiques qu'elles présentent ne sont pas toujours les mêmes d'une région à une autre. Elles peuvent mêmes parfois diverger d'un auteur à un autre à l'intérieur d'une région. Ainsi, si chez les auteurs de l'Afrique Centrale l'image de la faune et de la flore est quasiment identique, chez ceux de l'Afrique de l'Ouest en revanche, les auteurs de la côte en ont une expérience qui diverge de celle des auteurs du Sahel. La représentation qu'en font les premiers est comparable à celle de leurs confrères de l'Afrique Centrale. La raison réside, de toute évidence, dans le fait que les réalités géographiques de la côte de l'Afrique de l'Ouest sont plus proches de celles de l'Afrique Centrale que du Sahel. On comprend ainsi que les auteurs s'inspirent souvent de la configuration de l'environnement dans leurs régions natales.



Dans son ouvrage sur l'espace dans le roman africain francophone, Florence Paravy reproche aux auteurs le peu d'intérêt qu'ils accordent dans leurs textes à une description détaillée de l'espace. Elle écrit en effet dans ce sens que

le thème de la nature, si largement exploité sur le plan descriptif par la littérature européenne, depuis le XIX^{ème} siècle notamment, ne semble guère éveiller chez les romanciers africains le même type d'inspiration. L'importance idéologique du village par exemple aurait pu entraîner un foisonnement descriptif soutenant la démonstration, qu'elle soit morale, sociologique ou politique. Ce n'est guère le cas.²³⁴

Fanta Toureh fait chorus avec Paravy sur ce sujet en arrivant aux mêmes conclusions en ce qui concerne le cinéma africain :

Les beaux paysages, les vues panoramiques sont rares dans les films africains [...] La caméra demeure fixée sur les protagonistes. [...] La nature sauvage est rarement montrée. [...] Le village, surtout, est filmé, non la nature qui l'entoure. L'espace n'existe qu'en fonction de l'homme. Il est éminemment socialisé.²³⁵

D'abord on pourrait objecter à cette remarque de ces deux critiques en se référant à Marc Brosseau qui, s'appuyant sur l'exemple de l'écriture de Charles Bukowski, démontre que l'absence d'une description topologique étoffée n'est pas forcément synonyme d'une négligence du facteur de la spatialité dans les textes et ne leur fait pas perdre l'intérêt qu'ils peuvent avoir par exemple pour les géographes, souvent connus pour être en quête d'éléments géographiques dans l'écriture de fiction.²³⁶

L'analyse de la configuration de l'environnement chez les auteurs étudiés dans le présent travail relativise également dans une large mesure les observations de Paravy et Toureh. Le long des lignes précédentes, l'étude des différents éléments qui entrent dans la configuration de l'environnement a bien prouvé qu'elles regorgent souvent de riches détails sur l'espace physique qui servent à mettre en lumière les propriétés de l'environnement. Une étude de la relation que les auteurs établissent entre leurs personnages et leur environnement permettra de souligner un peu plus l'importance accordée à la nature dans leurs œuvres.

²³⁴ Florence Paravy, *op. cit.*, p. 222.

²³⁵ Fanta Toureh (1983). « Nature et décors », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, N° 68-69, pp. 131-135.

²³⁶ Marc Brosseau (2008). « L'espace littéraire en l'absence de description : un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », in *Cahiers de géographie du Québec*, N° 147, pp. 419-437.



4. L'homme et l'environnement

4.1. La relation de dépendance

L'un des aspects qui frappent le lecteur ou le spectateur dans les œuvres étudiées dans le cadre de ce travail, c'est l'existence d'un lien tout particulier qu'elles font prévaloir entre l'homme et l'environnement. Quelle que soit la configuration que présente l'environnement, force est de constater que les différents auteurs ont très souvent tendance à créer une relation de dépendance entre ce dernier et leurs personnages. Dans le chapitre précédent, nous avons soulevé le fait que l'image qui ressort de la représentation de l'environnement est marquée chez les auteurs de l'Afrique Centrale et dans le roman de Bhêly-Quenum par l'abondance de la nature, tandis que chez les auteurs sahéliens, c'est plutôt sa dégradation ou son absence qui sont mises en exergue. Tout compte fait, ces deux cas de figure apparaissent également comme deux différentes manières de souligner la dépendance qui lie l'homme à l'environnement.

4.1.1. Environnement généreux

Chez les auteurs qui dans leurs œuvres font de la forêt l'univers naturel dans lequel évoluent leurs personnages, la dépendance de l'homme de son environnement est surtout perceptible à travers les nombreux avantages que ceux-ci en tirent. Habituellement, cet environnement naturel apparaît comme le facteur fondamental qui explique la vie souvent paisible et idyllique que mènent les personnages parce qu'il représente pour ces derniers une source de ravitaillement particulièrement munificente, d'où ils tirent souvent quasiment tout ce dont ils ont besoin. Ainsi l'évocation de ce cadre naturel que l'on peut globalement désigner comme celui de la ruralité fait-il habituellement de l'espace une sorte de pays de cocagne. La générosité de la nature qui y prévaut procède d'abord du fait qu'elle représente non seulement la source d'où les personnages tirent exclusivement leurs vivres, mais aussi et surtout parce qu'elle fournit ces vivres en quantité abondante. Cette générosité de l'environnement est d'abord perceptible à travers les activités agricoles qui se révèlent particulièrement prospères.



Dans le roman de Bhêly-Quenum, si le personnage central, dans le portrait qu'il fait de sa région natale, évoque la pratique de l'agriculture comme étant l'occupation principale de ses habitants, il s'efforce surtout de démontrer que cette activité est très fructueuse. Non seulement une gamme diversifiée de produits sont cultivés mais encore les différentes saisons agricoles sont très souvent sanctionnées par des récoltes particulièrement abondantes. Par conséquent, le manque, le besoin et encore la disette s'avèrent des réalités inconnues. En témoigne singulièrement le penchant des natifs la région du héros pour l'altruisme qui se manifeste par des dons en produits agricoles, mais qui s'avère de coutume un geste superflu, les bénéficiaires disposant souvent eux aussi à profusion de ces mêmes produits. Le héros et sa famille font l'expérience de cet altruiste superflu après le décès de son père :

Ces habitants de Kiniba, qui ne savaient plus comment nous faire plaisir depuis la mort de mon père, nous offraient des régimes de bananes, des corbeillées d'ananas, d'avocats, de sapotilles, d'anacardes, de papayes, présents encombrants que nous recevions avec gentillesse sans savoir, jamais, de quelle utilité ils pouvaient bien être pour nous, car nous n'en manquions pas (p. 66).

Le foisonnement des produits agricoles souligné ici tant par la variété et l'hétérogénéité que par la quantité des produits vainement offerts en cadeau démontre non seulement la générosité des habitants du village mais aussi celle de la nature elle-même qui les leur fournit. Il est loisible de croire que cette clémence du milieu naturel dans lequel il vit subordonne la bonté humaine ou l'influence à tout le moins décisivement.

Dans Sango Malo, mise à part les déclarations du personnage central qui n'a de cesse de ressasser les mérites de l'agriculture et de faire sa promotion tant à l'école qu'au sein de la population villageoise, le succès qui marque l'activité agricole est aussi suggéré à travers certains détails perceptibles parfois sur le plan visuel. La diversification des cultures se perçoit par exemple à travers les images qui montrent la plantation scolaire. Dans les vingt-deuxième et vingt-sixième séquences, le spectateur constate qu'elle est tantôt plantée de tomates, tantôt de maïs et d'arachide. L'ananas offert dans la vingt-sixième séquence au directeur lors de sa visite à la plantation vient suggérer également la culture de ce fruit. Sur un autre plan, l'apparition, a priori fortuite, de fruits ou de produits agricoles dans certaines images semble être aussi une manière de souligner leur présence abon-



dante dans la région. Le spectateur s'en aperçoit lorsque Erna l'orpheline du village rend visite au nouveau maître en jonglant avec un avocat et une mangue qu'elle a l'intention d'offrir à ce dernier. La scène des retrouvailles entre Malo et Ngo Bakang l'ancienne camarade d'études reproduit exactement le même motif, puisque l'on voit celle-ci faisant le même geste de jonglage avec les mêmes fruits. Par ailleurs, le spectateur attentif note dans la séquence décrivant le jour de sa prise de fonction comme remplaçante de Malo, singulièrement sur les images qui montrent ses élèves sur le chemin de l'école, que certains d'entre eux-ci portent sur la tête un grand régime de bananes sans doute fraîchement récolté. La profusion des produits agricoles est aussi visuellement perceptible lors des séances d'alphabétisation que Ngo Bakang dispense aux femmes du village, étant donné qu'en lieu et place des bâtonnets usuellement utilisés dans les écoles en Afrique, ce sont des plantains qui servent à l'effectuation des opérations mathématiques. Certes, aucun indice ne vient explicitement donner au spectateur le sens attribué à l'apparition de ces produits, mais leur présence, loin d'être fortuite, semble être une sorte d'exhibition et de mise en relief (par exemple à travers le jonglage) qui a dessein de souligner leur surabondance.

L'insistance sur la prospérité de l'agriculture peut être comprise comme un désir de souligner et louer les conditions naturelles particulièrement favorables qui la rendent possible. Elle a donc pour vocation de mettre en valeur la générosité de la nature qui choisit ainsi l'homme. Dans l'analyse des acceptions de la terre, nous soulevions que pour Bakhtine, les travaux agricoles constituent l'aspect primordial qui caractérise le roman-idylle. Pour le critique russe, l'agriculture forme dans le roman-idylle le sédiment de la vie et donne un sens à l'existence des personnages. Mais elle représente également le cadre dans lequel se réalise l'harmonisation de la vie humaine avec la nature.²³⁷ Christopher J. Cobb remarque pourtant que la littérature qui parle d'agriculture n'entre pas habituellement dans les sphères de l'écriture de nature. Il écrit en effet :

Although nature writing has been described as including [...] texts that describe or study nonhuman environments [...] most attention to nature writing has been given to personal, reflective essays that engage appreciatively with the natural world [...]. The literature of agriculture falls just outside these circles of attention. It is con-

²³⁷ Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, pp. 369-371.



cerned not with “nonhuman environments” but with farms, environments profoundly shaped by human activity.²³⁸

La raison évoquée par Cobb est la prédilection de l’écriture de nature pour les espaces vierges. Étant donné que l’agriculture tient du domaine de l’activité humaine, les œuvres qui en font l’apologie ont du mal à entrer dans la sphère de l’écriture de nature. Mais un refus de reconnaître la littérature d’agriculture au sein écriture de nature juste sur cette base nous semble une analyse un peu trop simpliste. Nous avons noté dans la partie traitant de l’évolution de l’écriture de nature vers celui environnementaliste le caractère problématique du critère de la virginité cher à l’écriture de nature. Nous soulevions en particulier la remarque de certains critiques qui mettent en doute l’existence d’espaces absolument vierges. Dans le contexte américain, les terres dont l’écriture de nature chante souvent la virginité sont considérées par Don Scheese comme ayant fort probablement été manipulées par les peuples amérindiens qui les habitaient des siècles avant l’arrivée des Européens sur le continent. Le même constat est sans doute valable pour les terres amazoniennes, australiennes ou encore africaines. Il va donc de soi que la croyance en l’existence de terres absolument vierges relève quasiment de l’illusion. Le rejet de la littérature de l’agriculture par l’écriture de nature peut sembler également paradoxal compte tenu du fait que cette activité fut pratiquée et louée par Thoreau lui-même. En effet, celui qui est considéré comme le père de l’écriture de nature s’est adonné à l’agriculture au cours de sa retraite et sa vie érémitique dans le bois de Walden, puisqu’il évoque dans le chapitre « solitude » de son ouvrage *Walden* un champ de haricots qu’il y a cultivé.²³⁹ N’est-il pas contradictoire de chanter les mérites de Thoreau et de faire de lui le « patron saint » de l’écriture de nature en se fondant sur son œuvre, tout particulièrement *Walden* – dans lequel il parle justement d’agriculture –, tout en refusant d’accorder à la littérature d’agriculture le statut d’écriture de nature ?

Sur un autre plan, il faut dire que le type d’agriculture dont il est question dans les œuvres analysées représente un moindre risque de dégradation de l’environnement. Il est

²³⁸ Christopher J. Cobb (2008). « Teaching the literature of agriculture », in Laird Christensen, Mark C. Long, Fred Waage (dir.). *Teaching North American Environmental Literature*, New York: MLA, pp. 319-327.

²³⁹ Henry David Thoreau, *Walden*, *op. cit.*



loisible, tout au contraire, de la considérer comme soucieuse de la préservation de l'environnement dans la mesure où elle met surtout l'accent sur les cultures vivrières. En faisant de ces cultures celles sur lesquelles se concentre quasi exclusivement l'agriculture pratiquée par les personnages et surtout en insistant sur la prospérité qui vient couronner cette pratique, les auteurs en font aussi en quelque sorte la promotion au détriment des cultures de rente. Ce sont ces dernières, exclusivement destinées à l'industrie et faisant usage de machines et de produits chimiques, qui constituent une source de problèmes pour l'environnement et qui inspirent à Rachel Carson son fameux scénario du « printemps silencieux ». Jean-Marc Ela, analysant le cas spécifique de l'Afrique, explique justement que l'introduction et le développement de l'agriculture de rente par la colonisation ont eu des conséquences désastreuses, tant pour l'environnement que pour l'homme, tel que le montre l'exemple de la culture du coton :

Le prix à payer pour le développement du coton, c'est, ici, l'appauvrissement des sols, l'utilisation intensive des meilleures terres pour la culture d'exportation, la concurrence entre le coton et le mil qui a pour conséquence la réduction des surfaces cultivées en vivrier au profit des surfaces monopolisées par le coton et, en définitive, l'apparition de la famine.²⁴⁰

L'appauvrissement du sol n'est pas le seul problème écologique découlant de la promotion des cultures d'exportation. La réalisation des projets infrastructurels nécessaires à l'écoulement des produits vers les centres industriels en métropole empiète également d'habitude sur la nature. Jean-Marc Ela précise en outre que l'adoption des cultures de rente par les paysans s'explique par le fait qu'elles furent souvent rendues obligatoires pour ces derniers. Bien plus, elle était accompagnée d'autres mesures abusives telles que les impôts de capitation. Cette donne qui s'ajoute par ailleurs au recul des produits vivriers ainsi que la famine qui en découle, représentent les facteurs à l'origine des mouvements migratoires de paysans vers la ville, vers d'autres régions ou d'autres pays, à la recherche de nouvelles terres cultivables ou simplement de liberté. Ces mouvements ont souvent un impact négatif sur l'environnement. On sait par exemple que l'installation d'un groupe de déplacés sur un endroit ou dans une zone donnée a des répercussions plus

²⁴⁰ Jean-Marc Ela (1983). *L'Afrique des villages*, Paris : Karthala, p. 60.



ou moins importantes sur l'environnement local, puisque ceux-ci doivent conquérir un nouvel espace de vie au détriment de la nature.

En outre, le recul des cultures vivrières et la famine subséquente ont également pour conséquence, sur le plan humain, de mettre les paysans dans une situation de dépendance qui favorise leur exploitation. Étant donné qu'ils ne produisent plus assez pour leur propre consommation, leur survie est subordonnée à la vente des produits de rente. Or, comme l'indique si bien Patrick Mérand, dans la commercialisation des cultures de rente, c'est l'acheteur, la seule partie à en tirer véritablement profit, qui définit les règles du jeu : « L'acheteur de café, cacao, coton sait bien que l'extrême pauvreté du cultivateur le contraint à vendre à vil prix ou à garder sa production. C'est la loi du plus fort : l'acheteur fixe le prix. »²⁴¹ L'adoption des cultures d'exportation met ainsi les paysans dans une situation dans laquelle ils se font souvent facilement gruger. L'un des exemples les plus révélateurs de ce type d'abus se retrouve dans le roman *Ville Cruelle* (1954) publié par Mongo Béti sous le pseudonyme d'Eza Boto. Le personnage central Banda qui est cultivateur de cacao ne peut financer ses projets de mariage qu'avec l'argent qu'il devrait récupérer de la vente de ses récoltes. Mais quand il se rend dans la ville de Tanga pour la vente, son cacao lui est non seulement volé par les acheteurs, mais il sera de surcroît victime d'actes de brimades perpétrés par ceux-ci. Ainsi, les cultivateurs spécialisés dans l'agriculture de rente se retrouvent en position de faiblesse et sont les perdants dans le commerce qu'elle alimente.

Même après les indépendances, ajoute encore Jean-Marc Ela, les paysans continuent à faire les frais d'une politique agricole basée sur les denrées d'exportation. La plupart des gouvernements issus de la décolonisation se sont lancés dans des campagnes de promotion des produits se vendant sur le marché mondial parce qu'ils étaient convaincus que ce commerce permettrait de remplir les caisses de l'État. En réalité, poursuit ce critique, seuls les fonctionnaires en profitent en s'attribuant des salaires mirobolants, alors que les planteurs restent confinés à la misère. L'agriculture de rente se révèle ainsi comme ayant de fâcheuses conséquences aussi bien pour l'environnement que pour l'homme. Jean-

²⁴¹ Patrick Mérand (1977). *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 119.



Marc Ela en arrive à la conclusion que : « À partir du moment où les mangeurs de mil deviennent des cultivateurs de coton, c'est l'ensemble d'une société qui est soumise à un processus de destruction ».²⁴²

Comme évoqué dans les lignes précédentes, les œuvres analysées, en particuliers le roman *Un Piège sans fin* et le film *Sango Malo*, font de leurs personnages des agriculteurs qui se concentrent surtout sur les cultures vivrières et qui trouvent souvent un grand succès dans ce choix. On peut croire qu'il s'agit là d'une manière de mettre en avant et de promouvoir ce type d'agriculture au détriment de celle qui privilégie les cultures de rente. Sur ce plan, on pourrait citer encore l'exemple du personnage de Malo qui incite les villageois de Lébamzip à renoncer aux produits d'exportation et à donner la priorité à l'agriculture vivrière. Il donne lui-même l'exemple en cultivant exclusivement des produits vivriers avec ses élèves. Bien plus encore, il n'hésite pas à contredire publiquement un fonctionnaire du gouvernement venu haranguer les paysans du village pour les convaincre de cultiver davantage le cacao. On peut d'ailleurs aisément remarquer que l'émissaire du gouvernement convainc moins par des arguments qui parleraient en faveur de la culture du cacao que par des gestes, des mimiques et une voix autoritaire destinés à impressionner les paysans. La réaction de stupéfaction qu'il montre suite à l'intervention de Malo démontre qu'il ne comptait que sur l'ignorance et la naïveté des villageois pour les maintenir dans une pratique agricole dont seuls lui et ses pairs de la classe dirigeante tirent finalement profit.

Il s'avère donc évident que l'implantation des cultures de rente a de fâcheuses conséquences, aussi bien humaines qu'écologiques. Il est loisible dès lors d'en conclure qu'en faisant la promotion des cultures vivrières, les auteurs analysés préconisent implicitement un type d'agriculture qui non seulement préserve l'environnement, mais contribue encore à l'épanouissement de l'homme. L'Afrique a sans doute beaucoup à gagner en faisant sa vulgarisation et en lui accordant la priorité. Cela lui permettrait d'atteindre l'autosuffisance alimentaire et sortir ainsi de la situation absurde de dépendance alimentaire. Comment peut-on autrement comprendre que les pays africains s'obstinent à faire

²⁴² Jean-Marc Ela, *op. cit.*, p. 14.



la promotion des cultures de rente au point de se retrouver dans la contrainte d'importer ou, pire encore, de quémander le don de produits vivriers – qui plus est pas toujours de très bonne qualité – pour subvenir aux besoins de leurs populations affamées, les paysans y compris ? De même une politique agricole focalisée sur le vivrier permettrait au continent de mieux sauvegarder son environnement, puisque les produits de rente, tels que le coton, le cacao et le café, contrairement aux produits vivriers, conduisent à une plus rapide usure des sols.

Mise à la part la réussite de l'agriculture, l'abondance de vivres qui prévaut dans le cadre environnemental de la ruralité se perçoit aussi à travers d'autres activités telles que la chasse, la pêche ou la cueillette. Tout comme pour l'agriculture, ces activités se soldent également par un butin foisonnant. Dans le roman *Les Exilés de la forêt vierge*, même si l'on évoque en quelques rares occasions des travaux agricoles, le héros Kinalonga se nourrit uniquement de produits issus de la chasse, de la pêche et de la cueillette quand il se réfugie dans la forêt : « Kinalonga [...] tirait de la forêt toute sa nourriture : gibier à poils et à plume, poisson d'eau douce, feuilles et fruits sauvages » (p. 36). Le constat ici aussi est que l'environnement naturel dans lequel il vit offre à l'homme une diversité et une pléthore de produits vivriers. Le roman insiste plus encore sur ce fait en opérant une comparaison entre la vie opulente que mènent Kinalonga et ses compères dans la forêt et la situation qui prévaut concomitamment dans la capitale où règnent la famine et la misère. On apprend par exemple qu'après sa fuite dans la forêt, sa tête a été mise à prix dans la capitale pour « un sac de riz et une mesure de poisson fumé » (p. 23).

En dépit du caractère dérisoire et ridicule de la récompense, plusieurs personnes se sont lancées à la recherche du héros et de nombreuses fausses têtes que l'on cherchait à faire passer pour la sienne ont été présentées. C'est le héros lui-même qui en explique les raisons. Il affirme en effet que « beaucoup de fils du pays avaient accepté une offre aussi déshonorante ! Ce n'était pas de leur faute : l'argent ne circulait plus. Et la vie devenait dure à mener » (p. 73). C'est dire la situation précaire et l'état d'indigence prévalant dans la capitale au moment où dans la forêt Kinalonga et les autres exilés vivent dans un monde où la nécessité semble une chose inconnue. La chasse et la cueillette leur fournissent suffisamment de subsistances pour satisfaire non seulement à leurs besoins, mais



aussi à ceux de leurs proches restés en ville à qui ils font parvenir discrètement leur supplément de récoltes. La clémence et la générosité de la forêt vis-à-vis de l'homme mettent en avant la proximité et l'harmonie entre l'homme et la nature et renforcent le contraste entre l'espace urbain et celui rural. Sans doute s'agit-il là également d'une manière de soulever et mettre en relief le thème itératif dans le roman africain de l'opposition entre la ville et la campagne.

Dans le roman *Le Silence de la forêt*, c'est aussi exclusivement de la chasse et de la cueillette que vivent les Pygmées. La description de la chasse, activité principale des hommes, montre qu'il existe non seulement une prolifération de gibier mais aussi une large variété d'espèces animales. Les chasseurs ciblent tantôt les gazelles, tantôt le buffle ou encore le phacochère. Il suffit parfois d'y faire juste un petit détour pour recueillir du miel. La récolte du miel sera d'ailleurs la toute première activité par laquelle Gonaba débute son apprentissage dans la forêt. La générosité de l'environnement forestier des Babingas et cette sorte de vie de cocagne qui y prévaut sont encore davantage mises en relief à travers les habitudes alimentaires de ces derniers. Le personnage central en aura une idée lors de sa convalescence pendant laquelle il lui est proposé une gamme variée de repas. Mieux encore, l'occasion de son mariage confirmera cette surabondance de vivres. On offre au nouveau couple une grande quantité de nourritures : « Trois énormes jarres, des marmites de toutes tailles sont soigneusement rangées. De la viande fumée, du poisson et des larves de palmier dans un coin. Des ignames, du sel et d'autres épices débordent de plusieurs récipients » (p. 118). Gonaba se rendra compte que la nourriture n'est pas seulement diversifiée et accessible en quantité suffisante, mais elle est encore excédentaire : « C'est trop », remarque-t-il. « On ne pourra jamais venir à bout de tout cela. Même en faisant six repas par jour » (p. 121). La forêt regorge tellement de vivres que ses habitants sont sélectifs dans leur habitude alimentaire. Le narrateur-personnage nous indique à cet égard que les « Babingas ne mangent pas de la viande pourrie ou simplement faisandée » (*ibid.*) car, précise-t-il, « de la viande on en trouve toujours » (p. 123).

Dans l'adaptation filmique du roman, cette pléthore de vivres est aussi nettement perceptible sur les images. Le film comporte plusieurs séquences entièrement dédiées aux séances de chasse. Celles-ci mettent en exergue la présence abondante du gibier tantôt à



travers le bruitage qui laisse percevoir les cris des animaux abattus ou manqués de peu – c’est par exemple le cas de la première séance de chasse de Gonaba quand ce dernier avait lamentablement raté sa cible ; la présence effective d’un gibier est alors signalée au spectateur qui entend sur la bande-son le cri de l’animal prenant la fuite –, tantôt à travers l’image du butin que l’on transporte. D’autres séquences soulignent cette abondance à travers des images montrant la cuisson des produits provenant de la chasse. Ainsi, lors du trajet de Gonaba vers le village des Pygmées, on entend ce dernier dire à son guide Manga, juste avant la traversée de la cascade, symbolisant le passage effectif dans le monde de ceux-ci, qu’il était affamé. Puis le plan qui suit immédiatement et qui montre leur pause commence par un gros plan sur un écureuil qui rôtit sur un brasier. La caméra cherche ainsi à focaliser l’attention du spectateur sur ce que les deux voyageurs ont fait dans l’intervalle de temps entre la fin de la traversée et le moment de la pause et sur lequel le film fait l’impasse. Le caractère brusque de la transition entre les deux plans, celui de la traversée et celui de la pause, suggère la promptitude et la facilité avec lesquelles l’on rencontre du gibier dans la forêt. De même, certaines scènes dans le camp des Pygmées proposent des clichés qui montrent ces derniers lors de la cuisson du gibier. C’est l’exemple de celle de la matinée du jour du mariage de Gonaba où l’on aperçoit un homme qui boucane de la viande. Celui-ci soulève et retourne le gibier sur la braise, ce qui permet de noter la diversité des espèces. Ensuite, la caméra fait un gros plan sur l’un des animaux rôti sur le feu comme pour en souligner la fraîcheur.

En plus, dans la scène qui montre la première sortie de Gonaba dans la cour du camp des Pygmées, alors que la caméra, focalisée sur lui, montre comment il sort de la hutte, soutenu en la circonstance par Kali, l’attention du spectateur est attirée par le mouvement d’une femme qui traverse le champ de la caméra, portant sur le dos tout un régime de bananes. L’apparition de celle-ci sur les images n’est pas un simple fait de hasard. L’apparence fraîche du régime de bananes qu’elle transporte suggère qu’il vient d’être récolté. La femme revient donc d’une partie de cueillette. Il s’agit ici aussi d’une manière de souligner l’abondance de vivres dans la forêt des Pygmées. En outre, eu égard à l’heure matinale à laquelle se déroule de la scène, on peut supposer que la femme n’a pas eu besoin d’aller loin ou de chercher longtemps son butin. Son apparition semble vouloir



donc suggérer aussi la diligence et l'aisance avec lesquelles l'on s'approvisionne en ces produits dans la forêt, confirmant de cette manière la profusion de vivres.

Si *Le Silence de la forêt* insiste tout particulièrement sur la pléthore de ressources alimentaires dans la forêt, force est de constater, singulièrement dans le roman, qu'il existe chez les Pygmées un grand respect à l'égard de la nature nourricière. Ils ne font pas un usage abusif et dispendieux des ressources. Au contraire, le caractère sélectif de leurs habitudes alimentaires prouve que ces derniers n'utilisent que ce qui est vraiment nécessaire pour subvenir à leurs besoins. Ici, la logique du commerce et de la recherche du profit sont des réalités ignorées. Par conséquent, le risque de sombrer dans la cupidité pouvant résulter de l'usage mercantile des ressources et conduire à une surexploitation de la nature est quasiment inexistant. Cela rend bien compte du caractère écologique de ce mode de vie des Pygmées. Par ailleurs, cette attitude qui leur est ainsi attribuée n'est pas sans rappeler le fameux mythe du « bon sauvage » cher à la littérature occidentale, ce bon sauvage qui a su préserver l'harmonie avec la nature.

La prospérité de l'agriculture, la commodité d'accès au butin à la chasse, à la pêche ou à la cueillette, l'étalage de copieux repas lors des fêtes sont autant d'images qui ont pour vocation de mettre en relief le riche potentiel de cet environnement en ressources vivrières. Mais les manifestations de la générosité de l'environnement naturel à l'égard de l'homme qui l'habite transcendent largement les limites des atouts nourriciers. Il regorge en effet d'autres potentialités et abonde en d'autres ressources vitales qu'il met à la disposition de celui-ci. C'est le cas par exemple de l'habitat dont la construction se fait souvent exclusivement à l'aide de matériaux issus de la nature. Dans le roman *Le Silence de la forêt*, Gonaba décrit la facilité avec laquelle les Pygmées construisent leurs huttes. Il leur suffit pour cela de pénétrer dans la forêt pour aller chercher « des lianes, des fourches, des gaulettes » (p. 99). La fabrication des meubles se fait aussi exclusivement à partir de matériaux trouvés dans la forêt. Lorsqu'il eut besoin d'un lit, explicite le héros, son ami « Toukamignan [...] est retourné en forêt avec un des garçons, et ils ont rapporté deux gros paquets de feuilles sèches de bananiers. J'y ai étalé ma couverture et j'avoue que c'est sensationnel » (*ibid.*). L'impression de sobriété, de simplicité voire de rusticité et d'inadaptabilité que pourrait susciter un tel équipement est infondée, comme le dé-



montre la réaction émerveillée du personnage qui a pour but de souligner le confort et la commodité de ce type de couche.

L'adaptation filmique du roman s'appesantit également sur l'habitat des Babingas qui est exclusivement construit à base de matériaux naturels provenant de la forêt. Le spectateur peut aisément observer que les huttes sont essentiellement construites avec des branches de palmiers. Cependant, le film revient encore plus en détail sur les éléments utilisés pour les ériger, plus précisément dans la séquence où le spectateur apprend, en même temps que Gonaba, que leur construction est du ressort des femmes – Gonaba l'apprendra à ses dépens, puisqu'il sera la cible de quolibets pour avoir tenté d'aider les femmes dans cette besogne. Le spectateur note alors que ces dernières utilisent des branches minces et souples, des lianes pour les fixer et des branches de palme pour la toiture. Parfois, la caméra pénètre dans les huttes pour en faire découvrir l'intérieur. Par exemple dans la séquence qui narre la tentative de Gonaba de créer une école dans le camp des Pygmées, la pluie qui vient interrompre la première séance de classe sert de prétexte à une introduction de la caméra dans la hutte du héros lorsque celui-ci s'y abrite, permettant ainsi de remarquer l'étanchéité de ces constructions, mais aussi de souligner les qualités insoupçonnées des matériaux utilisés. On découvre par la même occasion la couchette de Gonaba, bâtie à partir de morceau de bois et recouverte de larges feuilles d'arbre servant de matelas.

Le film n'omet pas de relever la solidité des huttes qui résistent même aux graves intempéries. On le voit par exemple dans la séquence qui décrit l'orage qui a sévi dans le camp. Toutes les huttes ont résisté sans problème, à l'exception de celle de Gonaba. La destruction complète subie par celle-ci ne provient pas de la qualité des matériaux mais plutôt de l'ignorance de Gonaba des règles de construction en vigueur dans la forêt. Malgré les avertissements du patriarche du camp, il décide non seulement de construire une hutte rectangulaire, au lieu de la forme circulaire habituelle, mais aussi de la construire à un emplacement interdit. La démolition de sa maison est donc davantage la conséquence de son mépris des règles qui régissent la construction dans la forêt que de l'inadaptation des matériaux utilisés. Il s'agit pour ainsi dire d'une preuve supplémentaire de l'échec de son



intégration dans la communauté du camp qui s'origine dans son obstination à leur imposer le mode de vie étranger plutôt que de s'adapter lui-même au leur.

Dans le roman *Un Piège sans fin*, les personnages font aussi souvent recours à des matières disponibles dans l'environnement pour bâtir leur habitat. Le protagoniste apprend au lecteur que sa famille dispose d'une construction servant d'abri à proximité de son pâturage et lui fait l'inventaire des différents matériaux utilisés dans son édification :

[N]ous apportâmes dans la vallée du Kinibaya des pilotis, des paquets de longs bâtons flexibles et de bambous, des rouleaux de palissades, des bottes de chaume, tout ce qu'il nous fallait pour la construction de notre abri, et le lendemain la chaumière était achevée (p. 70).

Si ce type de logement est construit exclusivement à partir de matériaux locaux, le narrateur-personnage insiste surtout sur l'aisance et la diligence de la construction des édifices entièrement basés sur ces éléments gracieusement fournis par la nature. Bien plus encore, il indique également la beauté qui marque ce type d'habitat et l'exaltation qu'il peut parfois susciter :

Les enfants aimaient s'y amuser ou s'asseoir dessous aux heures les plus chaudes de la journée.
Lorsque quelques jours plus tard la maisonnée vint admirer notre chef-d'œuvre, Séitou [...] me demanda si c'était là que je me marierais (*ibid.*).

Les termes mélioratifs dénotant l'extase ou l'émerveillement (« aimer », « admirer ») démontrent l'appréciation extrêmement positive dont fait l'objet ce genre de construction. Par ailleurs, son évocation comme un endroit idéal pour la célébration de noces lui confère également en quelque sorte une allure romantique qui confirme cette perception positive.

Force est de reconnaître le caractère éminemment écologique des méthodes de construction des habitations dont il est question ici. Les experts en matière d'architecture insistent de plus en plus de nos jours sur la nécessité de l'utilisation de matériaux de construction écologiques et naturels. Il ressort en effet de certaines de leurs observations que les matériaux de constructions habituellement utilisés peuvent aussi avoir un impact sur l'environnement. *L'Encyclopédie Écologique* indique par exemple que les bâtiments dont la plupart émettent du gaz carbonique sont une source de pollution à cause de leur exploi-



tation qui nécessite beaucoup d'énergie. Pire encore, le béton qui est souvent utilisé comme principal matériau dans leur édification pose des problèmes à l'environnement dans la mesure où la fabrication du ciment qui entre dans sa composition occasionne également des émissions de gaz.²⁴³ Les matériaux dont les personnages font usage dans les œuvres évoquées supra sont par contre écologiques, non seulement parce qu'ils sont naturels et renouvelables, mais aussi parce qu'ils constituent rarement une hypothèque pour l'environnement.

Il faut préciser que l'utilisation de ces matériaux provenant uniquement de la nature ne signifie pas forcément que les édifices réalisés sont rudimentaires et encore moins que leur architecture est primitive. Il arrive parfois que les personnages réalisent des travaux de construction complexes comme en témoigne le roman de Jean-Pierre Makouta-Mboukou. Dans celui-ci en effet, l'appréhension d'une attaque destinée à capturer l'ancien dictateur, après que ce dernier s'est réfugié dans la forêt, a conduit le héros Kinalonga et les autres exilés à bâtir de longues et profondes galeries souterraines destinées à faciliter la fuite. Celles-ci sont équipées de chambres et sont régulièrement alimentées en vivres et les issues débouchent parfois sous des racines d'arbre. Si ces galeries peuvent être considérées comme une véritable prouesse architecturale, leur construction et leur équipement ont été réalisés exclusivement à base de matériaux et de composantes provenant de la forêt.

La performance technique ainsi accomplie par les exilés est bien la preuve que construire un habitat à base de matériaux naturels simples n'est pas forcément un rejet des idées ou des techniques modernes. Elle démontre au contraire que les éléments qu'offre la nature peuvent aussi servir à la matérialisation de projets architecturaux, originaux, fantastiques et sophistiqués. Bien au-delà, comme cela se confirme dans le film *Le collier du Makoko* du cinéaste gabonais Henri-Joseph Koumba Bididi,²⁴⁴ une complémentarité entre l'habitat traditionnel et la technologie de pointe reste possible – elle est même salutaire pour l'environnement –, si l'on parvient à faire une saine synthèse entre les deux. En ef-

²⁴³ Cf. « Béton, ciment et environnement », in *L'Encyclopédie Écologique*, en ligne, www.encyclo-ecolo.com, consulté le 15 septembre 2014.

²⁴⁴ Henri-Joseph Koumba Bididi (2013). *Le Collier du Makoko*, Gabon, 114 min.



fet, dans la séquence du film qui relate le passage du protagoniste Octave (Ériq Ébouaney) et de ses compagnons de voyage Marie (Hélène de Fougerolles) et Thomas (Yonas Pérou) dans un camp de Pygmées au cœur de la forêt, on découvre que les huttes de ces derniers sont alimentées en énergie électrique grâce à des panneaux solaires installés par une ONG. Le spectateur est surtout frappé par une image à la fois pittoresque et amusante de la hutte dans laquelle les trois voyageurs passent la nuit. Entièrement confectionnée avec des feuilles de bananes, elle est filmée de l'extérieur par la caméra. On s'aperçoit alors de comment l'éclairage à l'intérieur met en exergue et ravive la couleur des feuilles et transforme la hutte en une espèce d'igloo vert. Cette image qui crée un contraste saisissant prouve qu'il est possible de réaliser une belle symbiose entre la vie traditionnelle et la modernité. Une symbiose qui, comme cela se voit, peut avoir un gain écologique, puisque tant l'habitat et les matériaux qui entrent dans sa construction, que l'énergie qui l'alimente sont écologiquement propres.

Une autre des vertus à travers lesquelles se manifeste la générosité de l'environnement envers les hommes est celle relative à ses qualités thérapeutiques. Pour celui qui s'y connaît, l'univers de la forêt apparaît comme un grand réservoir qui regorge d'une multitude de remèdes pouvant guérir des maux de diverses sortes.

Les vertus thérapeutiques de la forêt sont soulignées dans *Un Piège sans fin* en rapport avec l'épizootie qui décima les troupeaux du père du héros. Ahouna indique que le remède recommandé par le guérisseur Adanfô, appelé à la rescousse, est essentiellement basé sur des produits provenant de la nature environnante. Si le traitement du guérisseur traditionnel commence avec une cérémonie sacrificielle dont le but est de conjurer le mal sur certains animaux servant de victimes expiatoires, le héros rappelle que c'est surtout une prescription à base de produits naturels qui a réellement contribué à vaincre l'épizootie :

[v]ous irez chercher dans la brousse une grande quantité de l'herbe que je vous montrerez après les cérémonies ; cette herbe, vous la triturerez dans les abreuvoirs où vos bêtes se désaltèrent ; pendant trois jours, vous ferez boire l'infusion à vos animaux après y avoir mis tous les matins avant le lever du soleil, une quantité de la poudre noire que je vais vous donner (p. 32).



L'efficacité de la science du guérisseur est irréfutable, puisque le héros indique qu'après son passage, cette maladie n'a plus jamais fait irruption parmi les troupeaux de sa famille. Mais il exprime toutefois un doute sur l'apport réel des cérémonies qui, selon lui, ne sont qu'une sorte de tour de passe-passe. Cela revient à dire donc qu'il est convaincu que l'élimination de l'épizootie n'est réellement redevable qu'à l'herbe et à la poudre noire recommandées par le guérisseur. En sachant que la poudre noire dont il est question ici est aussi un pur produit naturel obtenu à partir d'une simple torréfaction d'herbes, on comprend alors que finalement tout le savoir de ce dernier repose exclusivement sur des végétaux, partant sur des substances naturelles. Ainsi, si le récit d'Ahouna peut être compris comme une manière de rendre justice à une médecine traditionnelle souvent trop injustement décriée, il dévoile surtout tout le potentiel pharmaceutique que l'environnement naturel met à la disposition de l'homme.

Dans le roman de Makouta-Mboukou, l'exil de Gonaba et ses compères dans la forêt est également une occasion pour mettre en lumière ses ressources thérapeutiques. On s'en aperçoit surtout après les graves blessures subies par l'ancien dictateur, rebaptisé Foula, au moment de sa fuite dans la forêt. Kinalonga, désireux de le soigner, sombre dans un premier temps dans la désespérance, eu égard à l'inexistence dans la forêt vierge des moyens de traitement modernes connus dans la capitale, avant de se rendre compte de la vanité de son désespoir. En effet, il s'aperçoit finalement que « dans la forêt vierge [...] il y avait tant d'herbes aux vertus curatives, tant de feuilles, tant de racines médicinales ». Aussi comprend-il qu'il suffit juste d'« envoy[er] Dianata et Bidzouta à travers champs pour interroger la nature sur l'art de la guérison d'autrefois » (p. 78) pour que le problème soit résolu. Une décision qui s'avère judicieuse, puisqu'au retour de leur expédition, ces derniers « étaient chargés de forces herbes, plantes et feuilles réputées pour leur pouvoir curatif. Foula guérira sans aucun doute dès leur première application » (p. 86). Il y a donc chez Makouta-Mboukou aussi la volonté de prouver l'existence et l'efficacité d'une médecine traditionnelle à base de produits que la nature offre généreusement à l'homme.

Le roman apprend par ailleurs au lecteur qu'il existe même des produits aux qualités cosmétiques pouvant redonner une nouvelle jeunesse et une nouvelle fraîcheur à la peau.



Dans la forêt vierge, les mères peuvent redevenir des jeunes filles comme le démontre l'exemple de l'épouse d'un fonctionnaire étranger en mission dans le pays :

Il ne savait pas que celle sur qui il avait jeté son dévolu était une fille-mère dont les seins avaient allaité trois filles sans père. Lorsqu'il fit sa connaissance, il la crut vierge. Car dans le Nord du pays toute femme redevient vierge chaque fois qu'elle le veut, à l'aide de décoction que leur préparent les sorciers. Ils agissent même sur les seins pour donner forme et volume des tétons innocents (p. 117).

L'attrance irrésistible ressentie par le fonctionnaire étranger pour la femme d'une part, et son fourvoiement sur la virginité de cette dernière d'autre part, démontrent l'efficacité des soins esthétiques prodigués dans la forêt vierge. De même, l'emploi d'un vocabulaire exprimant l'indéfinition (« toute femme », « chaque fois ») souligne la fiabilité de ce traitement esthétique qui garantit une réussite certaine indépendamment du patient. L'efficacité infaillible de cette science s'explique sûrement par l'origine naturelle des produits utilisés qui représente également un gage de leur caractère sain. Il y a sans doute dans le passage une allusion implicite faite à la chirurgie esthétique pratiquée dans la médecine moderne et dont les soins, les méthodes et surtout les résultats contrastent avec ceux de la forêt vierge. Non seulement les produits qui sont utilisés dans les opérations de chirurgie esthétique sont très souvent à base de matières synthétiques, artificielles. Mais encore ses résultats laissent parfois à désirer. L'exemple de certaines stars de renommée mondiale comme Michael Jackson, dont le visage a été littéralement défiguré, est la preuve du désastre total auquel peuvent mener ce genre d'opération. Aussi l'insistance sur le succès assuré des soins traditionnellement pratiqués dans la forêt semble-t-il vouloir suggérer leur primat sur ceux de la médecine moderne.

Les versions romanesque et filmique du *Silence de la forêt* abondent dans le même sens que les œuvres précédentes en ce qui concernent les qualités médicinales de la forêt. Ici, c'est l'expérience vécue par le narrateur-personnage, notamment son accident avec le piège à fauve, qui permet de mettre en lumière ces propriétés. Dans le roman, lorsque Gonaba sort du coma dans lequel il était plongé après sa chute, il remarque la présence sur son corps de substances qui sont supposées servir de remède : « je promène ma main sur ma figure pour constater avec consternation que ma tête [...] est enfermée dans une espèce de cataplasme recouvert de larges feuilles d'arbre » (p. 82). La consternation du



héros après ce constat n'est pas uniquement subséquence à sa surprise de se retrouver dans un état de quasi-infirmité, mais aussi et surtout de son doute sur l'efficacité des traitements qui lui sont ainsi administrés :

Mon problème en ce moment, c'est de savoir si je réussirai à m'en sortir vivant. Car avec cette espèce de bouse de vache qu'ils m'ont mise sur la tête et sur les diverses plaies, les risques de mourir du tétanos ou de toute autre forme d'empoisonnement sont multipliés par mille...Je regrette d'avoir laissé mon lot de sérum antitétanique et d'antibiotiques (p. 84).

À l'instar du protagoniste dans le roman de Makouta-Mboukou, Gonaba est d'abord très sceptique et très méfiant vis-à-vis de l'art médical dans la forêt des Pygmées. Il le considère comme une science non seulement impuissante mais aussi dangereuse. L'origine citadine des deux personnages et leur proximité du monde occidental justifient le doute et la méfiance qu'ils ressentent envers la médecine traditionnelle et leur préférence pour la médecine moderne dont ils regrettent l'absence dans la forêt. Mais leur scepticisme se révèle ici aussi injustifié, dans la mesure où les soins que reçoit Gonaba prouvent finalement leur efficacité. Il constatera son rétablissement complet au bout de six jours.

Dans l'adaptation filmique, l'état critique dans lequel se trouve Gonaba suite à l'accident avec le piège à fauve est suggéré à travers la réaction des Pygmées lors de son transport au camp. On le prend d'abord pour mort, puisque le geste de ces derniers qui crient en se tapant la poitrine des deux mains, est celui dont ils accompagnent habituellement les cas de décès, comme cela se confirmera après la mort de sa femme. Ensuite, au moment où l'on voit le petit-fils du patriarche enduire le corps de Gonaba d'une potion, dont l'apparence laisse supposer qu'elle est préparée à base de racines, et le couvrir de larges feuilles d'arbre, le montage entrecoupe les gestes de ce dernier avec des images montrant le regard anxieux des villageois posté à l'entrée de la hutte. Si cette anxiété confirme ainsi la gravité de l'état du personnage, le spectateur le voit se réveiller et se mettre à parler dans la scène suivante, pendant que Kali lui applique une autre potion sur le front. Le gros plan que réalise la caméra sur cette nouvelle potion permet de noter qu'elle est composée de plantes triturées dans de l'eau. Pendant qu'elle est encore à l'œuvre, on voit Gonaba bouger, ouvrir les yeux et se mettre à parler. Il devient clair ici également que



l'apparence simple et le caractère a priori primitif des produits et des soins contrastent avec l'efficacité et la rapidité de leurs effets.

Les exemples précédents montrent bien qu'il y a un désir manifeste des auteurs tant de mettre en lumière le richissime patrimoine thérapeutique, souvent trop ignoré, dont regorge notre environnement naturel, que de souligner la compétence des pratiques médicales basées sur ses éléments. Cela peut être compris comme une manière de rendre en quelque sorte justice à cette science traditionnelle par trop décriée et controversée parce que n'opérant pas forcément par des méthodes sous-tendues par l'esprit cartésien. Il faut dire que la perception négative dont fait l'objet la médecine traditionnelle africaine procède de sa démarche ambivalente. En effet, comme le remarque à juste titre Ayodélé Tella, elle opère souvent par un mode de traitement qui ne prend pas seulement en compte le domaine physique mais aussi celui métaphysique. L'utilisation dans le domaine physique de substances végétales, animales et minérales s'accompagne du questionnement et de l'invocation de forces mystérieuses résidant dans le monde invisible et sans l'intervention desquelles les traitements sont considérés comme voués à l'échec.²⁴⁵ Les exigences de ces puissances occultes frisent parfois la fantaisie, voire le ridicule. Il n'est pas rare que le plumage unicolore ou immaculé d'une volaille soit considéré comme la condition sine qua non pour le succès d'une guérison.

Le cas, dans *Un Piège sans fin*, du guérisseur qui a sauvé le bétail de la famille du protagoniste de l'épizootie confirme encore cette tendance. Sans doute, la porosité qui existe parfois entre guérisseur et sorcier – l'existence du terme « sorcier-guérisseur » vient encore justifier la difficulté qu'il y a parfois à faire une distinction nette entre les deux concepts – contribue dans une large mesure à la mauvaise réputation de la médecine traditionnelle. Cependant, cela n'est pas forcément une raison pour la rejeter catégoriquement ou lui refuser toute compétence. L'exemple de Gonaba et de Kinalonga, qui ont d'abord manifesté le doute et la méfiance envers elle avant de découvrir ses aptitudes et son efficacité, prouve bien que la méconnaissance de cette médecine joue aussi un grand rôle dans l'image péjorative dont elle jouit. Sans doute un plus grand intérêt pour cet art mé-

²⁴⁵ Ayodélé Tella (1976). « Les pratiques médicales traditionnelles en Afrique », in *Ethiopiennes*, Numéro Spéciale, en ligne, www.ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article632, consulté le 15 septembre 2014.



dical permettrait de mieux le découvrir et de profiter ainsi des énormes avantages thérapeutiques que la nature met au service de l'homme. Il suffirait de mieux explorer cette science et de la moderniser en la débarrassant de son superflu mystérieux pour en tirer davantage de bénéfice.

Le potentiel économique fait également partie des qualités de la forêt qui mettent en lumière sa générosité. Les énormes ressources naturelles dont elle regorge offrent de grandes possibilités de création d'activités de type économique. Aussi certains personnages comme ceux de Bhêly-Quenum et de Makouta-Mboukou créent-ils un système commercial entièrement fondé sur les atouts et les avantages que leur offre leur environnement.

Dans *Un Piège sans fin*, l'économie créée par Ahouna et sa famille repose entièrement sur les activités agricoles qu'ils pratiquent. Si l'agriculture est particulièrement prospère avec des récoltes très abondantes, le héros nous apprend qu'une partie des produits récoltés est destinée à la vente. Certes, l'agriculture qu'ils pratiquent est avant tout une agriculture de subsistance dont les produits ne sont pas principalement destinés à la commercialisation. Mais les conditions naturelles particulièrement généreuses que loue le héros permettent des récoltes excédentaires. C'est autour de la vente de cet excédent que tournent les activités économiques de sa famille. Toutefois la commercialisation des produits agricoles n'est pas principalement sous-tendue par la recherche du gain ou le désir de faire des bénéfices mais plutôt par un principe de solidarité. Le protagoniste indique en effet que les produits ne sont pas écoulés sur un marché ou vendus aux plus offrants, mais ils sont plutôt prioritairement livrés aux voisins. Ceux-ci, de leur côté, n'acquièrent pas seulement les vivres contre de l'argent, mais contribuent aussi à la production en apportant leur aide au cours de la récolte. C'est dire donc que l'économie dans ce cas n'est pas fondamentalement mue par le désir du profit mais plutôt la nécessité de l'entraide. Pourtant, comme le souligne le personnage, ce commerce est pourvoyeur de richesse pour sa famille : « Tout allait assez bien. Allons ! Il faut l'avouer, tout allait bien. Bakari était riche, Mariatou était riche, et moi, le petit Ahouna, j'étais riche aussi, du moins je me considérais comme tel [...] Nous étions heureux » (p. 27). La richesse qu'évoque ici le héros n'est pas nécessairement financière ou matérielle. Elle est surtout relative au bonheur et à



la joie de vivre qu'il ressent et auxquels contribuent tant la vie rustique et les travaux agricoles – qu'il décrit souvent d'ailleurs comme des moments particulièrement heureux – que la solidarité et l'entraide que les habitants de sa région cultivent entre eux.

Dans *Les Exilés de la forêt vierge*, le séjour dans la forêt permet au protagoniste Kinalonga de découvrir ses multiples possibilités économiques. S'il était enseignant en ville, il profite de la reconnaissance de ce potentiel que lui offre l'environnement pour se reconverter dans des activités de types agricoles. Il n'en tire pas seulement sa subsistance mais il met également en place une petite économie locale exclusivement basée sur l'exploitation des ressources naturelles et devient même l'approvisionneur de la capitale :

Kinalonga [...] tirait de la forêt toute sa nourriture : gibier à poils et à plumes, poisson d'eau douce, feuilles et fruits sauvages. Il boucanait tout ce dont sa bouche ne pouvait se charger. À la ville, on manquait de viande ; il en devenait un fournisseur à sa mesure. Il était devenu un vannier. Quand une âme est bien née, elle sait tirer profit de la moindre parcelle de la nature, fût-elle une herbe, une liane, un tronc d'arbre, une pierre, une corne d'animal ou son sabot, une peau de serpent, une fibre végétale, du terreau, une goutte d'eau ; tout devient matière première. C'est ainsi que des rotins dont la forêt regorgeait, Kinalonga fabriquait des paniers de toutes les formes, de toutes les tailles, de toutes les couleurs et de tous usages (p. 36).

Comme dans le cas du roman de Bhêly-Quenum, c'est surtout l'excédent de produits récoltés dans la forêt qui est écoulé dans le commerce pratiqué par les exilés. De même, le lecteur remarque ici aussi que c'est avant tout le principe de solidarité et d'entraide qui est fondamental dans cette économie, puisqu'elle est née du désir de Kinalonga d'apporter sa contribution à la résolution du problème de pénurie alimentaire en ville. Ainsi, le séjour forcé du héros dans la forêt est utilisé comme prétexte pour faire découvrir et faire prendre conscience à ce dernier des atouts économiques insoupçonnés ou ignorés de la forêt. Il n'est d'ailleurs pas tout à fait surprenant qu'à la fin du roman, alors que le pays est réconcilié et que les persécutions en l'encontre des exilés ont cessé, Kinalonga renonce volontiers aussi bien à sa profession d'enseignant qu'au poste de ministre qui lui est promis dans le nouveau gouvernement pour se retirer définitivement dans la forêt et se consacrer entièrement à son nouveau métier de vannier. Il fera ainsi construire un magasin à la ville destiné à l'écoulement de ses produits.

Les activités économiques mises en place par les personnages dans les deux romans présentent la particularité d'être exclusivement basées sur l'exploitation de ressources natu-



relles communément qualifiées de renouvelables. Cela nous amène à faire un rapprochement avec les idées très à la mode aujourd'hui de « développement durable », « économie verte » et « croissance verte ». « Le développement durable », indiquent Greffet et al., « intègre les dimensions économiques, environnementales et sociales en tenant compte des arbitrages entre générations ».²⁴⁶ Les convictions qui guident l'idée du développement durable reposent sur le postulat qu'il est indispensable de mettre au point un modèle de développement qui n'hypothèque pas les générations futures. En ce qui concerne les concepts d'économie et de croissance vertes, ces mêmes auteurs précisent qu'« une activité est dite verte si elle vise la protection de l'environnement ».²⁴⁷ Ce qui est donc en jeu ici, c'est la question de la protection de l'environnement. Il s'agit, pour tout dire, du souhait qu'économie et croissance se conjuguent avec l'impératif de la protection de la nature. Aussi les tenants de ces idées insistent-ils particulièrement sur la nécessité de l'utilisation préférentielle de ressources renouvelables plutôt que de ressources limitées et la nécessité d'un modèle économique qui n'ait pas d'impact sur l'environnement.

Il faut toutefois dire que ces idées sont souvent sujettes à controverse. John P. O'Grady met par exemple en doute la soutenabilité de l'idée du développement durable parce que, d'une part elle ne donne pas les clés devant mener à sa réalisation et, de l'autre elle serait une manière d'imposer un modèle économique aux générations futures sans se soucier de l'avis que peuvent avoir celles-ci sur la question.²⁴⁸ Greffet et al. ajoutent de leur côté que, de la même manière, l'idée de « croissance verte, ne repose [...] pas sur un concept économique clairement établi ».²⁴⁹ En outre, on peut dire que l'idée de croissance en soi, qu'elle soit verte ou pas, est problématique, car elle comporte intrinsèquement des risques pour la nature. En effet, comme le suggère le terme lui-même, les économistes conçoivent la croissance comme un mouvement ininterrompu avec souvent des prévisions et des objectifs fixés à court et à long termes. Or, le désir d'une croissance effrénée

²⁴⁶ Greffet et al. (2012). « Définir et quantifier l'économie verte », in *L'économie Française*, Éd. 2012, pp. 87-104, en ligne, www.insee.fr/ffc/docs_ffc/ref/ECOFRA12e_D3_eco_ver.pdf, consulté le 15 octobre 2014.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ John P. O'Grady (2003). « How Sustainable is the Idea of Sustainability? », in *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 10, en ligne, <http://isle.oxfordjournals.org/content/10/1/1.short?rss=1&ssource=mfc>, consulté le 11 septembre 2010.

²⁴⁹ Greffet et al. *op. cit.*, p. 92.



nécessite forcément une consommation sans cesse grandissante de ressources. C'est dire que, même avec l'utilisation exclusive de ressources renouvelables, il existe un point au-delà duquel le désir inassouvi de croissance économique n'est plus supportable pour la planète et conduirait inéluctablement vers son épuisement. De ce point de vue, les activités pratiquées par Ahouna et sa famille et celles auxquelles se sont reconvertis Kinalonga et les autres exilés semblent encourager une exploitation qui préserve l'environnement. Elles répondent d'abord à la nécessité fondamentale d'assurer la subsistance. Son aspect économique repose surtout sur un principe de solidarité et non de profit et elle ignore la recherche d'une croissance ininterrompue qui conduit inexorablement vers la surexploitation de la planète et de ses ressources.

De tout ce qui précède, on peut déduire que dans les œuvres où la forêt constitue l'environnement de vie des personnages, il y a une tendance à souligner la générosité de la nature et les grandes potentialités qu'elle met au service de l'homme. Cela apparaît également comme une manière de montrer la dépendance de l'homme vis-à-vis de cet environnement, eu égard au fait que les personnages y tirent pratiquement toutes les ressources dont ils ont besoin. Dans les œuvres qui mettent en scène le Sahel, le caractère hostile et impitoyable de l'environnement se révèle aussi comme une façon de montrer cette relation de dépendance qu'entretient l'homme avec lui.

4.1.2. Environnement hostile

Chez les auteurs sahéliens, le spectre de la sécheresse qui marque les représentations de la région semblent également mettre en exergue le lien étroit entre l'homme et son environnement. Ce lien s'exprime surtout à travers le caractère hostile et répulsif de celui-ci et les difficultés qui en résultent pour les hommes. Les personnages que créent ces auteurs sont habituellement des cultivateurs ou des pâtres, c'est-à-dire des gens dont les activités et la survie sont subordonnées aux conditions environnementales. Ce sont donc les suites fâcheuses voire catastrophiques de la précarité environnementale qui viennent souligner ici la dépendance de l'homme à l'égard de son environnement naturel.

Les ennuis qui découlent pour l'homme de la mort de la brousse se traduisent d'abord à travers la hantise de la disette et des famines. Les personnages que peignent les auteurs



sont souvent en manque de ressources alimentaires et crèvent de faim ou sont du moins permanemment soumis à sa menace. Dans *Sahel ! Sanglante sécheresse* de Mandé Alpha Diarra, les images hyperboliques qui choquent le lecteur décrivent tant la vertigineuse métamorphose de la nature à Léa que l'état misérable de ses habitants qui crèvent de faim. En effet, la gravité de la famine qui sévit dans le village se perçoit à travers la peinture que l'auteur fait de l'apparence physique de ceux-ci. Dès l'incipit du roman, l'arrivée de Boua dans le village permet au lecteur de découvrir l'extrême misère de ses habitants, puisque le nouveau-venu est accueilli par « [d]es figures hâves de morts vivants, [d]es masques creux et secs, aux trous profonds sans lumière, [d]es bras grêles et décharnés qui se tendaient vers lui » (p. 11). Le portrait que le narrateur fait des personnages les présente comme des êtres déshumanisés, plus proche de la mort que de la vie. Les termes utilisés pour les décrire dénotent l'apathie et l'absence d'âme. Cette métamorphose subie par les personnages est censée refléter le caractère inouï de la situation vécue par ces derniers, situation perceptible aussi dans la réaction du protagoniste qui se retrouve dans une si grande confusion au point de perdre l'aptitude à faire la distinction entre le réel et l'onirique : « De surprise en surprise, d'horreur en horreur, Boua crut ferme, pendant toute la journée, qu'il rêvait. La réalité était si incroyable que l'adolescent n'arrivait plus à faire la différence » (p. 17). La dénaturation humaine est aussi perceptible dans les moyens inhumains auxquels les personnages font parfois recours pour parer à la mort certaine à laquelle ils sont condamnés. Ainsi le vieux Fâ-Mary et sa femme se verront-ils contraints, dans un réflexe de survie, de s'adonner à des actes de nécrophagie dont le comble est la consommation de la dépouille mortelle de leur propre petit-fils. C'est donc par l'entremise d'images fortes et choquantes que l'auteur met en scène la famine et l'indigence qui règnent dans le Sahel.

Le thème de la famine est également très présent dans les films *Bako, l'autre rive* et *Ta dona*. Dans ces deux films, le problème de la famine est souvent le sujet principal au centre des discussions lors des nombreuses réunions de crise organisées par les conseils de sages des villages respectifs de Farabougou et Babala. La gravité du problème est souvent suggérée à travers le gros plan que la caméra réalise sur le visage triste et inquiet des personnes présentes à ces assemblées. Dans *Bako, l'autre rive*, c'est encore l'image de la vache morte qui suggère les ravages de la famine. Nous avons souligné dans le chapitre



précédent que la mort de l'animal préfigure le sort qui attend les habitants du village surtout parce que ceux-ci étant des pasteurs, la mort des animaux signifie la perte de leur principale source d'approvisionnement en vivres. Dans le film de Drabo, le contraste entre la séquence du labourage et celle de la récolte et de l'égrenage des céréales laisse deviner la menace imminente de la famine. La séquence du labourage a une durée diégétique nettement plus longue que celle décrivant à la fois la récolte et le battage des céréales et elle montre également une plus grande mobilisation de travailleurs. La moindre durée ainsi que le nombre réduit de travailleurs suggèrent la maigreur de la récolte. De plus, l'atmosphère joyeuse et gaie qui caractérise la première tranche également avec celle triste et morose qui marque la seconde et suggère l'état d'anxiété des villageois. Cette anxiété est confirmée par les propos du chef du village qui, voyant le résultat des récoltes, exprime ses inquiétudes au sujet de l'amenuisement des chances de survie que cette situation dénote pour le village. La séquence suivante, qui narre une nouvelle réunion de crise des vieux du village, se termine par ailleurs par un gros plan sur ce dernier qui le montre en pleurs et secouant la tête en guise d'expression de la désespérance qui l'anime.

La mort de la brousse et les conditions environnementales hostiles se révèlent aussi comme une source potentielle de conflits. Plusieurs études se sont penchées sur le lien possible entre les problèmes environnementaux et l'émergence des situations d'insécurité et de conflits. L'une de celles-ci, menées par Solomon M. Hsiang et al., examine à la loupe le rapport entre le passage du courant marin « El Niño », qui présente la particularité de perturber le climat en provoquant une migration d'eau chaude accompagnée d'ouragans et de sécheresse, et la recrudescence des risques de conflits, singulièrement dans les pays tropicaux. Ce qui attire surtout la curiosité de ces chercheurs, c'est que le passage dudit courant coïncide souvent avec le regain des conflits. Sans pour autant en tirer la conclusion certaine et définitive d'un rapport de cause à effet entre bouleversement du climat et explosion de la violence humaine, ces derniers notent une tendance à la naissance de situations d'instabilité et de conflit pendant ces périodes de changement climatique en s'appuyant également sur des études psychologiques qui attesteraient d'une



multiplication des comportements agressifs et belliqueux en période de grandes chaleurs.²⁵⁰

Le lien entre l'altération de l'environnement et les situations de conflits est perceptible surtout dans le roman *Sahel ! Sanglante sécheresse*. Si le désastre environnemental est à l'origine de la scission du village en deux pôles, la relation entre les deux camps est d'abord marquée par la belligérance. Ce qui surprend surtout, c'est l'insensibilité, le manque de retenue, la témérité et le jusqu'au-boutisme dont font preuve les deux factions. Ces attitudes s'incarnent en particulier dans les chefs de fils respectifs. Autant le commandant Farichan Zan est un personnage cruel et barbare qui réprime dans le sang la révolte des paysans qui ne font que réclamer ce qui leur revient de droit, autant Lum se révèle finalement son parfait alter ego, puisque nonobstant la légitimité de son combat, il se révèle comme un individu belliciste que mêmes les nombreuses victimes provoquées par la révolte ne font pas reculer. De même, le jeune lycéen Boua se transformera rapidement en une personne violente et belliqueuse. Celui qui, à son arrivée à Léa, était surtout soucieux de porter assistance aux paysans sinistrés deviendra « le jeune homme à la mitraillette »²⁵¹ ayant la gâchette un peu trop facile et qui n'hésitera pas à abattre froidement trois personnes. Même les femmes du village s'avèreront de grandes guerrières qui participeront insensiblement au carnage dans le village. Le seul personnage qui semble faire exception à la règle en préconisant les solutions pacifiques est l'aîné de Lum, l'instituteur Souleyman. Mais, arrêté et jeté en geôle, il finira par adhérer lui aussi, même si seulement de manière idéale, à la révolte sanglante déclenchée par son frère cadet. Ainsi se confirme en quelque sorte l'agressivité subséquente des crises environnementales évoquée dans l'étude précédemment citée. L'exemple de Léa montre bien qu'elles peuvent être un facteur de conflits et concourir à une banalisation de la violence.

Une autre forme notable des conséquences de la dégradation de l'environnement au Sahel est perceptible dans les mouvements migratoires entrepris par certains personnages. À

²⁵⁰ S. M Hsiang et al. (2011). « Civil conflicts are associated with the global climate », in *Nature* N° 476, pp. 438-441.

²⁵¹ Robert Faurous-Palacio (1982). « Le jeune homme à la mitraillette. À propos de *Sahel ! Sanglante sécheresse* », in *Présence Africaine* N° 124, pp. 220-229.



l'image de leur rôle dans la naissance de situations conflictuelles, de plus en plus d'études s'intéressent au lien possible entre les problèmes environnementaux et les flux migratoires. Dans leur approche de la question, Patrick Gonin et Véronique Lassailly-Jacob attirent l'attention sur l'existence de ce qu'il est convenu d'appeler les « réfugiés de l'environnement ». Cette expression –employée pour la première fois en 1985 dans un rapport du chercheur égyptien Essam El Hinnawi avant d'être rendue populaire dix ans plus tard dans un film documentaire de Karel Prokop²⁵² – est définie par ces auteurs comme suit :

Dans un sens général, les réfugiés de l'environnement sont des populations obligées de quitter leur lieu de résidence dont elles sont tributaires pour leur survie en raison de sa destruction ou de sa dégradation. Les dommages relèvent de causes naturelles et humaines qui souvent s'imbriquent étroitement.²⁵³

Se basant sur l'exemple de la zone sahélienne, ces deux chercheurs précisent en outre que si avant le début des années 1970 les mouvements de populations étaient surtout mus par des raisons d'ordre social (par exemple la pratique recommandant un voyage avant le mariage qui sert en quelque sorte de rite d'initiation), à partir des années 1970 et 1980, ils sont avant tout la conséquence des vagues de sécheresse et se perçoivent comme un impératif pour subvenir aux besoins de la famille.

La deuxième raison évoquée correspond parfaitement à la situation de migration qui se présente dans le film *Bako, l'autre rive*. Dans la première séquence qui se déroule dans la région parisienne, le spectateur est frappé par la forte présence de jeunes africains dans la maison de fortune que fait découvrir la caméra. Suivant le mouvement d'un homme dont l'apparence contraste avec les autres de par son habillement élégant et son air hautain – le spectateur apprendra plus tard qu'il est le passeur –, la caméra filme successivement trois pièces bondées de jeunes hommes visiblement d'origine africaine. Les séquences suivantes qui mènent le lecteur dans la réalité de la catastrophe qui sévit dans le village de

²⁵² Essam El Hinnawi (1985) *Environmental Refugees*, Nairobi : United Nations Environment Programme.

Karel Prokop (1995). *Les réfugiés de l'environnement*, France, 52 min.

²⁵³ Patrick Gonin, Véronique Lassailly-Jacob (2002). « Les réfugiés de l'environnement », in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, N° 2, pp. 139-160, en ligne, www.remi.revues.org/1654, consulté le 15 octobre 2014.



Babala élucident progressivement le mystère de leur présence à cet endroit, plus précisément au moment où le père du protagoniste, suite à l'évidence de la mort de la dernière vache de la famille, enjoint à ce dernier de partir retrouver son frère en France. Le protagoniste étant le seul jeune homme qui apparaît dans toutes les séquences du film qui ont pour cadre le village, il est loisible de supposer que tout au moins une partie des immigrants résidents dans l'immeuble de la région parisienne représente les jeunes du village partis à l'aventure. En outre, les messages d'alarmes adressés par un vieillard à son fils immigré en France par l'intermédiaire de Boubacar semblent être destinés à suggérer que quasiment toutes les familles ont un fils ayant entrepris le voyage en France.

L'exemple du héros révèle aussi que ces départs de jeunes gens à l'étranger trouvent l'adhésion de presque toute la communauté villageoise. Si au début de la deuxième séquence la caméra montre le personnage seul dans le paysage dans un plan d'ensemble qui crée l'impression de solitude, d'isolement et d'abandon, le champ se rétrécit au fur et à mesure que celui-ci revient vers le village. Ce rétrécissement spatial se comprend comme le signe d'un enfermement du héros. La gravité de la situation environnementale devient une sorte de rouleau compresseur ou une sorte d'étau qui se resserre sur lui et qui rend inévitable sa décision de fuir. De plus, la séquence qui suggère l'isolement et la solitude du protagoniste contraste avec celle de la réunion au cours de laquelle les villageois discutent de la décision de l'envoyer en France. Ici, un plan rapproché souligne le grand nombre de personnes présentes à la réunion et plusieurs gros plans réalisés sur les participants mettent en exergue non seulement la gravité de la situation perceptible sur les visages, mais aussi et surtout la présence de toutes les couches sociales du village. Cela démontre qu'il y a un resserrement des forces et un esprit de solidarité qui naît dans le village pour faire face à la crise, mais aussi qu'il y a un soutien unanime autour du projet d'émigration du héros. En dépit de cette commune adhésion, la décision de laisser partir les jeunes pour sauver le village se révèle comme une lourde hypothèque.

Le cas de la fiancée de Boubacar est la preuve qu'au-delà de la perte de bras valides qui en résulte, ces départs mettent aussi en péril la procréation et la pérennité du village. Cette dernière est la seule personne à manifester une velléité d'opposition au voyage de Boubacar pour la simple raison que les immigrants ne retournent jamais dans leur village



d'origine. C'est dire que le départ du héros réduit à néant ses projets de mariage et la condamne de facto à une vie dans l'attente éternelle du retour de l'être aimé. De même, l'exemple du griot de l'oncle du héros à Dakar qui se lamente de la menace de disparition qui plane sur la tradition dont il est le garant, découlant là aussi du départ de son fils en France, montre par ailleurs les conséquences de cette migration sur les coutumes traditionnelles et les cultures. La logique de la migration révèle finalement le cercle infernal dans lequel vivent les populations en prise avec la détérioration de l'environnement, puisque le départ ne fait que ralentir, au meilleur des cas, l'échéance de la fatalité qu'elle fait peser sur elles.

Les problèmes environnementaux peuvent parfois être également un catalyseur de corruption, d'exploitation et autres abus. Ils apparaissent comme une période durant laquelle se manifestent particulièrement le manque de scrupule et l'esprit de cupidité de certains responsables politiques et personnes de rang privilégié. Ces derniers n'hésitent pas à considérer ce type de situations catastrophiques comme une aubaine dont il faut absolument tirer profit, souvent au grand dam des populations sinistrées. Le meilleur exemple en la matière est sans doute le cas des autorités administratives du village de Léa dans le roman de Diarra. Si le portrait que celui-ci fait du cataclysme qui survient dans le village rebute le lecteur, le choc de ce dernier se transforme en indignation quand il apprend les malversations auxquelles se livre le trio formé autour du commandant Farichan Zan, le commerçant Yiko et l'imam Fall. Usant de la position privilégiée que leur confèrent respectivement leur pouvoir politico-militaire, économique et religieux, ceux-ci, agissant en connivence, détournent les aides envoyées par les puissances internationales aux populations sinistrées dans le but de les revendre au marché noir. Seules les personnes qui ont encore un peu d'énergie pour travailler dans les rizières du commandant bénéficient des rares et parcimonieuses distributions de vivres. L'exemple de Farichan Zan et de ses acolytes, met en lumière le cynisme et l'insensibilité de certains détenteurs du pouvoir en Afrique qui n'hésitent pas à mettre à profit mêmes les situations les plus dramatiques pour s'arroger les ressources et les richesses de leurs pays et laisser croupir leurs peuples dans la misère et l'indigence. On retrouve presque exactement la même thématique dans le



roman *L'Archer Bassari* (1984) de Modibo Sounkalo Keita.²⁵⁴ Comme on l'apprend au fil du récit, les individus abattus par l'archer Atimbi sont des fils du pays Bassari qui sont châtiés pour avoir commis un acte de trahison gravissime.

La sécheresse et la désertification qui touchent le village sont suivies d'une grande famine qui fait des victimes au sein de la population, si bien que les villageois, agonisants et désespérés, ont pris la douloureuse décision de vendre l'idole d'or qui est le dieu tutélaire du village, afin de pouvoir acheter des vivres. Les victimes de l'archer avaient été chargées d'accomplir la mission de la vente de l'idole à la capitale. Mais, peu scrupuleux, ceux-ci choisissent d'empocher l'argent et de mener la belle vie dans la capitale, condamnant ainsi leurs compatriotes à une mort certaine. Alioune Sow précise que ces auteurs se sont inspirés de faits réels, en l'occurrence le détournement de l'aide destinée aux victimes par des personnalités importantes du gouvernement lors de la grave sécheresse des années 1970 au Mali.²⁵⁵ Cette version est également confirmée par Philippe Decraene. Témoin oculaire de la grande crise alimentaire qui s'est ensuivie de cette sécheresse, ce dernier a pu observer en effet les malversations dont se sont rendues coupables les autorités administratives de l'époque :

À Kabara, où les gamins stationnaient autour de sacs portant l'inscription « Don de la communauté européenne », notre guide nous a interdit l'accès à l'aire de stockage. À Tombouctou, le commandant de cercle a refusé de nous recevoir « par manque de temps » et nous a interdit l'accès aux camps des réfugiés « par défaut d'autorisation légale ». Dans certaines boutiques de la ville, on vend des grains qui devaient être distribués gratuitement.²⁵⁶

Le témoignage de Decraene souligne parfaitement l'insensibilité et le cynisme qui anime certains dirigeants politiques du continent africain. C'est bien la preuve tangible que les comportements cruels et criminels que décrit Diarra dans son roman ne sont malheureusement pas de la pure fiction.

On retrouve également le thème de l'exploitation éhontée des problèmes environnementaux dans le film *Ta dona*. Adama Drabo choisit de mettre en scène le sujet en opposant

²⁵⁴ Modibo Sounkalo Keita (1984). *L'Archer Bassari*, Paris : Karthala.

²⁵⁵ Alioune Sow, *op. cit.*, p. 289.

²⁵⁶ Cité par Pierre Boilley (2005). « Un complot français au Sahara ? Politiques françaises et représentations maliennes... », in *Mali-France. Regards sur une histoire partagée*, Paris : Karthala, pp. 163-182.



deux types de fonctionnaires incarnés par le personnage central Sidy d'une part, et ses collègues et supérieurs de l'autre. La probité et le sens du devoir du premier tranchent ostensiblement avec la corruption et la voracité des seconds. Agent des eaux et forêts, sa préoccupation première n'est pas, contrairement à ses collègues et à ses supérieurs, de se couvrir de privilèges, mais d'apporter tout son savoir au service du combat contre la dégradation de l'environnement et la désertification. Contrairement à ses pairs qui roulent dans des voitures de luxe, il choisit non seulement la bicyclette comme moyen de déplacement – preuve aussi de sa conscience écologique et de son engagement dans ce domaine – mais encore il fait fi des injonctions de son supérieur hiérarchique lui recommandant de rester dans son bureau et décide de s'installer plutôt au village parmi les paysans, afin de pouvoir réaliser ensemble avec eux le projet de reboisement. Il se démarque également des autres fonctionnaires de par l'authenticité et l'honnêteté de son engagement écologique. Ces derniers n'hésiteront pas à imposer la loi inique interdisant les feux de brousse dont l'objectif apparent est de parer à la destruction de l'environnement et à l'avancée du désert, mais qui n'a en réalité pour seule et véritable motivation que leur cupidité, puisque leur véritable intérêt réside, comme le notera plus tard le spectateur, dans le gain que qu'ils pourront tirer de l'application de cette loi qui prévoit d'infliger des amendes aux paysans qui se rendront coupables de délit de pyromanie. De fait, il s'agit d'une loi taillée sur mesure dont ces derniers sont la principale cible, étant donné que les autorités savent pertinemment qu'ils ont une longue tradition d'utilisation de feux de brousse dans le cadre de leurs activités agricoles et de chasse. La mauvaise foi des fonctionnaires se confirme encore dans leur choix d'ignorer les recommandations de Sidy qui préconise que soit organisée au préalable une campagne de sensibilisation des paysans. C'est dire donc que ladite loi ne vise pas à aider les paysans à lutter contre la désertification, dont ils sont qui plus est les premières victimes, mais à leur extorquer de l'argent et à s'enrichir à leurs dépens. Sidy qui est par contre moins soucieux des intérêts personnels, décide d'aller partager leur vie et de participer à toutes leurs activités afin de mieux s'imprégner et comprendre leurs réalités et leurs problèmes. Cette connaissance qu'il acquiert au sujet de leur monde lui permet de mieux leur expliquer le bien-fondé de son projet de reboisement et les convaincre à œuvrer dans le sens de sa réussite.



Le contraste entre la sincérité de Sidy et l'hypocrisie de ses supérieurs est aussi perceptible dans la deuxième séquence du film lorsque le héros vient faire le rapport de l'avancement du projet à son chef. Il lui expose son idée selon laquelle le reboisement reviendrait moins cher et serait plus viable avec l'utilisation d'espèces d'arbre locales plutôt que l'importation d'espèces étrangères. La réaction du directeur qui le traite de fou en dépit de la pertinence de son idée montre au spectateur qu'ici aussi c'est moins la réussite du projet que le profit qu'il pourrait tirer de l'importation onéreuse d'espèces exotiques qui est sa principale motivation (5'). La problématique environnementale lève ainsi un coin de voile sur les fléaux de corruption et de cupidité qui gangrènent la classe dirigeante. On peut même dire que ces comportements auxquels s'adonne la classe dirigeante contribuent d'une certaine manière à la destruction de l'environnement, puisqu'en refusant sciemment d'adopter les mesures adéquates pouvant combattre efficacement le phénomène dans le but d'en tirer profit, ils concourent à son avancée et à son aggravation.

Dans le film *Bako, l'autre rive*, ce sont les trafiquants de clandestins qui sont les profiteurs de la sécheresse. Cela se perçoit déjà dans la première séquence du film quand le passeur se rend au foyer des immigrés. S'il est noir comme ceux-ci, ses vêtements élégants et la mallette qu'il porte lui confèrent une apparence qui crée un fort contraste avec l'état décadent du foyer et les conditions modestes de vie des gens qui l'habitent. Le spectateur qui remarque ainsi qu'il est étranger à cet endroit a d'abord l'impression qu'il est un homme d'affaires ou une personne d'un rang social élevé qui vient peut-être porter une assistance caritative à ses compatriotes clandestins. Mais quand on le voit encaisser de l'argent chez certains et proférer des menaces à l'encontre d'autres qui n'ont pas pu s'acquitter de leurs dettes, il devient clair qu'il n'est en réalité qu'un individu sans scrupule qui exploite leur misère. Le récit des diverses étapes du voyage de Boubacar permet de découvrir qu'il n'est qu'un maillon dans la longue chaîne que constitue le réseau de personnes malhonnêtes et insensibles qui tirent profit du drame environnemental en extorquant de l'argent aux sinistrés pour qui ce voyage représente la seule lueur d'espoir. Parfois le réseau ne fonctionne qu'avec la coopération d'agents corrompus à l'instar de l'officier espagnol en poste au Sahara Occidental qui accorde des visas d'entrée en Espagne contre des pots de vins.



Il faut ajouter aussi que les catastrophes environnementales et la misère subséquente font partie des situations de crise qui favorisent parfois la montée de certains courants politiques ou idéologiques qui font miroiter des lendemains meilleurs. Le sociologue canadien Pierre Dandurand se fonde sur l'exemple d'un journal québécois pour montrer comment les situations de crises économiques sont souvent mises à profit pour diffuser les idéologies nationalistes.²⁵⁷ On sait également que la grande crise économique de la fin des années 1920 a très largement contribué à la montée des mouvements nationalistes tels que le nazisme. L'on peut de même aisément observer qu'avec le marasme économique et financier qui caractérise ce début de siècle, les partis politiques extrémistes ont le vent en poupe. Les catastrophes naturelles peuvent aussi offrir un cadre idéal à l'implantation de certaines idéologies. C'est encore le roman *Sahel ! Sanglante sécheresse* qui nous fournit le meilleur exemple en la matière. Le personnage de Lum, qui s'appelle en réalité Baba, est un grand adhérent aux idées communistes, ce qui explique d'ailleurs son surnom qu'il a choisi en référence au héros indépendantiste congolais Patrice Lumumba. On apprend que ses pensées révolutionnaires lui avaient déjà valu des ennuis et une exclusion de son lycée. Le cataclysme qui sévit à Léa et le désespoir qu'il occasionne parmi ses habitants s'avéreront une aubaine qui lui permettra de les réaliser en suscitant et en organisant la révolte sanglante qui fera tomber l'autorité du village. On se retrouve ici dans le schéma du roman expérimental cher à Zola, dont le meilleur exemple est sans doute *Germinal* (1885).²⁵⁸ Étienne Lantier, le personnage central de ce roman, mettra aussi à profit les conditions catastrophiques des mineurs pour faire fleurir ses idées syndicalistes et pousser ces derniers à la révolte. Ainsi donc, pour des individus de la trempe d'Étienne Lantier et Baba alias Lum, les situations de désastreuses ou alarmantes à l'instar de la sécheresse à Léa offrent le cadre idéal pour l'expérimentation de leurs doctrines.

La relation de dépendance qui existe entre l'homme et son environnement s'exprime en somme de deux différentes manières. Les auteurs qui font de la forêt l'aspect dominant

²⁵⁷ Pierre Dandurand (1978). « Crise économique et idéologie nationaliste, le cas du journal *Le Devoir* », in Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy, Jean Hamelin (dir.). *Idéologies au Canada Français, 1930-1939*, Québec : Les Presses de l'Univ. Laval, pp. 41-59.

²⁵⁸ Emile Zola (1885). *Germinal*, Paris : Charpentier.



de l'environnement insistent sur ses atouts et les innombrables ressources qu'en tirent les personnages. Ceux qui représentent la dégradation de l'environnement passent par contre par la mise en relief des multiples risques qui y sont liés pour montrer le lien étroit entre l'homme et son environnement. Les deux cas de figure mettent donc en lumière une subordination de l'homme à son environnement naturel. Pius Ngandu Nkashama résume parfaitement cette situation lorsqu'il écrit que « [pour le Sahel] la nature est en permanence un problème à résoudre, là où pour l'Afrique des forêts elle est un foisonnement de vie et une passion à conquérir. »²⁵⁹ Ce critique ne souligne-t-il pas ainsi plus encore toute l'ampleur liée à la question de l'environnement ? On a bien pu noter dans l'exemple du Sahel que les problèmes environnementaux peuvent devenir le catalyseur de certains fléaux qui gangrènent la société, tels que la corruption, l'exploitation inique des pauvres ou encore l'endoctrinement politique ou idéologique. C'est dire que résoudre ce problème, œuvrer pour la protection de l'environnement, c'est aussi contribuer en quelque sorte à faire reculer ces fléaux. Aussi est-il loisible de se demander quels sont chez les différents auteurs les actes ou les démarches qui peuvent être considérées comme œuvrant dans le sens de la protection écologique.

4.1.3. La question de la protection de l'environnement

Si les œuvres qui font évoluer leurs personnages dans l'espace de la forêt insistent sur la générosité et les potentialités de cette dernière pour montrer le rôle essentiel de l'environnement naturel dans l'épanouissement de l'homme, certains actes qu'elles font poser à leurs personnages et certaines mesures qu'elles leur font prendre peuvent être compris comme entrant dans une dynamique de sa préservation. Les lamentations de Bakari, le père du héros dans *Un Piège sans fin*, et les prières que ce dernier adresse à la terre pour demander son absolution, eu égard à l'usage inapproprié qu'il est contraint d'en faire dans les camps de travaux forcés, démontrent l'existence d'un code régissant l'exploitation de la nature et des ressources naturelles. Nous avons relevé que cette même logique existe chez les exilés dans le roman de Makouta-Mboukou. Elle se voit par exemple dans leur pratique de la jachère et leur observation du jour de repos accordé à la

²⁵⁹ Pius Ngandu Nkashama (1998). *Ruptures et écritures de la violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan, p. 344.



nature dont le but est de permettre sa régénération et de contribuer à sa préservation. Nous avons également démontré que dans *Le Silence de la forêt*, roman comme film, les habitudes alimentaires des Pygmées et leur utilisation exclusive de ressources naturelles sont aussi le signe d'une sorte de conscience écologique.

En plus, le mercantilisme et la recherche du profit sont inconnus dans l'usage qu'ils font de ces ressources. Le film insiste plus encore sur cette perception de la forêt par les Pygmées en l'opposant à celle occidentale à laquelle est rattachée la classe dirigeante du pays. Celle-ci ne voit en effet dans la forêt et tout ce qu'elle renferme comme ressources qu'une source de revenu. On s'en aperçoit lors des festivités marquant l'anniversaire de l'indépendance, lorsque l'identité du Blanc, dont le spectateur remarque la présence aux premiers rangs lors de la parade, est révélée au cours de la soirée à la résidence du préfet. La courte conversation qu'il tient avec ce dernier à son arrivée permet de savoir qu'il est forestier. Mais la protection et la préservation de la forêt ne font pas partie des plans de la foresterie qu'il pratique, puisque sa seule réponse, lorsque le préfet lui pose la question « comment se porte le bois ? », sera : « Il s'exporte, malgré les écologistes » (5'). On comprend alors que, s'il se dit forestier, la gestion qu'il fait de la forêt se limite uniquement son exploitation commerciale. Les protestations des écologistes qu'il évoque sont encore une preuve du danger écologique que représente une telle exploitation de l'environnement. La perception utilitaire de la forêt est aussi confirmée par le discours du préfet sur les Pygmées auxquels elle sert d'espace de vie. Lors de son altercation avec Gonaba au sujet des Pygmées qu'il contraint à distraire et à amuser ses invités, il justifie son acte par les mêmes visées commerciales : « Je me bats pour qu'ils restent ce qu'ils sont : une véritable manne touristique pour notre pays, une richesse naturelle que nous devrions exploiter davantage » (10'). C'est dire donc que les Pygmées qui habitent la forêt sont considérés comme une matière première au même titre que la forêt elle-même. Cette vision contraste visiblement avec celle des Pygmées eux-mêmes qui, comme nous l'avons déjà soulevé, montrent qu'ils ont conscience de la nécessité de préserver la forêt et ses ressources et évitent par conséquent toute exploitation à but commercial. La fin du film marquée par l'échec de Gonaba dans son projet de les acquérir à la civilisation occidentale apparaît de ce point de vue comme le triomphe de ces derniers, de leur vision du monde et surtout de leur relation vis-à-vis de l'environnement.



Dans le film *Sango Malo*, l'exemple du bois sacré, cette portion de forêt qui ne doit être ni aménagée ni exploitée de quelque manière que ce soit, peut être aussi considéré comme une mesure créant une dynamique de préservation de l'environnement. La croyance des villageois qu'elle abrite les esprits de leurs ancêtres qui a conduit à la tabouiser, concourt à sa protection. L'indignation des villageois et surtout l'inflexibilité dont ils font preuve quasi unanimement dans leur refus du projet de Malo d'y créer une plantation démontrent leur détermination à sauvegarder ce bois. Ainsi, ce qui peut paraître comme une pure superstition s'avère un moyen efficace de préservation de l'environnement. Ces genres de mesures ou de croyances sont légion en Afrique. En effet, il est fréquent dans la plupart des contrées du continent noir qu'un arbre ou une forêt soient déclarés sacrés parce qu'ils sont considérés comme abritant une divinité vénérée par les populations. Kouami Kokou et Nestor Sokpon, chercheurs spécialisés dans le domaine de la botanique et des études forestières, s'appuient sur l'exemple du Bénin et du Togo pour faire une typologie de ces types d'espaces sacrés : « Ce sont des arbres sacrés isolés, des réserves de chasse, des forêts des ancêtres, des forêts cimetières, des forêts de dieux ou de génies, des forêts de sociétés secrètes, etc. » Ces chercheurs insistent sur le fait que ces espaces sont « [t]rès protégés [...] pour leur rôle social, culturel et de conservation de la biodiversité » et en arrivent à la conclusion qu'ils « interviennent dans la protection de la faune et de la flore forestières de ces deux pays du couloir sec du Dahomey ». Ils précisent par ailleurs que ces forêts sacrées sont parfois le seul espace boisé dans certaines régions des deux pays.²⁶⁰ Leurs propos viennent ainsi confirmer l'importance de ce type de croyance qui peut efficacement contribuer à la sauvegarde de l'environnement. Cette mesure de sacralisation concerne également les animaux. C'est monnaie courante en Afrique que des animaux soient considérés comme l'esprit tutélaire d'une personne, d'une famille, voire de toute une communauté, ce qui concourt à leur garantir une certaine protection. C'est le cas par exemple du serpent noir qui est le totem de la famille du héros dans *L'Enfant noir* (1953) et qui, contrairement aux autres serpents, ne saurait être tué. C'est aussi le cas du porc-épic qui est le double du personnage

²⁶⁰ Kouami Kokou, Nestor Sokpon (2006). « Les forêts sacrées du couloir du Dahomey », in *Bois et forêts des tropiques*, N° 288, pp. 15-23.



de Kibandi dans *Mémoires de porc-épic* (2006) et donc la mort serait forcément synonyme de celle de ce dernier.

Il ressort de tout ce qui précède que certaines traditions et croyances religieuses en Afrique qui divinisent les éléments de la nature peuvent avoir un impact positif sur l'environnement parce qu'elles incitent les hommes à le respecter et créent ainsi une dynamique qui favorise sa protection. Guy Ossito Midiohouan remarque en outre que les créations artistiques traditionnelles telles que les contes et les légendes qui servent de véritable école dans les sociétés à tradition orale, sont mises à profit pour raffermir ces croyances religieuses et l'élan de protection auquel elles contribuent de manière décisive.²⁶¹ Comme le font ressortir les exemples évoqués supra, elles inspirent également les créations artistiques modernes.

Bien que ces traditions et ces croyances aident à l'éclosion d'un dynamisme écologique, il faut ajouter toutefois qu'elles peuvent également avoir une face négative. Elles sont parfois uniquement fondées sur des superstitions procédant d'une mécompréhension ou d'une interprétation erronée et abusive de la nature et de certains phénomènes naturels. On se souvient de l'exemple, dans *Le Chant du lac* (1965) de Bhêly-Quenum, des monstres aquatiques élevés au rang de divinités et vénérés par les populations, mais qui ont été facilement vaincus par le courage et la détermination de l'héroïne Ounéhou. Ce triomphe dessille les yeux à cette dernière et lui donne une nouvelle conscience lui permettant de comprendre finalement « qu'il devait y avoir quelque chose de trop dans chacun des dieux de ce pays, un superflu dont elle aimerait qu'on les débarrassât enfin pour seulement s'attacher à ce qui en valait la peine ».²⁶² On retrouve une histoire similaire par exemple dans le roman de Samuel Mvolo, *Les Fiancés du grand fleuve* (1973). Sous prétexte que la grande forêt jouxtant leur village serait un royaume de fantômes qui abriterait un monstre du nom de Sangla'ah et croyant entendre des pleurs d'enfants, des chansons berceuses, des sons de tam-tam ainsi que des chants et danses funèbres qui proviendraient de cette même forêt, les habitants d'Emvouga renoncent à y pénétrer pour couper les lianes de latex. Cette activité est pourtant nécessaire non seulement parce qu'elle débar-

²⁶¹ Guy Ossito Midiohouan, 1999, *op. cit.*

²⁶² Olympe Bhêly-Quenum (1965). *Le Chant du lac*, Paris : Présence Africaine, p. 143.



rasse la forêt de lianes qui étouffent et détruisent les arbres, mais aussi parce qu'elle permet aux villageois de s'acquitter de l'effort de guerre exigé par l'administration coloniale, et d'éviter ainsi des représailles de la part de celle-ci. Il a fallu l'audace du héros Sondo qui a entrepris une expédition dans cette forêt pour se rendre compte que le mystère du monstre n'est qu'un mythe infondé et que les bruits habituellement perçus par les villageois proviennent en réalité des cris de chauves-souris.

Il devient donc évident que ces types de croyances sont parfois mues par des superstitions sans fondement et s'avèrent ainsi inutiles voire nuisibles. Comme le montre tout particulièrement le roman de Mvolo, elles ne servent dans ce cas ni la nature ni l'homme qui l'habite. Il est donc nécessaire de faire la distinction entre les croyances superstitieuses qui sont plutôt contreproductives et desservent l'environnement, et celles qui sont le fruit de l'éclosion d'une conscience environnementale. Seul le second cas de figure peut véritablement créer un mécanisme efficace pour la protection de l'environnement.

Si la représentation de la forêt montre des personnages posant des actes qui vont dans le sens de la protection et la préservation de leur environnement, la donne est différente chez les auteurs dans les œuvres desquels l'image dominante de l'environnement est marquée par l'insistance sur les difficultés écologiques. Ici, ce qui surprend souvent le lecteur ou le spectateur, c'est la passivité et la résignation des personnages face à la précarité environnementale dans laquelle ils vivent. Il est rarement question que ceux-ci prennent des mesures, posent des actes ou conduisent à tout le moins des réflexions sur la possibilité de se prémunir contre le désastre que représentent pour eux la mort de la brousse et la destruction de l'environnement. Si l'on prend l'exemple de *Sahel ! Sanglante sécheresse*, les paysans de Léa brillent surtout par leur inactivité apathique et leur inertie. Ils semblent complètement dépassés par les événements et se laissent mourir. Le lecteur a du mal à comprendre que tous les espoirs des sinistrés soient exclusivement tournés vers l'aide des puissances internationales, surtout que cette aide se révèle comme une sorte de pomme de la discorde, puisque c'est elle qui sera à l'origine de la scission du village et de la guerre qui s'ensuivra. De plus, l'ardeur, la détermination et surtout la créativité tactique dont ils font preuve lors des affrontements pour l'accès ou le monopole sur les dons tranchent avec leur passivité devant la sécheresse et ses conséquences. La



tendance à souligner cette inactivité léthargique des personnages devant l'altération de leur environnement est qualifiée par Boulama Kaoum d'esthétique de « la démaîtrise ». La particularité de celle-ci, précise ce critique, consiste à montrer des « personnages [qui] cessent d'être des agents pour devenir des patients, des êtres incapables [...] de transformer ce caractère répulsif de l'environnement. »²⁶³ Tout se passe donc comme si l'environnement était une puissance supérieure contre laquelle les hommes ne peuvent rien entreprendre, comme si ces derniers étaient définitivement condamnés à se plier à ses caprices.

Dans le film *Bako, l'autre rive*, c'est aussi cette démaîtrise qui caractérise l'attitude dont font montre les villageois de Babala. Ici également les personnages ne se distinguent pas par les actions mises en œuvre et les solutions recherchées pour parer aux méfaits de la sécheresse, mais plutôt par la façon dont ils sont complètement agis et anéantis devant le désastre. Comme dans le roman de Diarra, la seule issue à laquelle croient véritablement les personnages est celle qui mène vers l'extérieur, puisqu'ils sont persuadés que le salut réside dans l'immigration en France. L'unique action notable qui a été entreprise par les villageois va également dans ce sens. Il s'agit de la cérémonie propitiatoire organisé par le village dans son ensemble pour demander aux dieux de favoriser le voyage du héros Boubacar vers Paris. Le comportement des personnages dans *Sahel ! Sanglante sécheresse* et *Bako, l'autre rive* rappelle à bien des égards celle de la plupart des pays africains incapables de mettre en place des structures fonctionnelles qui puissent leur permettre de faire face de manière efficiente aux situations de crise et qui s'empressent d'aller quémander l'aide et l'assistance des grandes puissances, s'engloutissant ainsi davantage dans la dépendance. Sur ce plan, le film *Ta dona* diverge d'une certaine manière des deux œuvres précédentes. Les personnages font tout au moins preuve d'une volonté de changer leur situation par leurs propres efforts. La cérémonie autour de laquelle se rassemblent toutes les âmes du village de Farabougou pour faire tomber la pluie et sauver les récoltes démontre qu'ils ont une certaine volonté de faire face à la sécheresse et d'essayer d'y remédier. Certes, on ne saurait affirmer, sans tomber dans la superstition, que cette cérémonie a réellement attiré la pluie qui tombe la nuit suivante. Mais elle est à tout le moins

²⁶³ Boulama Kaoum, 2009, p. 78.



la preuve que les villageois ont conscience qu'ils peuvent entreprendre eux-mêmes des actions pour lutter contre les problèmes environnementaux auxquels ils se trouvent confrontés. De même les tentatives de Sidy de persuader les villageois d'abandonner la tradition de la pratique des feux de brousse, tout comme ses efforts pour faire aboutir le projet de reboisement, constituent également des exemples d'initiatives locales allant dans le sens de la recherche de solutions aux problèmes de l'environnement.

Il faut toutefois dissocier les efforts de Sidy des projets malhonnêtes des fonctionnaires corrompus, étant donné que l'interdiction des feux de brousse imposée par ces derniers n'est guidée que par le désir d'escroquer de l'argent aux pauvres paysans et que leur décision d'importer des espèces étrangères pour le reboisement n'est destinée qu'à favoriser les détournements de fonds publics. Le film révèle d'ailleurs que le feu de brousse ravageur à la suite duquel les villageois de Farabougou sont sommés de payer des amendes a été déclenché par le mégot de cigarette que l'un des fonctionnaires jette insouciamment sur l'herbe asséchée. L'action est fort suggestive dans la mesure où elle démontre que ce sont ces derniers plutôt que les paysans qui représentent la véritable source du problème environnemental. La corruption généralisée à laquelle ils s'adonnent est un feu bien plus destructeur que les feux de brousse des paysans. Toujours est-il que le film de Drabo insiste sur le fait que les actions et les initiatives pour remédier au problème climatique ne sont pas vaines. Même s'ils ne peuvent pas éliminer complètement le spectre de la famine, les démarches entreprises par les paysans de Farabougou leur permettent tout de même de sauver une partie de leurs récoltes et ainsi de ne pas être réduits à la même situation de désespérance et d'extrême indigence comme dans le cas des personnages dans *Sahel ! Sanglante sécheresse* et *Bako, l'autre rive*.

L'analyse de la relation entre l'homme et son environnement révèle que les auteurs, dans leurs représentations de l'environnement, ont tendance à souligner la dépendance que le premier entretient avec le second, mais aussi la nécessité pour l'homme de poser des actes qui œuvrent à la sauvegarde de leur environnement naturel. Mais les représentations de l'environnement en font ressortir également un aspect symbolique qui mérite d'être étudié.



4.2. La valeur symbolique de l'environnement

Dans le deuxième chapitre de notre travail, nous relevions que dans les œuvres africaines postcoloniales, les auteurs se sont largement appuyés sur l'image de l'environnement pour démentir les préjugés et les stéréotypes diffusés dans le cadre des écrits coloniaux pour la simple raison que ces préjugés et stéréotypes étaient fondés eux aussi sur l'image de ce même environnement. L'analyse des représentations de l'environnement dans ce contexte laisse transparaître les valeurs symboliques qui lui sont parfois conférées. Cette utilisation de l'image de l'environnement comme symbole se confirme chez la plupart des auteurs étudiés. Dans les œuvres de ces derniers, il apparaît d'abord dans le cadre d'un discours identitaire et symbolise l'authenticité africaine.

4.2.1. Environnement, authenticité et opposition de deux mondes

Dans la dialectique ville/village que la critique relève unanimement comme un sujet itératif chez les auteurs africains, l'image de l'environnement semble être un élément important qui vient renforcer cet antagonisme. En effet, l'espace rural en général et la forêt en particulier apparaissent comme le symbole de l'Afrique précoloniale et ses valeurs qui ont été mises à mal au contact avec l'Occident. On peut ainsi constater que le mouvement – centripète ou centrifuge – que les personnages font par rapport à cet environnement naturel d'une part, et la détérioration de celui-ci de l'autre, s'accompagnent souvent d'une métamorphose de ces derniers. Cette métamorphose qui survient dans leurs vies est la conséquence de leur éloignement ou de leur rapprochement de cet environnement qui symbolise l'Afrique authentique.

Dans le roman de Bhêly-Quenum, le parcours et l'évolution d'Ahouna montrent que son départ de son microcosme naturel du Nord vers le nouveau monde que représente pour lui le Sud est la cause de sa perte. L'environnement apparaît comme l'élément fondamental à partir duquel se fait la distinction entre les deux espaces. Il est également un facteur important qui permet de comprendre la fin tragique du héros. Nous avons évoqué dans les lignes précédentes que dans le roman, les descriptions du Nord, d'où est originaire le personnage central, insistent sur l'abondance et la beauté de l'environnement ain-



si que la relation particulièrement harmonieuse qui le lie avec celui-ci. Ces descriptions s'accompagnent aussi de certaines vertus qui y prévalent et dont font toujours preuve les habitants, notamment l'amour du prochain, la paix, la solidarité, la serviabilité et l'honnêteté. Dans cet univers, les personnages apparaissent comme des gens heureux et joyeux et le héros lui-même se révèle comme une personne candide et innocente. En revanche, les portraits du Sud, dans lesquels les évocations de la nature sont rares, présentent cet espace comme un univers carcéral où règnent le crime et la violence. On apprend que « les gens de Cotonou et des grandes villes du Sud [sont] corrompu[s] par les subtilités de toubabs » (p. 116). Aussitôt arrivé au Sud, le personnage perd sa candeur et son innocence et devient un assassin capable d'abattre sans raison apparente avec un sang-froid déconcertant une femme qui croise son chemin.

La référence faite aux toubabs, c'est-à-dire aux Blancs, à l'Occident, en parlant du Sud, est la preuve que le Nord qui s'y oppose représente l'Afrique. Les caractéristiques et les vertus qui le distinguent sont donc celle de cette Afrique précoloniale considérée comme authentique. Ahouna se range ainsi dans la catégorie de ces personnages africains qui, à l'instar de Samba Diallo ou de Kocumbo, pour ne citer que ceux-là, vont inexorablement vers la perte dès qu'ils rompent le lien avec leur monde originel et entrent en contact avec le monde occidental. Comme pour la plupart de ces personnages, la rupture et l'entrée dans le monde de l'autre commence chez Ahouna avec l'école. Ici, l'école occidentale n'est pas évoquée en tant qu'institution. Elle est représentée à travers le désir du héros d'acquérir l'instruction par le moyen d'une alphabétisation autodidactique qui le conduit désormais à aller au pâturage avec un syllabaire. La réaction des éléments de l'environnement suite à cette nouvelle habitude vient confirmer un lien symbolique qui est établi entre ce dernier et l'Afrique :

Un jour, alors que j'essayais de bien comprendre un joli récit du « Mamadou et Binta », je me suis mis à transpirer abondamment ; j'étouffais, non de peur car il n'y avait rien d'effrayant dans ce petit livre, mais d'une chaleur extraordinairement lourde. Je me redressai de dessus mon syllabaire et m'aperçus que le ciel partout à la ronde était couvert de gros nuages de bronze [...] Le paysage de verdure arborescent qui, vu de la cime du Kinibaya, offre un panorama que j'aimais beaucoup, était épouvantablement agité. Au loin, par-delà les hauteurs rocheuses, des colonies de biches affolées couraient, des bandes de singes bananiers et de cynocéphales bondissaient de branche en branche en aboyant ou en glapissant ; les oiseaux fuyaient de toutes parts, tournoyaient dans l'espace en s'éloignant devant les nuages. Au pied de



la montagne, les troupeaux énervés couraient, s'agitaient, beuglaient, bêlaient ; les chiens aboyaient ou hurlaient. Toutes les bêtes semblaient saisies d'un vertige de mort (pp. 71-72).

L'agitation de la nature contraste avec le calme et la beauté qui caractérisent habituellement son image, surtout dans les moments de bonheur du héros, et qui soulignent le rapport harmonieux entre lui et cet environnement naturel. Cette réaction d'agitation de la nature est par contre celle qui distingue les instants de malheur et de tristesse dans sa vie, instants pendant lesquels cette harmonie est mise à mal à l'instar de l'exemple de la mort tragique et injuste de son père survenue dans les chantiers des travaux forcés qui représentent une intrusion dans leur microcosme. C'est dire que la décision d'adopter l'école occidentale, synonyme de l'abandon de sa terre natale et de son environnement, déclenche une réaction d'effervescence de la nature parce qu'elle crée également un hiatus dans la relation de symbiose entre le personnage et son milieu de vie. Elle le fait ainsi basculer dans la sphère du Sud qui est l'espace représentatif du monde dénaturé introduit par le colonisateur. Le divorce et le passage dans le monde étranger se matérialisent avec le mariage du protagoniste Ahouna avec Anatou qui, précise le texte, est une femme que ses parents ont « fait trop longtemps vivre dans le Sud [et qui] en a copié l'esprit de repartie, les subtilités bêtes qu'on appelle là-bas intelligence, et toutes les insolences » (pp. 128-129). La fuite vers le Sud et la fin tragique du héros ne sont finalement que l'aboutissement logique de ces choix qui le rapprochent de la culture occidentale. Aussi la réaction de la nature et de ses composantes apparaît-elle à la fois comme un signe de protestation contre sa dérive et un signe d'avertissement contre les dangers qu'il encourt.

Dans *Le Silence de la forêt*, roman et film, ainsi que dans *Les Exilés de la forêt vierge*, le parcours des personnages respectifs suit le sens inverse de celui d'Ahouna. Gonaba et Kinalonga sont non seulement des citadins mais aussi des enseignants au service de l'école occidentale qui choisissent de s'exiler dans la forêt vierge. Ce passage dans la forêt vierge sert de prétexte pour mettre en lumière l'osmose entre l'homme et la nature qui y prévaut, ainsi que les vertus qui la caractérisent et qui sont considérées comme authentiquement africaines. Par exemple Kinalonga n'y trouve pas seulement l'asile, la liberté et la sécurité. Il y subit aussi une sorte de métamorphose en devenant une personne qui prêche l'amour, la paix et le pardon qui sont des propriétés inconnues dans



la capitale d'où il est originaire. Les vertus qui singularisent la forêt sont également soulignées ici à travers l'évocation de la relation de contraste qui la distingue de l'Occident. Dans la version romanesque du *Silence de la forêt* par exemple, Gonaba fait part de l'importance et la nécessité d'inculquer à ses enfants nés dans le camp des Babingas une éducation qui ne s'inspire pas de l'Occident, mais qui soit plutôt basée sur les réalités de leur microcosme :

Je n'ai pas voulu leur [à ses enfants] fabriquer des avions, des camions et autres jouets inconnus de notre monde. Nous jouons au chasseur et au gibier avec de gros fruits. Nous imitons les chants des oiseaux qui nous arrivent de la forêt (p. 136).

Il ressort de ces affirmations du personnage que les jeux auxquels s'adonnent les enfants n'ont pas uniquement une fonction ludique. Ils jouent également un rôle pédagogique et ont pour vocation d'initier ces derniers aux réalités de leur monde et aux vertus qui y prévalent. Aussi le refus de les mettre en contact avec des jouets représentant la connaissance et la technologie occidentales traduit-il le rejet de sa civilisation qui apparaît comme intrusive et superflue dans l'univers de la forêt. Il faut noter en outre que le personnage, comme le souligne l'emploi de la première personne du pluriel, se prend pour un membre à part entière de cette communauté, ce qu'il est loisible de comprendre comme une preuve de son appréciation de sa culture voire son identification avec cette dernière.

Dans la version filmique en revanche, Gonaba est un grand partisan de la culture occidentale en générale et de l'éducation occidentale en particulier et il ne fait pas mystère de son rêve d'implanter celle-ci dans l'univers de la forêt, convaincu qu'elle contribuerait à l'émancipation des Pygmées. Dans le film, ce sont plutôt les enfants du camp qui opposent leur refus à cette éducation qu'ils considèrent comme en déphasage avec leur environnement naturel. Cela est mis en lumière à travers deux différentes scènes se rapportant aux séances de classe.

La première relate l'indignation et la désespérance que ressent Gonaba devant la vanité de ses efforts pour motiver les enfants en faveur de l'instruction scolaire qu'il leur propose. Alors qu'il leur enseigne l'alphabet, il constate avec amertume que ces derniers, contrairement à ses instructions, ne recopient pas les lettres qu'il leur écrit sur le tableau



mais dessinent plutôt des objets ayant un lien avec leur monde, à l'instar des animaux ou encore des huttes pygmées. Dans la deuxième scène par contre, on est surpris par l'attention et l'intérêt particuliers que manifestent les enfants quand il leur raconte l'histoire de l'affiliation entre les Babingas et les gorilles dans la forêt, c'est-à-dire une histoire au sujet de leur origine et leur culture. Il devient donc évident qu'il a ici aussi un rejet de l'éducation étrangère qui éloigne les Pygmées de leur identité et de leurs réalités.

Kinalonga, le héros dans *Les Exilés de la forêt vierge* découvre lui aussi au cours de son séjour dans la forêt que la nécessité de composer avec la nature est une des règles essentielles qui caractérisent cet univers. En effet, peu de temps après son arrivée dans la forêt, il constate que

la nature aussi reconnaît la bonne humanité et sait la distinguer de la mauvaise. Elle devine par notre attitude, notre allure, notre regard, par le port de notre corps, de notre tête, le mouvement de nos bras, quand nous passons, nos intentions. Elle se cache, se couvrant la face, cessant de faire battre les paupières de peur d'être aperçue par l'homme féroce que nous portons en nous (p. 94).

Ces remarques qui transparaissent des observations du héros dans la forêt confirment bien que la recherche d'une symbiose avec l'environnement constitue le socle de l'identité africaine. Pour le faire ressortir, le roman de Makouta-Mboukou fait également une comparaison avec l'Occident auquel il dénie l'existence de cette conception des choses, résultant de sa foi dans la technologie et à son aspiration à dompter la nature. Dans l'un des nombreux rêves que Kinalonga fait pendant son séjour dans la forêt, il voit un américain qui harangue une foule en louant le pouvoir acquis grâce à la technologie :

Nous sommes l'alpha et l'omega [...] Nous sommes l'être suprême ! Nous sommes l'homo faber et l'homo sapiens ! Nous avons dominé la terre ! Nous avons dominé la mer et les profondeurs marines ! Nous avons dominé le cosmos ! Le paradis ne sera pas ailleurs, mais ici (p. 59).

La confiance dans les forces de la science ainsi que l'arrogance et le mépris vis-à-vis de la nature qu'elle provoque chez les puissances occidentales apparaissent comme une illusion. En effet, le rêve de Kinalonga est suivi d'une réflexion qui met en garde contre l'inanité de cette foi aveugle dans la technologie et des dérives incontrôlées auxquelles elle pousse les humains, car l'on doit se rendre à l'évidence que le dernier mot revient toujours à la nature :



L'occident et l'orient se battent la coulepe, gonflés d'orgueil parce que la lune a baisé leurs pieds : ils ont crié : « hauts les mains ! » Et la fière planète s'est rendue parce que déjà ils se vautrent dans l'air martien ! Peut-être même pensent-ils dompter le soleil ! Mais pour nous, rien n'a changé. Car les raz-de-marée qui ont annihilé des vies humaines aux premières heures de l'humanité ravagent encore le Pakistan, transformant le pays en un vaste marais qui devient le tombeau des bêtes et des hommes (pp. 60-61).

C'est dire que les grands progrès technologiques conduisent souvent vers des projets démesurés voire mégalomaniaques dont le but n'est pas de répondre aux défis que certains phénomènes naturels aux dimensions catastrophiques posent à l'humanité dans son ensemble. Au contraire, faisant fi de ces avertissements émis par la nature pour attirer l'attention sur la nécessité de composer avec elle, voire même la défiant, ces projets apparaissent comme une provocation de la civilisation occidentale envers cette dernière. Cette provocation sera forcément suivie d'une réaction de la nature comme le montre cette personnification de l'Occident par le narrateur qui le nomme « le géant, symbole de la civilisation », et à qui il fait faire un mea culpa après une contre-attaque de la nature : « J'ai cru au progrès, j'ai cru que Dieu c'était moi, que le paradis ne serait pas ailleurs ! Mais la terre a baillé ! La nature a respiré ! Et le ciel s'est assombri sur mon front » (p. 62).

L'opposition que le narrateur fait entre la forêt vierge et le « géant, symbole de la civilisation » apparaît comme une nouvelle lecture de l'histoire entre l'Afrique et l'Occident, avec en toile de fond la question environnementale. Les repentances de ce dernier au sujet de sa scientificité sont une manière de rendre implicitement justice à l'Afrique dont la civilisation a toujours été fondée sur le credo de la nécessité d'une symbiose avec la nature, telle que les exilés la (re)découvrent dans la forêt vierge. Évidemment, l'Afrique que symbolise ici la forêt vierge est l'Afrique authentique, celle précoloniale. Les termes « primitif » et « sauvage » qui reviennent itérativement dans le roman pour caractériser la forêt étaient déjà abondamment employés dans le cadre du discours colonial comme traits distinctifs du continent avant la pénétration coloniale. Dans ce contexte, ils étaient chargés d'une connotation âprement négative, servant à dénigrer le continent, ses habitants et son environnement naturel, et à justifier la nécessité de l'action coloniale. Mais avec l'éclosion de la conscience environnementale qui a soulevé des interrogations et des doutes sur le scientisme, le sauvage et le primitif prennent un sens nouveau et virent lar-



gement au positif, comme le souligne l'exemple du culte du *wilderness* célébré par Thoreau et les transcendentalistes entre autres.

Eu égard à cette nouvelle donne, l'occurrence dans une connotation positive de la « sauvagerie » et de la « primitivité » comme attributs de l'Afrique dans le roman de Makouta-Mboukou apparaissent comme une réappropriation de ces termes dans un souci de déconstruction du discours colonial. Cette réutilisation dans un sens positif ainsi que la repentance que fait l'Occident sur le scientisme sont donc une manière de reprendre l'argumentaire de ce discours pour en intervertir le sens. Tout se passe comme s'il y avait une volonté de réhabiliter a posteriori l'attitude de l'Afrique ancienne vis-à-vis de la nature tant décriée et mise à mal par la colonisation. Ici se révèle aussi tout le sens que prend le qualificatif « vierge » apposé à la forêt. C'est dans ce qualificatif, synonyme d'authenticité, que réside surtout le lien symbolique entre la forêt et l'Afrique précoloniale. Car cette forêt dans laquelle les personnages cultivent l'harmonie avec la nature est vierge – et donc authentique – parce qu'elle n'a pas (encore) été pénétrée par l'Occident et reste ainsi à l'abri de son influence.

Le lien entre l'image de l'environnement et la question de l'authenticité africaine se perçoit aussi chez les auteurs sahéliens. Il se dessine à travers la problématique de la détérioration de l'environnement qui domine sa représentation chez ces derniers et dont certaines conséquences confirment cette thèse de l'usage symbolique de la forme abondante de la végétation comme un emblème de l'Afrique authentique. Force est de remarquer en effet que la mort de la brousse s'accompagne parfois de la disparition de certaines valeurs souvent considérées comme typiquement africaines. Le village de Léa, théâtre du drame qui se joue dans *Sahel ! Sanglante sécheresse*, est le meilleur exemple qui illustre cette remarque. Tel que le décrit le narrateur, Léa était loti avant le désastre dans une végétation particulièrement belle et abondante et était unifié. Il était une sorte de havre de paix et de bonheur. Cependant, la détérioration de son environnement ne conduit pas seulement à la perte de cette unité et sa division en deux camps ennemis. Elle est aussi suivie de l'apparition chez les habitants de comportements qui sont en déphasage avec les valeurs qui passent pour être typiques de l'Afrique. Il n'est pas rare qu'en parlant de l'Afrique et de ses singularités intrinsèques, l'on évoque l'altruisme, la générosité et sur-



tout le sens de la communauté et du partage qui prévalent au sein de ses habitants. Certes, il serait aberrant de faire de ces valeurs l'apanage exclusif de l'Afrique ou de les dénier à d'autres peuples. Il serait encore plus aberrant d'affirmer qu'elles y sont scrupuleusement respectées et appliquées par chaque individu. Mais on a souvent tendance – les africains en premiers – à insister sur le fait qu'elles y sont plus cultivées que partout ailleurs. Par exemple les auteurs africains ont une propension à mettre en avant le primat accordé à la collectivité au détriment de l'individu comme l'un des traits essentiels qui distinguent la culture africaine de celle occidentale. Cela s'illustre particulièrement dans le roman *Sous l'orage* (1957) de Seydou Badian où le père Djigui inculque les vertus du village à ses petits-enfants citadins, Birama et Kany, en leur apprenant non seulement à partager avec les autres mais aussi et surtout à éviter de mettre en avant le « moi » comme cela est de mise à la ville.

C'est dire qu'en Afrique, le « moi » est encore plus haïssable et le « nous » est inscrit en lettres d'or. De là, s'attendre à une logique de solidarité et à un réflexe d'entraide de la part d'un Africain, a fortiori dans une situation de crise et de désastre comme celle de Léa, tient de l'évidence. Et pourtant, dans le roman de Diarra, c'est plutôt par leur égoïsme, leur opportunisme et les actes de cruautés qu'ils posent que brillent les personnages. L'attitude capitaliste des détenteurs du pouvoir, qui mettent leur cupidité devant la vie des sinistrés, la témérité des jeunes révoltés réunis autour de Lum, qui font massacrer la population paysanne pour faire triompher leurs convictions communistes, tout comme la soif du pouvoir dans les deux camps, sont étrangères aux valeurs typiquement africaines. Le rapport symbolique entre la forme abondante de l'environnement et la référence à ces valeurs africaines se lit également dans la coïncidence de leur disparition. Ce n'est sans doute pas un hasard qu'avec la mort de la brousse, les personnages perdent aussi l'esprit de paix, de solidarité et d'entraide et se métamorphosent en ne jurant plus que par leurs intérêts individuels.

Tout ce qui précède laisse croire que l'image de la forêt ou de la végétation abondante a la même fonction symbolique que celle du village qui est l'espace que la critique retient souvent comme représentatif de l'Afrique traditionnelle. De prime abord, ce constat semblerait évident et justifié, dans la mesure où tant la forêt que le village peuvent être consi-



dérés comme l'espace de la ruralité et s'opposeraient ainsi à celui de la ville. Cependant, s'agissant du village, il faudrait nuancer tant soit peu cette fonction symbolique. Dans son ouvrage *L'Afrique des villages*, Jean-Marc Éla remarque que l'idée d'un village africain idyllique où régneraient les vertus et les principes d'autrefois relève de la pure illusion parce le village n'a pas été épargné par le bouleversement des réalités et du mode de vie africains survenu avec la colonisation.²⁶⁴

Cette transformation du village africain se reflète à travers le portrait de la plupart des villages décrits dans les différentes œuvres. Le meilleur exemple en la matière est sans doute encore le village de Léa dans le roman de Diarra, dont la métamorphose et la dénaturation des habitants témoignent de ce bouleversement. Mais cette tendance est aussi perceptible dans les exemples des villages de Bilolo dans *Le Silence de la forêt* et de Lébamzip dans *Sango Malo*. Certains comportements dont font preuve leurs habitants révèlent que ces derniers ont bien adopté la philosophie du colonisateur et que le village africain n'a pas été épargné par l'influence occidentale. À Bilolo, dans le roman tout comme dans le film, les villageois humilient et dénigrent le Pygmée Manga qu'ils considèrent comme leur esclave et qu'ils s'obstinent à vouloir « civiliser ». Cette attitude envers Manga qu'ils considèrent comme un être inférieur, voire comme un animal, est digne des colons et contraire aux vertus qui caractérisaient le village africain. L'influence occidentale se lit également dans le changement de goût de Sobélé, le chef du village, qui préfère désormais les boissons européennes au vin de palme local, comme en témoignent son émerveillement et le satisfecit qu'il exprime quand Gonaba lui offre une bouteille d'alcool importé.

Dans le cas de Lébamzip, la problématique de la transformation du village africain est tout singulièrement incarnée par les personnages du commerçant Honba et du maître d'école Bernard Malo. Le premier est un capitaliste cupide et aux méthodes douteuses et amORALES qui exploite sans pitié la population du village. Pire encore, confronté à la concurrence de la nouvelle boutique créée par la coopérative, il n'hésite pas à engager des prostituées à la ville pour faire revenir la clientèle et reflourir ses affaires. Le second est

²⁶⁴ Jean-Marc Éla, *op. cit.* p. 9.



un iconoclaste qui brise les tabous et foule aux pieds les traditions du village. Non seulement il s'obstine à mettre en exploitation le bois sacré, mais il décide aussi de passer outre les lois qui régissent le mariage traditionnel en se mariant à la mairie de la ville sans le consentement ni la présence de la famille de sa fiancée.

L'attitude des habitants de Léa et de Bilolo ou de certains personnages dans le village de Lébamzip divergent nettement des principes avec lesquels Kinalonga et les autres exilés font connaissance dans la forêt vierge, ou des vertus que Gonaba y découvre au cours de son séjour chez les Pygmées. Kinalonga et ses amis, comme nous l'avons signalé, ont subi une sorte de métamorphose dans la forêt où ils ont appris à cultiver le pardon, l'amour, la solidarité et l'entraide. De même, Gonaba se rend compte que les Pygmées sont un peuple accueillant et hospitalier qui se distingue par sa générosité, son affabilité mais aussi son respect pour les lois établies. La courtoisie et la bienveillance dont ils font preuve à son égard contrastent par exemple avec le mépris et la condescendance des habitants de Bilolo envers le Pygmée Manga. Cela démontre que contrairement à la forêt, le village perd son immunité contre l'influence étrangère et ne peut plus être perçu comme l'espace qui symbolise l'Afrique précoloniale et les valeurs qui la singularisent.

La métamorphose du village et la perte de l'authenticité africaine dont elle est la connotation sont souvent suggérées par un motif particulier, en l'occurrence celui de la route. Dans un ouvrage consacré au thème de la route dans l'œuvre de Wole Soyinka, Christiane Fioupou écrit : « Dans de nombreux romans de la période coloniale, écrits par des Africains aussi bien que par des Européens, la construction des routes et des voies ferrées apparaît fréquemment comme une métaphore de la pénétration européenne. »²⁶⁵ Cette critique explicite que pour les auteurs qui sont soucieux de faire une apologie de la conquête impérialiste, la construction de ces voies est le signe de l'appropriation de la nature sauvage qui est perçu comme un préalable indispensable à l'accomplissement de la « mission civilisatrice » que s'est attribuée la colonisation. « Dans la littérature africaine, » note-t-elle en revanche, « la construction des “grandes routes” est l'expression

²⁶⁵ Christiane Fioupou (1994). *La route. Réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*, Amsterdam : Rodopi, p. 13.



physique et symbolique de l'expansionnisme européen ». ²⁶⁶ Cet expansionnisme de l'Occident que symbolise la route, synonyme de la propagation de sa civilisation, se conjugue forcément avec la disparition des us et coutumes des territoires conquis. Aussi la route apparaît-elle comme une sorte d'allégorie de cette mutation et, comme l'affirme si bien Eloïse A. Brière, sa présence dans l'espace du village signifie « la tentation permanente de se détourner du mode de vie traditionnel ». ²⁶⁷

Le terme « pénétration » employé pour exprimer la conquête de l'Afrique que traduit l'image de la route est également très révélateur. En effet, parler de « pénétration européenne » revient à comparer cette conquête à un acte sexuel, mais un acte sexuel qui intervient sans le consentement de l'autre. L'Europe prend ainsi les attributs d'un être masculin, puissant et viril qui pénètre violemment sa victime tandis que l'Afrique est présentée telle une personne féminine, faible qui est violée et dont l'honneur est ainsi bafoué. On retrouve ici le thème de prédilection de la critique écoféministe évoqué dans le premier chapitre.

L'image de la route et son utilisation symbolique pour suggérer l'influence occidentale ainsi que les bouleversements qui en découlent dans le village africain apparaissent chez tous les auteurs étudiés. Mais elles sont plus élaborées et particulièrement évidentes dans le roman *Sahel ! Sanglante sécheresse* ainsi que dans les films *Sango Malo* et *Le Silence de la forêt*. Dans le roman de Diarra, la description que le narrateur fait de Léa avant le désastre ne le montre pas seulement comme un village paisible, prospère et surtout uni, mais elle insiste aussi sur sa situation dans un environnement naturel particulièrement abondant qui lui sert de protection. S'il présente ce cadre naturel comme une sorte de forteresse qui protège le village, le narrateur indique toutefois qu'il y a deux accès qui y mènent, à savoir un fleuve et un chemin de fer.

Contrairement au fleuve qui est une voie de communication naturelle et que l'on peut considérer comme ayant préexisté au village, le chemin de fer est une voie construite dans le cadre de la colonisation dans le but de le désenclaver. Même si Léa est resté uni et

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁶⁷ Eloïse A. Brière (1998). « *Remember Ruben : étude spatio-temporelle* », in Stephen H. Arnold (dir.). *Critical Perspectives on Mongo Béti*, Boulder : Lynne Rienner, pp. 191-205.



paisible après la construction du chemin de fer, l'évocation de sa présence a toutefois pour but de signaler qu'il a d'ores et déjà été atteint par l'influence étrangère. Il apparaît ainsi comme une sorte de faille dans le rempart naturel qui protège le village et un danger latent qui menace ses valeurs traditionnelles. Aussi n'est-il pas surprenant que la plus grande responsabilité dans la guerre qui éclate à Léa revienne aux autorités qui habitent le lieu fort symbolique de Léa-Gare où se termine la ligne de chemin de fer. C'est l'ignorance des principes de solidarité et d'équité par celles-ci qui est la raison principale du déclenchement des hostilités. De même, le jeune Boua, qui contribue largement à diffuser les idées révolutionnaires au sein de la population et la pousse à la sanglante révolte, est arrivé de la ville par le chemin de fer. Cette voie ferrée symbolise ainsi les attitudes et les idées nouvelles qui sont étrangères au village africain et qui ont contribué à aggraver la catastrophe naturelle en la doublant d'une catastrophe humaine.

Dans *Le Silence de la forêt* et *Sango Malo*, cette signification symbolique de la route est mise en relief par un motif identique utilisé dans les deux films. Le motif en question apparaît lors du voyage respectif des protagonistes vers le village. Les séquences qui montrent le voyage dans les deux cas sont prioritairement filmées en plan d'ensemble. On voit les véhicules transportant les personnages emprunter une route s'enfonçant dans la forêt. Le plan d'ensemble produit chez le spectateur l'impression que la route ouvre une brèche dans la forêt. On retrouve ainsi le motif de la voie de communication qui crée une faille dans un rempart de protection naturelle et qui facilite l'introduction de l'influence étrangère qui vient sonner le glas de la vie traditionnelle. Un motif qui est donc synonyme d'une conquête violente. Dans *Le Silence de la forêt*, une comparaison entre le voyage de Gonaba vers le village de Bilolo et le voyage suivant le menant vers le camp des Pygmées vient par ailleurs rendre plus évidente encore cette signification symbolique de la route. On se souvient que le protagoniste, lors de son trajet vers le camp des Pygmées, n'a pu trouver de voie d'accès et que, perdu dans la forêt comme dans un labyrinthe, il a dû y être transporté par ces derniers dans un état inconscient. L'inexistence d'une voie conventionnelle, simple et sans obstacles à l'instar de la route, qui explique le mode hors du commun par lequel le personnage entre dans le camp, signifie que le monde des Pygmées est protégé contre une pénétration brusque et aisée de la culture occidentale dont il est l'ambassadeur. Elle préfigure ainsi le fiasco du héros dans son projet



d'implanter l'éducation occidentale chez les Pygmées. Ce lien entre l'absence d'une voie libre et sans entrave et l'échec de la tentative de scolarisation entreprise par le héros démontre ainsi que, sans la pénétration non consentie, et partant le viol que symbolise l'image de la route, l'implantation de la culture européenne en Afrique aurait été à tout le moins une tâche bien plus ardue.

L'image de la route – ou du chemin de fer – dans le village rappelle à bien des égards celle de « la machine dans le jardin » de Leo Marx. À l'instar de la métaphore de la machine dans le jardin qui connote la violation et la conquête de l'espace de la nature par la civilisation, l'image de la route dans la forêt ou dans le village signale l'invasion de l'espace culturel africain par la civilisation occidentale et le « crépuscule des temps anciens » qui en est la conséquence. Ces deux motifs sont donc le signe de la pénétration européenne et des métamorphoses subséquentes. Ils apparaissent même conjointement dans le roman *Le Roi Albert d'Effidi* (1976) de Francis Bebey dans lequel l'auteur fait la peinture d'un village de forêt en pleine mutation pendant la période des indépendances. L'importance de l'image de la route se voit déjà dès l'incipit du roman. Le narrateur relève surtout l'ambiguïté dans la perception des changements qu'elle introduit dans le quotidien des habitants.

L'appréciation que ces derniers en font est positive ou négative, selon qu'elle est perçue du point de vue de la possibilité qu'elle leur offre de se rendre plus facilement à la ville pour écouler leurs récoltes, ou du point de vue des ennuis de santé qu'elle occasionne lorsque les camions lourdement chargés de cacao qui l'empruntent – et dont le passage ne leur profite guère, puisque ceux-ci ne transportent pas de passagers – laissent derrière eux de la poussière. L'image de la route est indissociable de celle des trois principaux protagonistes du roman, dans la mesure où Albert le commerçant capitaliste, Bikounou le fonctionnaire et Toutouma le syndicaliste se distinguent surtout par leurs engins respectifs, à savoir la voiture, la vespa et la bicyclette. Ces trois personnages sont également le visage des bouleversements qui surviennent dans le village. Travaillant tous les trois à la ville, ils ont adopté sa culture. Aussi n'hésitent-ils pas à briser certains vieux tabous du village et à y transposer leur guerre idéologique totalement étrangère à ses réalités. La route ainsi que les engins de locomotion de ces trois personnages sont le signe de la rapi-



dité et de la facilité avec lesquelles la civilisation citadine et donc occidentale s'y implante. Mais il faut ajouter que le choix des engins eux-mêmes n'est pas fortuit, puisqu'ils représentent différentes échelles techniques, ce qui veut dire qu'ils ne contribuent pas au même rythme à l'installation de la civilisation occidentale. Cela signifie également que la responsabilité qu'endossent les trois personnages dans le bouleversement de la vie traditionnelle du village est proportionnelle à l'engin qu'ils possèdent. De par les perceptions dont ils font souvent l'objet, le communisme auquel adhère Toutouma semble être un bien moindre mal que l'administration inique installée par la colonisation pour laquelle travaille Bikounou et le capitalisme exploiteur pratiqué par Albert. Cela se reflète aussi à travers leur comportement respectif, puisque des trois personnages, c'est bien Toutouma qui est le plus respectueux des règles du village et qui les enfreint moins.

4.2.2. Le recours aux sources

Le voyage à l'envers dans l'itinéraire du héros du roman africain que nous avons évoqué à la fin du deuxième chapitre aboutit souvent à une situation de crise. Les exemples de personnages dont le retour au pays natal finit mal sont légion. Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* (1961) et Thiemoko Keita alias Sarzan dans *Les Contes d'Amadou Koumba* (1969) ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres qui font dire à Ambroise Kom qu'« il n'y a pas de retour heureux ».²⁶⁸ Dans les œuvres étudiées dans le cadre de ce travail, le parcours des héros Boua et Bernard Malo confirme cette thèse du retour malheureux. C'est pourtant dans ce voyage à l'envers que certains auteurs voient la solution à la crise identitaire née du contact entre l'Afrique et l'Occident. Cette tendance est illustrée par les personnages de Kinalonga et du dictateur déchu dans *Les Exilés de la forêt vierge*, ainsi que Gonaba dans *Le Silence de la forêt*.

La lutte fratricide et sans merci qui oppose Kinalonga, grand partisan de l'idéologie du socialisme scientifique, à l'ancien dictateur au pouvoir autocratique et arbitraire, ainsi que le mode de vie amoral, luxurieux et égoïste que mène Gonaba à la ville témoignent de leur perte de repère. Ils deviennent ainsi le symbole du dysfonctionnement, de la dé-

²⁶⁸ Ambroise Kom (2002). «Il n'y a pas de retour heureux», in *Mots Pluriels* N° 20, en ligne, www.motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2002ak.html, consulté le 12 octobre 2014.



générescence et de la déliquescence dont souffrent les sociétés africaines, plus singulièrement leur élite. Dans cette mesure, le passage de ces personnages dans la forêt vierge peut être compris comme une quête. La forêt étant, comme nous l'avons montré, le symbole de l'authenticité africaine, ce voyage devient une sorte de recours aux sources, c'est-à-dire aux valeurs de l'Afrique d'antan, que les personnages entreprennent pour y trouver les solutions à leurs maux. Le terme « recours », choisi au détriment de celui de « retour », nous paraît plus adéquat pour caractériser cette démarche, dans la mesure où parler d'un retour aux sources nous paraît être une gageure et une illusion, comme l'illustre justement les résultats qui sanctionnent la quête des différents personnages.

Dans sa version romanesque, le personnage de Gonaba adopte le mode de vie des Pygmées et s'intègre parfaitement dans la forêt dont il ne cessera de ressasser les mérites. À la fin du roman, il décide de regagner malgré tout la ville qui représente le monde civilisé selon ses propres propos. Néanmoins, il se définit dorénavant comme un être nouveau qui veut faire une saine synthèse entre les valeurs africaines (re)découvertes dans la forêt et les apports du monde occidental tel que le souligne son choix vestimentaire final quand il entreprend le trajet inverse. Alors qu'il est confronté à l'embarras du choix entre l'écorce ramollie des Pygmées et le pantalon blue-jean apporté de la ville, il constate que celui-ci est percé de grands trous sur le derrière.

Les perforations de ce vêtement témoignent de l'ébranlement et de la désormais porosité des certitudes, de l'assurance et de la fierté que lui confère le statut d'homme « civilisé » qu'il s'attribue. La solution idéale qu'il trouve à son problème vestimentaire symbolise une synthèse réussie entre les deux mondes : « Je vais garder mon écorce et mettre le reste de mon pantalon par-dessus » (p. 156). L'image rappelle bien le concept du métissage culturel cher à Senghor ou celui de l'hybridité culturelle défendu par Homi K. Bhabha. L'ordre dans lequel il porte les vêtements n'est pas non plus fortuit. En décidant de faire mettre à son personnage l'écorce qui représente l'Afrique en dessous du pantalon qui est signe de l'héritage colonial, l'auteur insinue sans doute que le nouvel homme africain auquel Gonaba sert désormais de prototype doit d'abord s'enraciner dans les valeurs africaines avant de s'ouvrir aux apports de l'étranger.



Pour Kinalonga et le dictateur déchu rebaptisé Foula, la fuite dans la forêt vierge n'est pas un exil comme cela s'entend dans le sens classique du terme. L'idée que l'on se fait habituellement de l'exil le lie à la contrainte et au bannissement. Petruta Spânu, faisant une typologie de l'exil, y adjoint deux autres formes.²⁶⁹ Mis à part le bannissement qu'elle nomme un exil imposé, elle rappelle l'existence d'une deuxième catégorie, l'exil volontaire, qui n'est réellement volontaire qu'en apparence parce qu'étant juste une anticipation de la première. Le troisième type d'exil, selon cette critique, est plutôt un exil métaphorique, c'est-à-dire, soit un exil qui est vécu comme « le symbole de la condition humaine » ou un exil qui est mû par le désir de « trouver la nostalgie d'un âge d'or, ou la promesse d'une rédemption, ou la possibilité de l'utopie ».²⁷⁰ La seconde variante de l'exil métaphorique en fait ainsi le lieu imaginaire d'une réconciliation avec le passé et celui d'une renaissance.

De par ses caractéristiques, cette seconde variante de l'exil métaphorique résume fort bien celui des personnages Kinalonga et Foula. En effet, le séjour dans la forêt vierge concourt à l'abandon par ces derniers de leur aversion mutuelle ainsi que de l'esprit de vengeance qui les anime, et favorise au final la réconciliation des ennemis. Le passage dans cet espace devient ainsi une sorte de cure à laquelle ils sont soumis comme le déclare justement Kinalonga :

Des années dans la forêt vierge n'ont pas été vécues en vain. J'y suis venu m'habiller le cœur et chercher la grâce. Demain, j'aurai assez de force pour tendre la main à mon persécuteur et former avec lui la cordée nécessaire pour gravir jusqu'au sommet de la montagne d'où nous contemplerons, âmes épurées, l'humanité en dérive et qui a besoin de notre entente pour se réconcilier avec elle-même (p. 67).

Il appert donc que l'exil des protagonistes dans la forêt vierge est différent de l'expérience douloureuse que représentent l'ostracisme et l'expatriation forcée que subissent de coutume les victimes du bannissement. Il se conçoit au contraire comme un passage, une étape initiatique qui permet aux fugitifs de renouer avec leurs origines et de se réconcilier avec leur nature authentique. Pour l'auteur, c'est bien dans ce recours aux sources que réside le salut. De là, il devient plus aisément concevable que le retour d'exil

²⁶⁹ Petruta Spânu (2005). « Exil et littérature », in *Acta Iassyensia Comparationis* 3/2005, pp. 164-171, en ligne, www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta3/acta3_Spanu.pdf, consulté le 12 octobre 2014.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 164.



des deux protagonistes soit suivi de la « guérison » du pays des maux qui le minent. Cette guérison se concrétise par l'organisation d'une grande cérémonie de pacification et de réconciliation nationale dans la capitale au cours de laquelle la haine est symboliquement enterrée dans un cercueil.

Le recours aux sources authentiques prôné par l'auteur rappelle la politique d'authenticité lancée par certains pays africains au début des années soixante-dix. On se souvient notamment des cas de l'ex-Zaïre et du Togo qui ont banni certains signes considérés comme ceux de l'Occident dominateur, à l'instar de la veste et des prénoms chrétiens. Les chefs d'État de ces deux pays prendront d'ailleurs les devants en changeant de façon spectaculaire leurs noms : Joseph-Désiré Mobutu devient Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Zabanga et Étienne Gnassingbe s'appelle désormais Éyadema Gnassingbé. Cette politique de l'authenticité a peut-être influencé Makouta-M'boukou et lui vaut parfois la critique de certains chercheurs. Guy Ossito Midiohouan lui reproche par exemple sa préférence d'une critique authentiquement africaine de la littérature du continent qui le pousse à pourfendre et à dénigrer celle occidentale.²⁷¹

Force est de constater cependant que le recours aux sources que prêche l'auteur congolais ne rejette pas l'héritage colonial. Tout comme dans le roman de Goyémidé, le nouvel homme réconcilié avec son passé est ici aussi un métis culturel, puisque, comme il le fait dire à son héros, « on ne trouve jamais l'ambrosie qui fait oublier les bienfaits de la civilisation, lorsqu'on y a goûté. Et même quand tout va bien, on sent comme une absence qui empêche qu'on soit véritablement heureux » (p. 143). Cela est encore la confirmation que ce trajet à l'envers des personnages est la tentative d'un recours aux sources et non la recherche d'un retour définitif à celles-ci qui serait une pure vanité.

Le film *Le Silence de la forêt* se différencie de sa version romanesque et du roman de Makouta-Mboukou par l'échec qui sanctionne le passage du héros dans la forêt vierge. L'échec ici est la conséquence de son obstination à introduire l'école occidentale dans l'univers des Pygmées, décision d'autant plus surprenante et paradoxale qu'il tenait anté-

²⁷¹ Guy Ossito Midiohouan (1981). « Authenticité africaine et critique littéraire. Le cas Makouta M'boukou », in *Peuples Noirs Peuples africains* N° 24, pp. 145-150.



rieurement un discours admirateur sur l'authenticité conservée de ceux-ci. En effet, dans la séquence de la soirée festive à la résidence au cours de laquelle des Pygmées sont traités comme des animaux de zoo, Gonaba qui vient d'avoir une altercation avec le préfet à ce sujet, explique à Simone les raisons pour lesquelles il prend leur défense :

Ils sont plus vrais que nous. Depuis mon enfance, leur force me fascine. L'esclavage, la colonisation, le parti unique, tout ça nous a fait perdre notre personnalité, notre âme alors que des siècles d'humiliation ne les ont même pas fait changer eux. (11')

Le paradoxe du personnage réside dans le fait qu'en dépit de ce constat, il ne voit pas dans son passage dans la forêt une opportunité de renouer avec cette personnalité perdue. L'éducation occidentale qu'il veut y introduire est justement ce qui conduit à cette perte de l'authenticité qu'il constate. Ce projet d'éducation rapproche le personnage des missionnaires dont l'action « christianisatrice » et « civilisatrice » a balisé le chemin de la colonisation. Cette action est, on le sait, synonyme de la mort des cultures indigènes, ce qui a inspiré à Henri Lopès le quiproquo volontaire entre missionnaire et mercenaire dans son roman *Le Pleurer-rire* (1982). Le film coréalisé par Ba Kobhio et Ouénangaré se distingue ainsi des deux romans cités supra, car il semble poser la question de la possibilité d'un recours aux sources et de la réalisabilité d'une réconciliation avec les origines qui puissent se passer sans heurts. Les mots sur lesquels finit le film laissent peu de place à l'optimisme. En effet, lorsque l'on voit Gonaba sortir de la forêt, on entend sa voix off qui affirme avec une certaine résignation :

Combien de temps ai-je passé dans cette forêt qui se referme derrière moi ? Un an ? Deux ans ? Plus ? Je n'en sais rien. Je n'ai qu'une certitude. Là maintenant, alors que montent les premiers bruits de la ville, je suis certain que me manquera à jamais le silence de la forêt (85').

Ces constats du personnage peuvent être considérés comme une sorte de bilan qu'il tire de son expérience chez les Pygmées, une expérience qui, eu égard à son admiration pour l'authenticité de ces derniers, se conçoit comme un voyage vers son passé, donc un recours aux sources. Le bilan est un aveu de l'échec de la tentative. Car le sentiment que la forêt se referme derrière lui se comprend comme une manière pour le personnage de reconnaître l'étanchéité de la frontière qui le sépare de son passé, d'où la conclusion que ce passé lui fera éternellement défaut dans sa vie. Le film montre ainsi que ce recours est loin d'être une évidence comme le suggère le sentiment d'incertitude, de flou ou de doute



du personnage sur la durée de son expérience. De fait, le doute peut être également compris comme un point d'interrogation sur le côté réaliste de cette tentative, eu égard surtout au fait que son passage dans le camp des Pygmées s'est déroulé dans un état d'inconscience. Le passage inconscient apparaît comme une manière de conférer à l'expérience du voyage vers le passé un certain côté onirique, et partant illusoire.

La tentative du recours aux sources entreprise par les personnages est donc sanctionnée par deux cas de figure : soit un échec cuisant tel qu'il ressort de l'exemple de Gonaba, version filmique, soit une issue plutôt heureuse à l'instar des exemples de Kinalonga et de Gonaba, version romanesque. Toutefois, si le métissage réalisé par les deux derniers protagonistes est la condition sine qua non pour parvenir à cette fin heureuse, ne peut-on dire pas qu'il y a malgré tout un relent d'échec dans ce cas de figure ? Une comparaison des réactions que susciteraient les aventures d'un Africain et d'un Occidental pourrait bien illustrer cette pensée. Un Blanc qui se lance à la conquête d'une culture africaine passerait sans aucun doute pour un héros s'il parvenait à adopter cette culture sans difficultés. En cas d'échec, il pourrait par contre retourner dans son monde et s'y réintégrer paisiblement. On se souviendra par exemple à ce propos du livre autobiographique de Corinne Hofmann dont l'héroïne, n'ayant pas réussi à devenir une vraie « Maasai blanche »,²⁷² se réinstalle en toute quiétude dans son pays d'origine, la Suisse. Chez les Africains par contre, la tentative d'acquisition de la culture occidentale ne fait presque jamais de héros, puisque, comme l'illustre l'exemple de la plupart des personnages africains, l'aventure se termine souvent par la folie, voire même la mort. De même l'exemple de Gonaba dans le film – on peut citer ici également entre autres le personnage Sarzan de Birago Diop ou Joseph Gakatuka dans *L'Impasse* (1996) de Biyaoula – montre que le désir d'un retour dans la culture d'origine finit par un fiasco pour l'Africain, à moins qu'il ne réalise cette synthèse entre les deux cultures, ce métissage qui permet une issue heureuse comme chez les héros de Goyémidé et Makouta-Mboukou.

Si le Blanc peut, en cas de nécessité, faire volte-face et se réintégrer parfaitement dans sa culture alors que pour l'Africain, la seule issue positive possible reste le métissage, il est

²⁷² Corinne Hofmann (1998). *Die weiße Massai*, München: A1 Verlag.



loisible alors d'en conclure que ce métissage, aussi sain et parfait qu'il soit et au-delà des avantages dont il peut être pour la personne qui réussit à le réaliser, est aussi en quelque sorte l'expression d'un échec. Il n'est finalement que le signe de cette impossibilité pour l'Africain d'un retour définitif aux racines, c'est-à-dire à la culture ancestrale sous sa forme originelle, n'ayant souffert d'aucune dilution. C'est reconnaître finalement que cette (més)aventure qui commence pour l'Afrique avec le contact avec l'Europe est un chemin de non-retour. Mais, qu'elle se solde par un fiasco ou un métissage réussi, le recours aux sources des personnages apparaît comme une initiative dont le but véritable est la recherche d'une « acculturation à rebours ».

4.2.3. La tentative d'une « acculturation à rebours »

L'expression « acculturation à rebours » est utilisée par János Riesz pour faire référence au phénomène inverse de l'acculturation.²⁷³ L'acculturation est souvent définie grosso modo comme la phagocytose d'une culture par une autre lorsqu'il y a contact entre deux cultures. Samuel Kodjo précise toutefois que faire de l'assimilation la résultante d'un simple contact entre deux cultures est réducteur et aberrant. Pour cet analyste, il convient plutôt, pour mieux saisir le phénomène, de prendre en compte trois critères qui s'avèrent fondamentaux, en l'occurrence « le degré de différence entre les cultures en relation », « le niveau technique et organisationnel de ces cultures » ainsi que « le degré de puissance de pénétration et d'envahissement réciproquement inhérent à ces cultures ».²⁷⁴ Ces critères permettent de mieux comprendre le lien étroit que l'on établit entre le colonialisme et le phénomène de l'acculturation. La force impérialiste et la supériorité technique de l'Occident expliquent ainsi que le contact avec les peuples colonisés aboutisse presque toujours à l'assimilation de ces derniers à la civilisation occidentale.

János Riesz note avec pertinence que cette logique peut être parfois déjouée, car il arrive dans certains cas qu'une personne provenant de la civilisation occidentale se laisse subjugué par la culture d'un peuple indigène et finisse par l'adopter. Il cite d'abord l'exemple d'un auteur espagnol dont le personnage est un conquérant naufragé qui est

²⁷³ János Riesz, *op. cit.*, pp. 89-105.

²⁷⁴ Samuel Kodjo (1979). *Problèmes de l'acculturation en Afrique*, Bamako : Imprimeries du Mali, p. 115.



recueilli par des populations autochtones de l'Amérique et qui embrasse la culture de ces derniers et se moule parfaitement à leur vie. Le phénomène correspond bien au concept du « going native » défini par Ashcroft et al. Le concept fait référence à la crainte qu'inspire aux colonisateurs blancs le scénario d'une absorption par le mode de vie et les coutumes des indigènes pouvant conduire à la dégénérescence physique ou morale, voire à la perte de la pureté de la race à travers une liaison interracial. Mais il désigne aussi les déviances d'un Européen qui adopte le mode de vie et la culture indigènes et donc s'acculture à rebours.²⁷⁵ En dépit du caractère péjoratif qui transparait de cette définition, le concept du « going native », comme le fait ressortir l'exemple évoqué supra de l'héroïsation dont ferait l'objet un Blanc ayant adopté sans difficultés les us et coutumes d'un peuple africain, peut très bien prendre une connotation positive. C'est le cas de nombreux films western célébrant un personnage blanc qui trouve refuge chez des amérindiens, apprend leur langue, se marie à une de leurs femmes et combat à leurs côtés contre ses semblables, montrant ainsi qu'il est devenu un des leurs.

Ramenant cette assimilation en sens inverse dans le contexte africain, Riesz note deux cas de figure qui se présentent chez les auteurs africains. Il y a d'une part des personnages qui sont des missionnaires blancs qui, au bout de vaines tentatives de détourner les Africains de leurs us et coutumes jugés sauvages, finissent par admettre qu'ils sont les seuls à avoir véritablement changé et à devenir comme ceux-là mêmes qu'ils s'efforcent de métamorphoser. Il s'agit donc en quelque sorte d'un cas de « going native ». Riesz évoque d'autre part le cas de personnages africains dont l'assimilation à la culture européenne se solde par un cuisant échec. En effet, les personnages qui se laissent séduire par la culture européenne et renient la leur subissent généralement de rudes châtiments et ne trouvent le salut qu'en tournant le dos à la culture du Blanc, c'est-à-dire en recourant à leurs sources originelles.

L'itinéraire des personnages des œuvres étudiées illustre bien cette idée de l'acculturation à rebours. Ahouna, le protagoniste dans *Un Piège sans fin*, et Boubacar Sako, le héros dans Bako, *L'autre rive*, représentent le modèle du personnage qui éprouve de la fascina-

²⁷⁵ Cf. Ashcroft et al. (1998). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London & New York: Routledge, p 15.



tion pour la culture étrangère et qui périt une fois qu'il abandonne l'espace culturel africain et pénètre dans celui du Blanc. Mais l'acculturation à rebours est surtout mise en relief dans le cas des protagonistes qui décident de retourner vivre dans le village africain ou dans la forêt. Certes, leur acculturation à la civilisation occidentale, même si elle est elliptique dans les différentes œuvres, relève de l'évidence. Gonaba, Kinalonga, Bernard Malo, Sidy, et Boua sont enseignants pour les deux premiers et respectivement ingénieur et lycéen pour les deux autres, ce qui revient à dire qu'ils sont tous des produits de l'école étrangère. Or, l'école représente bien évidemment l'institution par excellence dont le but est de faciliter l'assimilation des indigènes.

Néanmoins, au moment où commencent les différents récits, ces personnages se trouvent déjà sur l'espace culturel africain ou sont sur le point d'y retourner. Certains d'entre eux – comme Sidy (*Ta Dona*) qui est à la recherche du septième canari, Gonaba (*Le Silence de la forêt*) qui aspire à mieux connaître la culture des Pygmées ou encore Kinalonga (*Les Exilés de la forêt vierge*) qui veut redécouvrir la vie ancestrale dans la forêt – avouent explicitement le désir d'acculturation à rebours.

Mais alors, le phénomène de l'acculturation à rebours est-il perçu comme la solution à celui de l'acculturation ? La question ne se pose pas, car le résultat qui sanctionne le recours aux sources y répond. Que la tentative se passe sans heurts ou non, le fait que tous ces personnages retournent de nouveau à l'espace culturel du Blanc (la ville) signifie que l'acculturation à rebours n'est jamais absolue. C'est la preuve qu'il y a une conscience qu'un retour à une authenticité africaine pure tient de l'impossible, car la conquête européenne a sans doute définitivement annihilé cette âme africaine inaltérée. Voilà qui souligne mieux encore le caractère symbolique de la représentation de cette authenticité à travers l'image de la forêt qui apparaît ainsi beaucoup plus comme l'expression d'une nostalgie. Le devenir de l'Africain, son seul véritable salut, nous l'avons déjà si bien souligné, passe par le métissage. Finalement, il faut reconnaître donc qu'il est condamné à jamais à une existence hybride. Cela ne devrait toutefois pas forcément être perçu comme un drame. L'exemple du phénomène de l'ivoirité qui a mis la Côte d'Ivoire à feu et à sang démontre bien comment la recherche d'une identité ou d'une authenticité immaculée peut malheureusement conduire à des dérives excessives.





Conclusion

Surtout, la crise écologique fait rouler ses nuages sombres dans le ciel qui s'obscurcit [...]. Cette génération doit relever le plus grand défi qu'ait eu à connaître l'histoire humaine : empêcher que la crise écologique, qui est la rencontre de l'espèce avec les limites de la biosphère, s'aggrave et conduise l'humanité au chaos ; [...] inventer une économie en harmonie avec la planète ; semer les plants de l'avenir pour que les générations prochaines fassent fleurir à leur façon les sociétés du troisième millénaire. Ce n'est pas la fin de l'histoire, c'est le début d'une nouvelle histoire. Tâche magnifique, impressionnante, incertaine.²⁷⁶

Comme le traduit si bien cette pensée d'Hervé Kempf, le défi titanesque que pose la crise environnementale met l'humanité devant une mission historique. Tenter de le relever n'est pas seulement un impératif qui se pose au monde entier, mais aussi une question de justice et d'équité vis-à-vis des générations futures sur lesquelles la crise fait peser une lourde hypothèque. Parvenir réellement à dompter ce problème dantesque et y remédier durablement est une tâche universelle qui se conjugue avec la nécessité inéluctable de mobiliser toutes les ressources humaines et matérielles, mais aussi et surtout de questionner toutes les cultures et toutes les civilisations. Car, eu égard au caractère colossal de cette tâche, elle ne devrait se concevoir que comme un grand puzzle dont les pièces constitutives proviendraient des acceptions et des conceptions que les diverses cultures et civilisations ont de l'environnement. C'est dans ce contexte qu'il faut replacer le présent travail dans lequel nous avons voulu interroger les expériences africaines de l'environnement.

Dans le but de mieux cerner en quoi consiste réellement l'environnementalisme, notre étude a d'abord essayé d'en faire une approche diachronique. Il en transparaît que son apparition semble être de prime abord l'aboutissement logique de l'intérêt pour la nature, tant elle a, à travers les âges, inspiré les créateurs, fécondé leur imagination et diversement fait l'objet de leurs représentations. Cependant, la perception que ces derniers en ont faite et les images qu'ils en ont représentées n'ont pas toujours été empreintes de l'attention et du respect qu'on lui témoigne aujourd'hui. Elle était tantôt objet de fascination pour sa beauté, tantôt diabolisée et décriée, tantôt considérée comme une matière

²⁷⁶ Hervé Kempf (2009). *Pour sauver la planète, sortez du capitalisme*, Paris : Seuil, p. 9.



devant contribuer au bien-être et au confort de l'homme. La transmutation de son image marquée à partir du XIX^e siècle par la dominance de la positivité, fait qui se perçoit aussi et surtout à travers la perte de la péjoration inhérente au prédicat de sauvage qui lui est souvent accolé, procède du développement industriel et de la prise de conscience des dérives qui lui sont subséquentes. Cette approche diachronique a ainsi permis de montrer que la question de l'environnement n'est pas une spécialité exclusivement américaine comme bien des experts en la question tendent à l'affirmer. L'éclosion de l'environnementalisme, comme on peut s'en rendre compte, n'est que l'aboutissement de siècles de réflexions sur le rapport de l'homme à la nature. La recherche de la modernité, phénomène qui a toujours accompagné l'existence humaine mais qui est aussi synonyme de son éloignement progressif – et sans doute irréversible – de sa condition de vie originelle essentiellement rustique, donne forcément matière à penser et repenser l'attitude envers cette dernière. L'environnementalisme et la popularité dont il jouit aujourd'hui procèdent du fait que l'évidence et l'urgence des ennuis écologiques ont conféré une nouvelle dimension aux réflexions sur la place de l'homme dans la nature et sa relation avec elle.

Nos analyses ont pu également souligner que dans le contexte africain, l'image négative liée à l'environnement a aussi servi dans les écrits coloniaux comme pièce à conviction pour justifier la colonisation aux yeux de l'opinion européenne en l'habillant en mission civilisatrice et en la déguisant en action humanitaire. Cela explique la tendance chez les premiers auteurs du continent à mettre en avant et à célébrer la nature et les espaces de la ruralité, tendance qui se perçoit comme le signe d'une pleine identification avec leur environnement et comme une tentative de déconstruction des arguments de la colonisation. L'admiration sans faille pour l'environnement s'estompe avec la génération qui suit les auteurs de la négritude. Convaincus que la question identitaire était désormais un thème suranné, ces derniers se détournent du culte de la nature et jettent sur lui un regard critique motivé par le désir de faire une autopsie des tares de l'Afrique qui font obstruction à son développement. Mais la manifestation de problèmes liés à l'environnement transforme ce regard critique en un regard nostalgique vers le passé marqué par la proximité de l'homme avec la nature. Nous avons pu relever aussi que le parcours des personnages laisse parfois dessiner l'évolution de la perception de l'environnement chez les auteurs



africains. Au miroir de la littérature, depuis les écritures coloniales jusqu'à celles contemporaines, se reflète ainsi le lien intrinsèque entre l'Afrique et sa nature, puisque son image, qu'elle soit positive ou négative, semble intimement liée à l'histoire ou au destin du continent. Ce n'est sans doute pas un hasard que tant le discours apologétique de la conquête coloniale que les questions relatives à l'identité et à l'avenir du continent – surtout en ce qui concerne son développement et la problématique écologique – accordent une place importante à la nature. Tout porte donc à croire que l'Afrique est définie ou se définit à travers ce rapport particulier qu'on lui prête avec son environnement naturel.

Cette remarque sur l'importance accordée à l'environnement en Afrique a été approfondie dans l'analyse des œuvres du corpus. Il en a d'abord transparu que chez les auteurs africains, la représentation de l'environnement met en évidence les éléments naturels fondamentaux que sont le soleil, la terre, l'eau et l'air. L'investigation individuelle de ces éléments a permis de noter que leurs occurrences respectives mettent particulièrement en exergue certaines fonctions importantes voire vitales qui leur sont reconnues. On a noté par ailleurs qu'ils sont toujours marqués par une image ambivalente, c'est-à-dire une image qui varie entre le très positif et le très négatif. Cette caractéristique duale n'est cependant pas perçue comme le signe d'une contradiction intrinsèque mais simplement comme obéissant à un principe naturel selon lequel les êtres et les objets, quels qu'ils soient, sont régis par des propriétés ambivalentes.

À côté des éléments naturels, la représentation de l'environnement chez les auteurs africains met également en évidence l'environnement biotopique, c'est-à-dire la flore et la faune. Mais à la différence des éléments naturels dont les fonctions et les propriétés qui sont relevées sont quasiment identiques dans toutes les œuvres étudiées, on note pour la faune et la flore que leurs images varient d'une région à l'autre. Les auteurs de l'Afrique Centrale en font un portrait qui met en lumière leur abondance et/ou leur immensité et leur diversité. La forêt équatoriale et sa riche population animalière semblent exercer une grande fascination sur les auteurs de la région. Le cas d'*Un Piège sans fin* montre qu'en Afrique de l'Ouest, la représentation de la végétation et des animaux chez les auteurs provenant de la région littorale est assez proche de celle de l'Afrique Centrale. Dans les œuvres des auteurs sahéliens par contre, c'est la disparition voire l'absence totale qui est



la caractéristique principale qui ressort de l'image de la flore et de la faune. Elle sert ainsi de reflet des problèmes environnementaux, singulièrement de la sécheresse, dans la région. Force nous a été également de constater qu'à l'instar des éléments naturels, il existe chez les différents auteurs une tendance au nuancement de l'image représentée de l'environnement biotopique. La flore et la faune présentent tout autant des caractéristiques qui les montrent sous le signe de la positivité et d'autres qui en révèlent des aspects négatifs.

Nos analyses ont également conduit au constat que l'évocation tant des éléments naturels que de la flore et de la faune fait souvent ressortir des significations symboliques qui leur sont dévolues. Au-delà du réalisme climatique qu'ils représentent, ils ont souvent des significations particulières, habituellement fondées sur un rapport analogique avec la vie et l'expérience réelles. Certains des caractères qu'ils présentent reflètent parfois la situation socio-politique qui règne en Afrique. Le soleil rappelle par sa beauté/sa luminosité et son côté douloureux les espérances qu'ont suscitées les indépendances et en même temps les désillusions subséquentes ; la sécheresse de la terre reflète aussi le monde de l'aridité et de l'improductivité qu'est l'Afrique des nouveaux gouvernants ; la violence du vent et de l'eau évoque parfois les nombreux conflits qui hantent le quotidien des Africains. Même l'insistance sur l'aspect positif des éléments peut apparaître comme une manière de soulever des interrogations sur certaines situations qui prévalent en Afrique. La mise en évidence de la fertilité confère par exemple un aspect paradoxal à la problématique de la famine sur le continent. Que la faim soit une menace permanente dans un milieu naturel aussi fertile démontre implicitement l'incompétence des dirigeants africains et l'infertilité des politiques qu'ils mènent. Ainsi les caractéristiques que présentent l'environnement et ses éléments offrent-elles aux auteurs une source d'inspiration métaphorique particulièrement adaptée au reflet et à l'amplification des tristes réalités du continent.

L'image que présente l'environnement biotopique, qu'elle soit marquée par l'abondance ou la détérioration, reflète bien la relation de dépendance qui lie l'homme à son environnement. Notre étude a ainsi montré que l'évocation d'une végétation luxurieuse comme forme de l'environnement s'accompagne d'une tendance à la mise en évidence des in-



nombrables avantages qu'elle procure à l'homme. Lorsque c'est par contre sa détérioration qui est thématifiée, on voit ce dernier confronté à d'énormes difficultés et être soumis à des menaces cataclysmiques. La conscience de cet assujettissement à l'environnement et aux conditions environnementales a pour corollaire, surtout dans les œuvres qui mettent en lumière les atouts d'un environnement marqué par l'abondance, la création et l'entretien d'une certaine dynamique de protection. Cette dynamique guide souvent les différentes activités humaines et certaines normes qui les régissent. Elle constitue parfois également le ciment de certaines croyances religieuses. Mais elle fait sans doute partie des stratégies qui concourent à faire de l'espace sylvestre une représentation symbolique de l'Afrique et de son authenticité perdue au contact avec l'Occident.

Ce rapport symbolique entre la forêt et le passé de l'Afrique est particulièrement illustré à travers le parcours des personnages. L'être artificiel, désorienté, ayant perdu ses repères, souffrant d'une crise d'identité qu'est devenu l'Africain suite à la mésaventure coloniale est singulièrement incarné par ces derniers. Mais, comme le montrent les exemples de Gonaba – version romanesque – et de Kinalonga, le problème tend à trouver sa résolution dès que les personnages entrent dans l'espace de la forêt, espace où ils redécouvrent leur personnalité et les valeurs perdues. Certes, ce voyage dans la forêt n'est que symbolique et ne permet pas un rétablissement de ces valeurs. Comme le souligne les cas de Gonaba – version film – et de Malo, il est voué à l'échec s'il n'est pas mû par une volonté de réapprentissage. Il confirme néanmoins que pour les auteurs, l'avenir de l'Afrique passe surtout par une réconciliation avec son passé. La question qui se poserait alors serait de savoir si cette authenticité est aussi valable pour les auteurs sahéliens chez qui la forêt est absente. Le parcours des personnages y répond ici également. La problématique de la destruction de la végétation révèle chez ces derniers une perte de repères et de valeurs et une désorientation qui paraissent plus graves encore. Ces fléaux viennent amplifier la catastrophe naturelle en y adjoignant une catastrophe humaine procédant de sa gestion calamiteuse. C'est paradoxalement ici que le caractère symbolique du lien entre la forêt et l'Afrique précoloniale mis en relief dans les œuvres de l'Afrique Centrale s'illustre particulièrement. Car, nonobstant le caractère réaliste de la destruction de la végétation, une réconciliation avec les valeurs du passé, telle que cela se passe dans la forêt, serait



souhaitable, puisqu'elle permettrait d'édulcorer le désastre écologique du Sahel en empêchant tout au moins qu'il se double de celui humain comme cela tend à se produire.

Il faut retenir au bout du compte que la problématique de l'environnement n'est ni inconnue ni ignorée en Afrique, elle est loin d'être une question à laquelle les africains restent indifférents. L'investigation des différentes œuvres du corpus fait bien ressortir l'intérêt accordé à la nature et la place prépondérante qu'elle occupe dans la vision du monde de L'Africain. Elle laisse surtout transparaître comment ce dernier définit la nature et comment il se définit lui-même au sein de cette nature. Sur ce point, la démarche géocritique s'est avérée singulièrement opérante.

Si le paradigme de la visualité se voit quasi universellement accordé le primat, voire même l'exclusivité, dans les lectures du monde, les conceptions africaines du rapport entre l'homme et l'environnement révèlent les insuffisances de cette suprématie du regard. Regarder suppose un positionnement de l'observateur vis-à-vis de l'objet observé et se positionner est forcément synonyme d'une certaine distance prise par rapport à l'objectif. Dans le contexte africain, la perception plurisensorielle de l'environnement concourt à réduire le risque d'une trop grande distanciation de l'homme vis-à-vis de la nature. Cette dernière n'est pas seulement saisie visuellement, mais elle est aussi écoutée, respirée et touchée. C'est de là que procède la proximité ressentie avec elle qui empêche qu'elle fasse l'objet d'une vision purement matérialiste et utilitaire. L'homme ne s'exclue pas de la nature, il n'y est guère le maître. Il se considère comme l'un de ses éléments, comme l'un des maillons qui en constituent la chaîne. Aussi prend-il un soin particulier à ce que son harmonie naturelle, dont il tire amplement profit, puisse être préservée. La nature n'est donc pas perçue comme une entité existant parallèlement à l'homme.

La contiguïté entre l'homme et la nature est soulignée sur un autre plan par la multiplicité de la perception. La diversité et même l'opposition entre les points de vue endogènes et ceux exogènes, souvent empreints d'exotisme, la mettent plus encore en relief. Les visions matérialistes sur l'environnement qui sont le corollaire d'une attitude qui favorise l'éloignement entre l'homme et la nature, sont le plus souvent celles caractéristiques de personnages ayant un lien plus ou moins direct avec la culture occidentale. Le croisement



des regards endogène de l'autochtone et exotique de l'étranger sur l'environnement, surtout si le dernier reste figé, s'avère souvent source de conflits, comme cela ressort des exemples du personnage filmique de Gonaba ou encore celui de Malo. On a pu noter en revanche avec la version romanesque du protagoniste Gonaba ou encore avec les exilés autour de Kinalonga, que l'étranger peut adopter le point de vue de l'autochtone.

La prise en compte du facteur temporel souligne comment la perception endogène peut être aussi susceptible de modification. Le cas du Sahel démontre bien que la lecture de l'environnement, tant des auteurs que des personnages est soumise à une logique évolutive alimentée par les conditions climatiques instables qui sont propres à la région. Le portrait qu'en font les auteurs contemporains est aux antipodes de celui procédant du regard plutôt positif des auteurs de la première génération. La détérioration de l'environnement qui sous-tend cette dichotomie dans sa perception et qui se reflète également à travers le discours des personnages signifie une détérioration de la relation entre l'homme et une nature devenue répulsive. C'est ce qui explique la domination dans les textes sahéliens de « l'esthétique de la catastrophe », pour emprunter les termes de Michel Ribon.²⁷⁷ Mais cette tendance à la représentation de situations de catastrophes n'entre pas forcément dans le cadre d'une « écologie de la peur. »²⁷⁸ Si les œuvres auxquelles sont accolées cette étiquette sont souvent construites sur des scénarios purement imaginaires, celles du Sahel s'inspirent en revanche de la situation écologique désastreuse qui prévaut réellement dans cette région.

Si les regards croisés de l'autochtone et de l'étranger sur l'environnement des espaces sylvestres sont également une source de conflits et de heurts, la peinture qu'en font les auteurs reste par contre généralement figée. Elle laisse presque toujours transparaître explicitement ou non l'appropriation et les avantages d'une relation étroite et saine avec la nature et plaide ainsi dans ce sens. De même l'image d'ensemble de ce type d'environnement est peu sujette à changement. Eu égard à ce constat, il est loisible de se demander ce qu'il en est du phénomène de la disparition de la forêt vierge que ressassent

²⁷⁷ Michel Ribon (1999). *L'esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Paris : Kimé.

²⁷⁸ Mike Davis (1999). *Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York: Vintage Books. Dans ce livre, l'auteur décrit le scénario d'une série de catastrophes qui détruisent de fond en comble la ville de Los Angeles.



les rapports des experts et qui est souvent imputée aux populations locales. La remarque suivante d'Hervé Kempf peut contribuer à y répondre :

Un caractère essentiel du discours mythologique sur la forêt tropicale, et qui révèle sa fonction, est de présenter la déforestation comme un phénomène propre aux pays tropicaux, sans qu'y interviennent les pays développés. S'il faut parler des causes, on écarte l'exploitation forestière [...], on souligne l'impact de la culture sur brûlis, on insiste sur la poussée agricole due à la démographie, et le tour est joué.²⁷⁹

Ce que cet extrait souligne, c'est que l'Afrique porterait une moindre responsabilité dans le phénomène de la destruction des forêts vierges. Pour cet auteur, la cause du problème résiderait plutôt dans la perception par l'Occident de la nature comme une matière que l'homme peut exploiter à désir pour son bonheur. Cette prise de position est justifiée si l'on sait que l'exploitation industrielle de la forêt qui est à l'origine de la déforestation en Afrique a été introduite par l'Occident dans le cadre de la colonisation. Cependant, il faudrait bien la nuancer, car l'Afrique doit désormais reconnaître et assumer sa part de responsabilité dans la destruction des grands espaces forestiers, puisque l'exploitation industrielle se poursuit aujourd'hui avec la bénédiction des dirigeants africains qui en tirent pleinement profit. Mais l'on pourra rétorquer là encore que ces dirigeants ainsi que les politiques qu'ils pratiquent sont aussi un héritage de colonisation et portent sur l'environnement un regard exogène.

Tout est donc une question de point de vue dans les conceptions de l'environnement et de l'attitude à adopter à son égard. Bertrand Westphal relate dans ce sens une anecdote fort intéressante :

Lors d'un séminaire tenu à l'université du Burundi, j'ai demandé aux étudiants de me dire ce qu'ils voyaient par la fenêtre ouverte de la salle de cours. Eux ne voyaient rien de « spécial » ; quant à moi, je distinguais nettement une belle fleur rouge, presque incongrue dans le paysage troublé par la guerre civile insidieuse.²⁸⁰

Le terme « paysage » choisi par ce critique est assez révélateur de la distance et de l'exotisme qui marquent le regard qu'il porte sur l'espace en question. Si l'idée de paysage a forcément une connotation de nature, elle a surtout un certain lien avec l'art et

²⁷⁹ Hervé Kempf (1994). *La baleine qui cache la forêt. Enquête sur les pièges de l'écologie*, Paris : La Découverte, p. 60.

²⁸⁰ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p 222.



l'esthétique. Chez les étudiants, la perspective endogène empêche l'écart nécessaire à la saisie de cet aspect artistique et esthétique de l'espace observé. C'est bien là qu'il faut chercher les raisons de la rareté des descriptions paysagères de l'environnement chez les auteurs étudiés. Un observateur étranger à la région sahélienne pourrait s'émerveiller devant un beau paysage désertique là où l'auteur autochtone ne perçoit que la mort de la brousse et le désastre. De même les peintures de la forêt abondante, bien qu'elles évoquent parfois la beauté de la nature et de certains de ses éléments, conçoivent rarement cette dernière comme un paysage. Il s'agit là donc encore d'une conséquence de la mi-toyenneté de l'Africain avec la nature.

Notons au final que notre étude s'est prioritairement focalisée sur les espaces ruraux dans son approche de la question de l'environnement chez les auteurs africains. Cela procède du fait que les récits analysés se déroulent pour la plupart dans ce cadre spatial. C'est là que se révèlent les spécificités du discours environnemental en Afrique. La conviction de la nécessité d'un lien étroit avec la nature et le désir de vivre en harmonie avec elle qui caractérisent ce discours passent pour ainsi dire pour une attitude typique d'un espace longtemps retenu comme symbolisant l'Afrique authentique. Or, parallèlement à la métamorphose que subit le village africain, les statistiques montrent que la majorité des populations africaines se retrouvent aujourd'hui dans les villes. L'Afrique a donc cessé d'être rurale et la ville ne peut plus être considérée comme une réalité exclusivement occidentale. Ce constat donne sans doute matière à un questionnement sur la question écologique dans le cadre citadin et l'écho que cela peut avoir chez les auteurs africains. Il serait tout autant intéressant d'ouvrir le débat sur les auteurs afro-caribéens dont le lien historique avec l'Afrique est évident, ou encore sur ceux de la diaspora. L'intérêt réside surtout dans leur éloignement spatio-temporel du continent qui peut être synonyme d'une altération ou non de la perception africaine de l'environnement chez ces derniers.





Bibliographie

Corpus

Romans

- BHÉLY-QUENUM, O. (1960). *Un Piège sans fin*, Paris : Présence Africaine, 1960.
- DIARRA, M. A. (1981). *Sahel ! Sanglante sécheresse*, Paris : Présence Africaine : 1981.
- MAKOUTA-MBOUKOU, J.-P. (1981). *Les Exilés de la forêt vierge ou le grand complot*, Paris : L'Harmattan.
- GOYÉMIDÉ, E. (1984). *Le Silence de la forêt*, Paris : Hatier.

Films

- DRABO, A. (1991). *Ta dona*, Mali, 113 min.
- CHAMPREUX, J. (1979). *Bako, l'autre rive*, Sénégal/France, 110 min.
- BA KOBHIO, B. (1991). *Sango Malo*, Cameroun, 94 min.
- BA KOBHIO, B. & OUÉNANGARÉ, D. (2003). *Le silence de la forêt*, Cameroun/Centrafrrique/Gabon, 94 min.

Ouvrages cités

- ADAMSON, J., EVANS, M. M. & STEIN, R. (dir.) (2005). *The environmental Justice Reader. Politics, Poetics, and Pedagogy*, Tuscon: The Univ. of Arizona Press.
- ALPERS, P. (1996). *What is Pastoral?*, Chicago & London: The Univ. of Chicago Press.
- ANYINEFA, K. (1990). *Littérature et politique en Afrique noire. Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, Bayreuth : African Studies.
- ARMSBRUSTER, K. & WALLACE, K. R. (2001). *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville: The Univ. Press of Virginia.
- ARNOULD, P. & SIMON, L. (2007). *Géographie de l'environnement*, Paris : Belin.
- ASHCFROFT, B., GRIFFITHS, G. & TIFFIN, H. (1998). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London & New York: Routledge.



BÂ, A. H. (1978). *Kaydara*, Abidjan : NEA.

- (1985). *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, Abidjan : NEA.

BACHELARD, G. (1949). *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard.

- (1984). *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : Corti.
- (1984). *La terre et les rêveries du repos*, Paris : Corti.
- (1990). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Corti.
- (1985). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Corti.

BADIAN, S. (1957). *Sous l'orage*, Paris : Présence Africaine.

BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.

BEBEY, F. (1976). *Le Roi Albert d'Effidi*, Yaoundé : Clé.

- (1973). *La Poupée Ashanti*, Yaoundé : Clé.

BENNET, M. D. & TEAGUE, D. W. (1999). *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, Tucson: Univ. of Arizona Press.

BHÊLY-QUENUM, O. (1965). *Le Chant du lac*, Paris : Présence Africaine.

- (1979). *L'Initié*, Paris : Présence Africaine.

BIYAOULA, D. (1996). *L'Impasse*, Paris : Présence Africaine.

BRERETON, P. (2005). *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol: Intellect.

BUELL, L. (1995). *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press.

- (2005). *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford: Blackwell.
- (2001). *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the US and Beyond*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard Univ. Press.

CARSON, R. (1962). *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin.

COLONNA, F. (1952). *Songe de Poliphile*, Paris: P. Didot L'Aîné, en ligne, www.potpourri.fltr.ucl.ac.be

DABLA, S. (1986). *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris : L'Harmattan.



- DADIÉ, B. B. (1956). *Climbié*, Paris : Seghers.
- DAVIS, M. (1999). *Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York: Vintage Books.
- DELOUGHREY, E. & HANDLEY, G. B. (dir.). (2011). *Postcolonial Ecologies. Literatures of Environment*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- DESCARTES, R. (1966). *Discours de la méthode*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- DIOP, B. (1969). *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris : Présence Africaine.
- DÖRING, J. & THIELMANN, T. (dir.). (2008). *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: Transcript.
- DUFLO, C. (dir.) (2013). *Dix-Huitième Siècle : La nature*, Paris : La Découverte.
- EFFE, B. (1977). *Die Genese einer literarischen Gattung: Die Bukolik*, Konstanz: Universitätsverlag.
- ELA, J.-M. (1983). *L'Afrique des villages*, Paris : Karthala.
- ETTIN, A. (1984). *Literature and the Pastoral*, New Haven: Yale Univ. Press.
- FIOUPOU, C. (1994). *La route. Réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*, Amsterdam : Rodopi.
- FRÉMION, Y. (2007). *Histoire de la révolution écologiste*, Paris : Hoëbeke.
- GALBRAITH, A. (2003). *New England as Poetic Landscape. Henry David Thoreau and Robert Frost*, Frankfurt .a. M.: Peter Lang.
- GIFFORD, T. (1999). *Pastoral*, London: Routledge.
- GLOTFELTY, C. & FROMM, H. (dir.) (1996). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens: The Univ. of Georgia Press.
- GREIMAS, J. & COURTÉS, J. (1993). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette Supérieur.
- HATTO, A. T. (1965). *Eos. An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Londres, La Haye & Paris: Mouton & Co.
- HOCHMAN, J. (1998). *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*, Moscow & Idaho: Univ. of Idaho Press.
- HOFMANN, C. (1998). *Die weiße Massai*, München: A1 Verlag.



- HUGGAN, G. & TIFFIN, H. (2010). *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, London & New York: Routledge.
- HUGO, V. (1856). *Les Contemplations*, Paris : Hachette.
- INGRAM, D. (2010). *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter: Univ. of Exeter Press.
- KANE, C. H. (1961). *L'Aventure Ambiguë*, Paris : Julliard.
- KEEGAN, B. & McKUSICK, J. C. (2001). *Literature and Nature: Four Centuries of Nature Writing*, Uppes Saddle River (New Jersey): Prentice-Hall.
- KEITA, M. S. (1984). *L'Archer Bassari*, Paris : Karthala.
- KEMPF, H. (1994). *La baleine qui cache la forêt. Enquête sur les pièges de l'écologie*, Paris : La Découverte.
- (2009). *Pour sauver la planète, sortez du capitalisme*, Paris : Seuil.
- KODJO, S. (1979). *Problèmes de l'acculturation en Afrique*, Bamako : Imprimeries du Mali.
- KOUROUMA, A. (1970). *Les Soleils des indépendances*, Paris : Seuil.
- (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris : Seuil.
- LAGARDE, A. & MICHARD, L. (1985). *Moyen-Âge : Anthologie et histoire littéraire*, Paris : Bordas.
- LAYE, C. (1953). *L'Enfant noir*, Paris : Plon.
- LEBLOND, M.-A. (2012). *Écrits sur la littérature coloniale*, textes choisis et présentés par KAPOR, W., Paris : L'Harmattan.
- LOBA, A. (1960). *Kocumbo, L'étudiant noir*, Paris : Flammarion.
- LOPES, H. (1982). *Le Pleurer-rire*, Paris : Présence Africaine.
- LOTI, P. (1881). *Le Roman d'un Spahi*, Édition du groupe « Ebooks, libres et gratuits », en ligne, http://www.ebooksgratuits.org/pdf/loti_roman_spahi.pdf
- MABANCKOU, A. (2006). *Mémoires de porc-épic*, Paris : Seuil.
- MACÉ, S. (2002). *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*, Paris : Honoré Champion.



- MARIKO, K. A. (1996). *La mort de la brousse. La dégradation de l'environnement au Sahel*, Paris : Karthala.
- MARX, L. (2000). *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- MAUPASSANT (de), G. (1925). *Au Soleil*, Paris : Albin Michel.
- MAZEL, D. (2001). *A Century of Early Ecocriticism*, Athens: The Univ. of Georgia Press.
- (2000). *American Literary Environmentalism*, Athens: The Univ. of Georgia Press.
- McKIBBEN, B. (1989). *The End of Nature*, New York: The Random House.
- McLEAN, E. (1940). *Unser Kamerun von heute*, München: Fichte.
- MÉRAND, P. (1977). *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature*, Paris : L'Harmattan.
- MOURALIS, B. (1993). *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris : Présence Africaine.
- MURPHY, P. D. (1998). *Literature of Nature. An International sourcebook*, Chicago: Fitzroy Dearborn.
- MVOLO, S. (1973). *Les Fiancés du grand fleuve*, Yaoundé : Clé.
- MYERS, J. (2005). *Converging Stories. Race, Ecology and Environmental Justice in American Literature*, Athens: The Univ. of Georgia Press.
- NDONGO, J. F. (1988). *Le prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris : Berger-Levrault.
- NGAL, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan.
- NGANDU NKASHAMA, P. (1985). *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les Soleils des indépendances*, Paris : Silex.
- (1998). *Ruptures et écritures de la violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan.
- OMGBA, R. L. (dir.). (2007). *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et post-coloniales*, Paris : L'Harmattan.
- OPIE, J. (1998). *Nature's Nation. An Environmental History of the United States*, Fort Worth: Harcourt Brace.



- OSSITO MIDIOHUAN, G. (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : L'Harmattan.
- PARAVY, F. (1999). *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)* Paris : L'Harmattan.
- PLIYA, J. (1987). *Les Tresseurs de corde*, Paris : Hatier.
- PSICHARI, E. (1908). *Terres de soleil et de sommeil*, Paris : Calmann Lévy.
- RAMIREZ, F. & ROLOT, C. (1985). *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Bruxelles : Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- RIBON, M. (1999). *L'esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Paris : Kimé.
- RIESZ, J. (2007). *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes, contextes, intertextes*, Paris : Karthala.
- RIMBAUD, A. (1886). *Les Illuminations*, Paris : La Vogue.
- ROUSSEAU, J.-J. (s.d.). *Les Rêveries du promeneur solitaire*, VII pronfenade, en ligne, http://fr.wikisource.org/wiki/Les_R%C3%AAveries_du_promeneur_solitaire/Septi%C3%A8me_Promenade
- SADJI, A. (1953). *Maimouna*, Paris : Présence Africaine.
- SASSINE, W. (1985). *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris : Présence Africaine.
- SCHEBESTA, P. (1932). *Bambutu die Zwerge vom Kongo*, Leipzig: F.A. Brockhaus.
- SCHEESE, D. (1996). *Nature Writing. The Pastoral Impulse in America*, New York: Twayne Publishers.
- SEMBÈNE, O. (1987). *Niiwam suivi de Taaw*, Paris : Présence Africaine.
- SENGHOR, L. S. (1945). *Chants d'ombre*, Paris : Seuil.
- SONGOSSAYE, M. (2005). *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*, thèse de doctorat publiée en ligne, <http://epublications.unilim.fr/theses/2005/songossaye-mathurin/songossaye-mathurin.pdf>
- STURGEON, N. (1997). *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*, London: Routledge.
- SUBERCHICOT, A. (2002). *Littérature américaine et écologie*, Paris : L'Harmattan.



- (2012). *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris : Honoré Champion.

THOREAU, H. D. (s.d.). *Walden or life in the woods*, The Penn State Electronic Classics Series Publication, en ligne <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/thoreau/thoreau-walden6x9.pdf>

- (s.d.). *Walking*, en ligne, <http://thoreau.eserver.org/walking1.html>

TILDEN, F. (2007). *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.

VERNE, J. (1871). *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, Paris : Hetzel.

- (1863). *Cinq semaines en ballon. Voyage de découverte en Afrique par trois anglais*, Paris : Hetzel.
- (1884). *L'Étoile du sud*, Paris : Hetzel.
- (1901). *Le Village aérien*, Paris : Hetzel.
- (1886). *Robur, le Conquérant*, Paris : Hetzel.
- (1889). *Sans dessus dessous*, Paris : Hetzel.

WAAGE, F. O. (dir.) (1985). *Teaching Environmental Literature: Materials, Methods, Resources*, New York: MLA.

WARF, B. & ARIAS, S. (dir.) (2009). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London: Routledge.

WESTPHAL, B. (2007). *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Les Éditions de Minuit.

ZOLA, E. (1885). *Germinal*, Paris : Charpentier.

- (1880). *Le roman expérimental*, Paris : Charpentier.

Articles cités

ENCYCLOPÉDIE du développement durable. (s.d.). « Béton, ciment et environnement », *L'Encyclopédie Écologique*, en ligne, http://www.encyclo-ecolo.com/B%C3%A9ton,_ciment_et_environment

PNUE. (2006). « Notre environnement, notre richesse », in *L'Avenir de l'Environnement en Afrique*, p. 6, en ligne, http://www.unep.org/DEWA/Africa/docs/fr/aeo-2/chapters/aeo-2_Executive_Summary_FR.pdf



- ASAAH, A. H. (2008). « Au nom de bonnes bêtes : réflexions sur l'inscription des animaux dans la littérature africaine francophone », in *Francofonía* N° 17, pp. 31-47.
- ASANTE-DARKO, K. (1999). « The flora and fauna of negritude poetry: an ecocritical re-reading », in JACCOMARD, H. (dir.). *Écologie, écocritique et littérature*, en ligne, <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1199kad.html>
- BINET, J. (1992). « L'environnement vu à travers la sensibilité des artistes africains », in *Afrique Contemporaine* N° 161, pp. 190-196.
- BOILLEY, P. (2005). « Un complot français au Sahara ? Politiques françaises et représentations maliennes... », in *Mali-France. Regards sur une histoire partagée*, Paris : Karthala, pp. 163-182.
- BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, R. (1976). « Die Idyllen Theokrits », in GARBER, K. (dir.). *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BOSTON, T. (2000). « Seeking Green Societies: From Expansionism to Holistic Ecology », in *Electronic Green Journal* 1(13), en ligne, <https://escholarship.org/uc/item/2n17x0zd>
- BRIÈRE, E. A. (1998). « Remember Ruben : étude spatio-temporelle », in ARNOLD, S. H. (dir.). *Critical Perspectives on Mongo Béti*, Boulder : Lynne Rienner, pp. 191-205.
- BRINDEL, L. & HAARMANN, N. (2011). « L'écologie, la troisième force politique en France et en Allemagne ? », en ligne, http://www.dialogue-avenir.eu/fileadmin/user_upload/pdfs/PB_2011_brindel_Haarmann.pdf
- BROSSEAU, M. (2008). « L'espace littéraire en l'absence de description : un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », in *Cahiers de géographie du Québec*, N° 147, pp. 419-437.
- BURY, E. (1997). « Le mythe arcadien », in SOARE, A. (dir.). *Et in Arcadia ego : Actes du XXVII^e congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Paris : Papers on French Seventeenth Century Literature, pp. 218-219.
- CARPENTIER, A. (1968). « Le rôle social de l'écrivain », in *L'art et la société d'aujourd'hui*, Neuchâtel : La Baconnière, pp. 111-133, en ligne, http://www.rencontres-int-geneve.ch/volumes_pdf/rig21.pdf
- CATHELAT, B. & PEYTAVIN, J.-L. (1992). « De l'angoisse écosystémique au retour de la morale », in *Quaderni*. N° 17, pp. 91-96.



- CHERIAA, T. (1975). « Distribution cinématographique et nationalisation », in *Ethiopiennes* N° 1, en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article613>
- COBB, C. J. (2008). « Teaching the literature of agriculture », in CHRISTENSEN, L., LONG, M. C. & WAAGE, F. (dir.). *Teaching North American Environmental Literature*, New York: MLA, pp. 319-327.
- CRICKILLON, J. (2007). « Regard sur le roman américain : du transcendantalisme émersonien au roman Western », Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, en ligne, <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/crickillon111003.pdf>
- DANDREY, P. (2002). « Espace en littérature au XVIIIe siècle : à propos des jardins... », in *Études littéraires*, N° 1-2, pp. 7-27.
- (2000). « Le jardin classique et son imaginaire », in *Le XVII^e siècle*, N° 209, pp. 563-600.
- DANDURAND, P. (1978). « Crise économique et idéologie nationaliste, le cas du journal Le Devoir », in DUMONT, F., MONTMINY, J.-P. & HAMELIN, J. (dir.). *Idéologies au Canada Français, 1930-1939*, Québec : Les Presses de l'Univ. Laval, 1978, p. 41-59.
- DIPPOLD, M. F. (1973). « L'image du Cameroun dans la littérature coloniale allemande. », in *Cahiers d'Études Africaines*. N° 49, Vol. 13, pp. 37-59.
- DURKHEIM, E. (1914). « Le dualisme de la nature humaine et ses conditions sociales », in *Scientia* XV, pp. 206-221.
- EL HINNAWI, E. (1985). *Environmental Refugees*, Nairobi: United Nations Environment Programme.
- DODD, E. (1999). « Forum on Literatures of the Environment », in *PMLA* N° 5, pp. 1094-1095.
- FAUROUS-PALACIO, R. (1982). « Le jeune homme à la mitrailleuse. À propos de *Sahel ! Sanglante sécheresse* », in *Présence Africaine* N° 124, pp. 220-229.
- GIANGOIA, R. E. (2012). « Scrivere la Natura. Il rapporto tra Natura e Letteratura nel corso dei secoli », in *Razzolando nel cortile*, 8 incontri tra Natura e Cultura, en ligne, http://www.psichenatura.it/fileadmin/img/Scrivere_la_Natura_R.E.Giangoia..pdf
- GONIN, P. & LASSAILLY-JACOB, V. (2002). « Les réfugiés de l'environnement », in *Revue Européenne des Migrations Internationale*, N° 2, pp. 139-160, en ligne, <http://remi.revues.org/1654>



- GREFFET, P., MAUROUX, A., RALLE, P. & RANDIAMBOLOLONA, C. (2012). « Définir et quantifier l'économie verte », in *L'économie Française*, Éd. 2012 pp., 87-104, en ligne, http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/ref/ECOFRA12e_D3_eco_ver.pdf
- GUICHET, J.-L. (2013). « Rousseau : La Nature, Dieu et Moi », in DUFLO, C. (dir.). *Dix-Huitième Siècle : La nature*, Paris : La Découverte, pp 249-268.
- GUILLAUME, H. (1989). « "L'État sauvage..." : Pygmées et forêts d'Afrique Centrale », in *Politique Africaine* N° 34, pp. 74-82.
- HAUSSER, M. (1991). « Jules Verne et l'Afrique des Noirs », in *Le roman colonial (suite), Itinéraires et contacts de cultures* N° 12, Paris : L'Harmattan, pp. 9-46.
- HÉBERT, L. (2006). « Le carré sémiotique », in HÉBERT, L. (dir.). *Signo*, Rimouski (Québec), en ligne, <http://www.signosemio.com/greimas/carre-semiotique.asp>
- HEISE, U. K. (1999). « Forum on Literatures of Environment », in *PMLA* N° 5, pp. 1096-1097.
- HSIANG, S. M, MENG, K. C. & CANE, M. A. (2011). « Civil conflicts are associated with the global climate », in *Nature* N° 476, pp. 438-441.
- HUANNOU, A. (2001). « L'écrivain africain et les défis d'aujourd'hui », in DEH, C. P. (dir.). *Littérature africaine à la croisée des chemins*, Yaoundé : Clé, 2001.
- KAOUM, B. (2009). « La double caractéristique de la littérature sahéenne à travers quelques romans », in *Sudlangues. Revue Electronique Nationale des Sciences du Langage* N° 11, pp. 74-94, en ligne, http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/ladoublecaract_R_.pdf
- (2005). « Les constances littéraires du roman sahéen », in *Ethiopiennes* N° 75, en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1036>
- KOKOU, K. & SOKPON, N. (2006). « Les forêts sacrées du couloir du Dahomey », in *Bois et forêts des tropiques*, N° 288, pp. 15-23.
- KOM, A. (2002). « Il n'y a pas de retour heureux », *Mots Pluriels* N° 20, en ligne, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002ak.html>
- LAHAIE, C. (2008). « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis », in *Cahiers de géographie du Québec*, N° 147, pp. 439-451.
- LAMINNE, J. (1904). « Les quatre éléments : le feu, l'air, l'eau, la terre », in *Ciel et Terre*, Vol. 25, pp. 305-315, en ligne, <http://articles.adsabs.harvard.edu/full/seri/C+T../0025//0000328.000.html>



- LAVOCAT, F. (2002). « Espaces arcadiques. Esquisse pour une hydrographie pastorale », in *Études Littéraires* N° 1-2, pp. 152-167.
- LEVASSEUR, L. (1992). « L'écologie, nouveau régulateur du capitalisme », in *Quaderni*, N° 1, pp. 79-89.
- LOHMAN, L. (1993). « Resisting Green Globalism », in SACHS, W. (dir.). *Global Ecology: A New Arena of Political Conflict*, London: Zed Books, pp. 157-169.
- LUKE, T. (1995). « On Environmentality: Geo-Power and Eco-Knowledge in the Discourses of Contemporary Environmentalism », in *Cultural Critique*, N° 31, Part II, pp. 57-81.
- MARTIN, C. (2013). « La nature dévoilée (De Fontenelle à Rousseau) », in DUFLO, C. (dir.). *Dix-Huitième Siècle*, N° 45, Paris : La Découverte, pp. 79-95.
- McDONALD, S. (2004). « Toward an Eco-Cinema », in *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Issue 2, pp. 107-132.
- NDIH, J. N. (2002). « Comment peut-on être écologiste en Afrique », in *Le monde diplomatique*, N° de décembre 2002, p. 12
- NICOLE-CLAUDE, M. (1973). « Homme-culture et femme-nature ? », in *L'Homme*, N° 3, pp. 101-113.
- NIXON, R. (2007). « Environment and Postcolonialism », in OLANIYAN, T. & QUAYSON A. (dir) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 715-732.
- O'GRADY, J. P. (2003). « How Sustainable is the Idea of Sustainability? », in *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* N° 10, en ligne, <http://www.isle.oxfordjournals.org/content/10/1/1.short?rss=1&ssource=mfc>
- OSSITO MIDIOHOUAN, G. (1981). « Authenticité africaine et critique littéraire. Le cas Makouta M'boukou », in *Peuples Noirs Peuples africains* N° 24, pp. 145-150.
- (1999). « Le créateur négro-africain et l'environnement : de la contemplation à l'engagement », in JACCOMARD, H. (dir.). *Ecologie, écocritique et littérature, Mots Pluriels* N° 11, en ligne, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1199gom.html>
- PALFREYMAN, R. (2002). « Green Strands on the Silver Screen? Heimat and Environment in the German Cinema », in GOODBOY, A. (dir.). *The Culture of German Environmentalism. Anxieties, Visions, Realities*, New York: Berghahn Books, pp. 171-186.



- REED, T.V. (2005). « Towards an Environmental Justice Ecocriticism », in ADAMSON, J., EVANS, M. M. & STEIN, R. (dir.). *The environmental Justice Reader. Politics, Poetics, and Pedagogy*, Tuscon: The Univ. of Arizona Press, pp. 145-162.
- RICARD, A. (1991). « Littérature coloniale et littérature africaine : Félix Couchoro », in *Le roman colonial (suite), Itinéraires et contacts de cultures* N° 12, Paris : L'Harmattan, pp. 67-70.
- RICHTER, S. (2010). « Les partis écologiste en Europe ; évolution et perspectives », in *Analyses et Documents*, Friedrich Ebert Stiftung, Bureau de Paris, en ligne, http://www.fesparis.org/tl_files/fesparis/pdf/publication/Richter.pdf
- RUECKERT, W. (1978). « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », in *Iowa Review* N° 9, pp. 71-86.
- SCHILLER, F. (1962). « Über naive und Sentimentalische Dichtung », in WIESE (von), B. *Schillers Werke. Philosophische Schriften*, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, pp. 414-437.
- SCHMIDT, E. A. (1998). « Ancient bucolic poetry and later pastoral writing: Systematic and historical reflections », in *International Journal of the Classical Tradition*, Issue 2, pp. 226-251.
- SLAYMAKER, W. (2007). « Ecoing the Other(s): The call of Global Green and Black African Responses », in OLANIYAN, T. & QUAYSON A. (dir.). *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 683-697.
- SNELL, B. (1945). « Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft », in *Antike und Abendland*, Band 1, pp 26-41.
- SOJA, E. W. (2008). « Vom "Zeitgeist" zum "Raumgeist", New Twists on the Spatial Turn », in DÖRING, J. & THIELMANN, T. (dir.). *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: Transcript, pp. 241-262.
- SOREL, J. (2002). « Senghor et le dialogue des cultures », in *Notre Librairie* N° 147, pp. 12-21.
- SOW, A. (2004). « Tragédies élémentaires. Ce que les astres ne disent pas », in *Ponts/Ponti* N° 4, pp. 289-300.
- SPÂNU, P. (2005). « Exil et littérature », in *Acta Iassyensia Comparationis* 3/2005, pp. 164-171, en ligne, http://litteraturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta3/acta3_Spanu.pdf



TCHEUYAP, A. (2002). « Des mots aux images. Littératures et cinéma en Afrique francophone », in *Notre Librairie* N° 149, pp. 34-39.

TELLA, A. (1976). « Les pratiques médicales traditionnelles en Afrique », in *Ethiopiennes*, Numéro spéciale, en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article632>

TOUREH, F. (1983). « Nature et décors », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, N° 68-69, pp. 131-135.

VACHON, G.-A. (1967). « La poésie de l'aube », in *Études Françaises*, vol. 3, N° 4, pp. 426-431.

Films cités

KOUMBA BIDIDI, H-J. (2013). *Le Collier du Makoko*, Gabon, 114 min.

PROKOP, K. (1995). *Les réfugiés de l'environnement*, France, 52 min.

CAMERON, J. (1997). *Titanic*, USA, 210 min.

Dictionnaires cités

New Oxford American Dictionary (2010) Oxford Univ. Press.

The Australian Oxford Dictionary (1999). Oxford: Oxford Univ. Press.

Le Nouveau Littré (2006). Paris : Garnier.

Le Petit Robert de la langue française (2006). Paris : Le Robert.

Le Petit Robert de la langue française (2008). Paris : Le Robert

Le Petit Larousse (2010). Paris : Larousse.

Le Lexis, Dictionnaire érudit de la langue française (2010). Paris : Larousse.

Dictionnaire Oxford, édition électronique, www.oxforddictionaries.com

Dictionnaire Larousse, édition électronique, www.larousse.com





