



HAL
open science

La représentation de la nature dans *Les racines du ciel* de Romain Gary

Claire Gallego

► **To cite this version:**

Claire Gallego. La représentation de la nature dans *Les racines du ciel* de Romain Gary. Littératures. 2017. dumas-02877718

HAL Id: dumas-02877718

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877718>

Submitted on 22 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département des Lettres
Centre de Recherche en Poétique, Histoire Littéraire et Linguistique

Claire GALLEGO

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

Membre du Jury : Nadine LAPORTE

LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE
DANS *LES RACINES DU CIEL*
DE ROMAIN GARY

Année universitaire 2016-2017

Master recherche 1 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire
Spécialité : Stylistique



MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département des Lettres
Centre de Recherche en Poétique, Histoire Littéraire et Linguistique

Claire GALLEGO

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

Membre du Jury : Nadine LAPORTE

LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE
DANS *LES RACINES DU CIEL*
DE ROMAIN GARY

Année universitaire 2016-2017

Master recherche 1 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

Spécialité : Stylistique

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de recherche, elle m'a permis d'avancer avec confiance et enthousiasme dans mon travail. Sa disponibilité, sa bienveillance et ses conseils m'ont été précieux tout au long de cette année.

Une pensée va également à ma famille et à mon entourage. Je les remercie pour leur soutien et leur présence chaleureuse à mes côtés.

Enfin, je remercie l'ensemble des enseignants du Master Poétiques et Histoire Littéraire pour la générosité et la pédagogie avec lesquelles ils ont su transmettre leur expérience et leur savoir.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
LA DESCRIPTION : UNE MARGE DE SENS POUR LE LECTEUR	6
1. UN STATUT INCERTAIN DANS LA LITTÉRATURE	7
2. LA NOTION DE DESCRIPTION	19
3. LA DESCRIPTION : UN INSTRUMENT RHÉTORIQUE DU DISCOURS	33
LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE : L'ÉCLOSION DU MESSAGE DE L'ŒUVRE	48
1. LE REGARD : AU PREMIER PLAN DE L'ŒUVRE	50
2. UNE DESCRIPTION-EVOCATION : DIRE L'INEFFABLE, DECRIRE L'INSAISSABLE.....	65
3. L'ORIENTATION PRAGMATIQUE DE LA DESCRIPTION.....	81
L'INSCRIPTION DE LA NATURE DANS LE TEXTE : UNE VIE À PRÉSERVER	96
1. L'EFFACEMENT DES LIMITES DU RÉEL.....	97
2. L'INFINITÉ DE LA NATURE.....	109
3. LA NATURE COMME ENJEU HERMÉNEUTIQUE : UNE ATTRACTION MYSTÉRIEUSE.....	123
CONCLUSION	143
BIBLIOGRAPHIE.....	146
SITOGRAFIE	148
TABLE DES MATIERES	151

« *Les droits de l'homme sont, eux aussi, des espèces d'éléphants¹.* »

– Romain Gary, « Lettre à l'éléphant ».

INTRODUCTION

Dans ces quelques lignes extraites de l'introduction d'un ouvrage consacré à la disparition des espèces, Romain Gary nous interroge :

Mais est-il bien nécessaire de persister à dire qu'aucun homme n'est une île ? De combien d'avertissements avons-nous besoin ? De combien de preuves et de statistiques, de combien de morts, de combien de beauté disparue, de combien de « derniers spécimens » dans ces tristes zoos² ?

Jusqu'où l'homme ira-t-il dans sa destruction aveugle de la nature et de lui-même ? Un accent de désespoir et de lassitude s'échappe de ce texte. En effet, depuis la parution en 1956 des *Racines du ciel*, l'homme a, malheureusement, continué sa marche destructrice. Ce roman, récit de la lutte du personnage de Morel pour défendre les éléphants, est une des premières œuvres littéraires françaises à sensibiliser le public à l'écologie. Pierre Schoentjes dans *Ce qui a lieu* s'intéresse aux œuvres littéraires de langue française qui développent un intérêt écologique pour la nature et revient sur le contexte de parution des *Racines du ciel* : « Les années 1950 voient la publication d'un certain nombre de romans qui attirent l'attention soit sur la place de l'homme au sein du monde vivant, soit – et pour la première fois – sur des problématiques qui tiennent au respect de l'environnement naturel³. » Néanmoins, la nature a été de tout temps une source d'inspiration pour la littérature : sa beauté transparait dans le locus amoenus tout comme sa profondeur dans les paysages lyriques du Romantisme. Mais au XX^e siècle, le monde découvre peu à peu la fragilité d'une nature que l'homme croyait invulnérable et inépuisable. Certains écrivains, marqués par cette prise de conscience, modifient leur approche de l'environnement. Parmi eux, Romain Gary : il s'inscrit dans ce

¹ Romain Gary, « Lettre à l'éléphant », *Le Figaro littéraire*, 4 mars 1968, p. 10-12. La première version de ce texte est parue en anglais dans le magazine *Life*, le 22 décembre 1967, sous le titre « Dear Elephant, Sir... » in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 159-169, p. 165.

² Romain Gary, *De combien d'avertissements avons-nous besoin, de combien de beauté disparue ?* Introduction du livre «The editors of Time-Life Books», *Vanishing Species*, New-York, Time-Life Books, 1974 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., trad., Pierre-Emmanuel Dautzat, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 239-257, p. 241-243.

³ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Tête nue », 2015, p. 62.

changement intellectuel et littéraire avec *Les Racines du ciel*. Ancré dans une immédiateté historique, celle d'un monde à reconstruire après la Seconde Guerre mondiale, ce roman poursuit un horizon universel : la protection de la nature et de l'humanisme. Même si l'œuvre détonne au milieu de la production romanesque des années 1950, elle se distingue par la modernité de son propos qui résonne encore de nos jours et lui offre sa vitalité.

Lire *Les Racines du ciel*, c'est être invité par Romain Gary à un voyage en Afrique. On imagine la nature grandiose qu'il dépeint, on devine les contours des Monts Oulés qui se confondent avec les formes des troupeaux d'éléphants. Le roman nous emporte grâce à une écriture qui offre un espace imaginaire illimité à ces lieux réels qui tendent à disparaître. De ce décor impressionnant, Romain Gary n'occulte pas la destruction croissante par les mains de l'homme. L'œuvre pose des interrogations contemporaines mais, et c'est notamment ce qui lui donne son intérêt, nuance les attitudes opposées sur la question de l'environnement : le roman interroge et suggère les contradictions de nos sociétés. Ses personnages véhiculent cette ambiguïté, ils représentent des types – l'homme occidental, l'homme africain, le politicien, le religieux, la prostituée, notamment – mais possèdent une épaisseur imprévue. Morel, Minna, Tassin, Qvist sont autant de personnages singuliers, retirés dans leur solitude, dont les motivations restent souvent incertaines et qui entretiennent l'originalité de l'œuvre. Le texte assume pleinement sa nature romanesque et côtoie parfois le registre fantastique en rappelant une Afrique mystérieuse, faite de rites et de croyances. Cette traversée romanesque du continent africain débute dans une atmosphère mystérieuse au fond de la brousse, au sommet d'une montagne où l'on entend pour la première fois le récit de l'aventure de Morel et de ses éléphants. Le roman évoque un conte dont la morale est philosophique : elle questionne la liberté, celle du corps face à celle de l'esprit et l'évasion mentale que nous offre l'imagination.

Car l'imagination est faite de rêves, de souvenirs, d'images : c'est un espace mental où se retire le lecteur et où se réfugie l'âme lorsque la réalité est insoutenable. Ainsi dans le roman, les prisonniers de camps imaginent des éléphants traversant la brousse pour raviver en eux le désir de survie et de liberté. Les espaces libres parcourus par les pachydermes sont l'image d'un lieu irréel mais tout aussi nécessaire, celui d'une marge pour protéger les droits de l'homme. La notion d'espace est le point de rencontre entre la nature, la marge humaine et l'imagination. Elle incarne la liberté, l'illimité aux yeux de l'homme. Autant irréel et fait des songes des personnages que réel et composé des splendeurs de la nature, l'espace offre l'altérité : c'est un « ailleurs », la possibilité

d'« autre chose⁴ ». La conquête de cette altérité motive l'intrigue : Morel et Minna, mais aussi Forsythe et Qvist errent dans une Afrique frappée par la déshumanité de l'homme pour défendre les éléphants et conquérir un espace de survie pour l'humanisme et pour l'écosystème : « Le pouvoir du personnage déchu dans son propre pays s'investit dans l'exploration des espaces indéfinis ; il signe un rêve d'expansion, un rêve d'ouverture sur le monde. La conquête, lorsqu'elle naît de l'errance, est une recherche d'"autre chose"⁵ ». La question ontologique se joint aux enjeux écologistes du roman, l'homme est au cœur de la nature, il vit grâce à elle et pourtant semble ignorer sa présence, mépriser son existence. Le roman interroge la relation qui unit l'homme à son environnement et, notamment, son ressort émotif. Il révèle le caractère sensible, instinctif du rapport humain à la nature. *Les Racines du ciel* est donc aussi un roman de personnages : Morel, légendaire, Minna, mystérieuse, Qvist, impénétrable et la Nature, autour de laquelle gravitent les héros et se noue le récit. Elle est un lieu incarné où se déroule le récit, de telle manière que l'auteur la ramène sans cesse aux yeux du lecteur par la description.

L'écriture descriptive des *Racines du ciel* est une écriture du souvenir et de la mémoire : elle dérober la nature à sa disparition imminente pour en capturer l'image. La représentation de la nature immortalise d'un côté ses beautés et de l'autre côté réactualise sans cesse le message que Romain Gary entend diffuser. Décrire permet d'enregistrer dans une virtualité qu'est l'écriture, une réalité, celle de la disparition de la nature. Le roman est une mise en abyme du pouvoir de représentation de l'imagination : les personnages survivent grâce à leurs facultés mentales hors d'atteinte de l'oppression nazie. D'une part, c'est dans l'imagination que survit la nature par l'écriture et d'autre part c'est donc par l'imagination que l'homme survit. La nature n'est pas seulement le théâtre des événements du roman : elle est le cœur même de l'œuvre et insuffle au mode descriptif une puissance inédite. Son omniprésence relève d'un choix idéologique et ne répond pas uniquement à une rhétorique ornementale : l'auteur évacue une objectivité illusoire de la description pour épanouir son message à travers la subjectivité de la représentation de la nature. Elle envahit la parole des protagonistes, fait avancer l'intrigue, condense le propos des *Racines du ciel* et sa marginalité théorique, littéraire, textuelle reflète la marge que défend l'auteur. Il s'agit d'une réserve, d'un lieu de refuge pour les valeurs humanistes : le texte souligne le parallélisme entre la convocation de la

⁴ « Oh ! Je ne sais pas comment m'expliquer. On le sent, ou on ne le sent pas. Je suppose qu'à un moment, j'en ai eu assez. J'ai soudain eu besoin de... d'autre chose. » in Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 238.

⁵ Firyel Abdeljaouad, Romain Gary, *Firyel Abdeljaouad commente « Les racines du ciel » de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2009, p. 50.

nature, de l'espace topographique dans le roman et la défense d'un autre espace imaginaire, mental. La défense des éléphants, exterminés par l'homme, devient la métaphore de la destruction des droits de l'homme et de l'humanisme. La représentation de la nature concrétise ainsi le message de Romain Gary : elle symbolise à travers les périls qui la touchent, la nécessité d'offrir à l'humanisme une marge de survie. La description gagne, par sa fonction indicielle, une présence remarquable dans le roman, lequel confine au roman descriptif.

La prose des *Racines du ciel* accorde un rôle d'importance à la description, à tel point que l'on pourrait comparer l'œuvre à un roman descriptif. À l'instar de la poésie descriptive, elle donne à la description à la fois une importance textuelle et une valeur esthétique : l'auteur fait des comparaisons, emploie des métaphores sans visée délibérée, comme de façon inconsciente. Il réserve à l'écriture descriptive une visée poétique qui sollicite l'imaginaire du lecteur. L'imagination relie ce dernier à l'auteur : disposition de l'esprit indispensable à la création descriptive, elle incarne dans le roman l'espace où se forment et s'immortalisent les représentations du monde chez l'homme. Dans la peinture de la nature qu'offre *Les racines du ciel*, Romain Gary défend un autre espace, tout aussi immatériel, celui d'une marge dans laquelle l'humanité préserverait ce qui fait justement son humanité. Ainsi nous nous proposons d'étudier comment, à travers la représentation d'une nature menacée, une déclaration humaniste s'inscrit dans l'intuition écologiste. Tout au long de notre travail, nous allons tenter de mettre en lumière la valeur symbolique et représentative de la prose descriptive des *Racines du ciel*.

Le premier temps de notre étude sera consacré à une approche théorique de la description. Décrire constitue une étape de l'écriture à laquelle les auteurs peinent à se dérober et pourtant ; comme nous le verrons, le mode descriptif est régulièrement l'objet de critiques de la part des théoriciens de la littérature. Marginale dans son histoire, la description est néanmoins dans *Les Racines du ciel* le relais du propos de Romain Gary : la description est une marge de sens pour le lecteur. Elle traverse les siècles dans l'ombre de la narration, reléguée au service des décors et des personnages et même si certains courants littéraires ont redoré son image, son statut littéraire reste incertain. Mais au XX^e siècle, notamment à l'initiative de Philippe Hamon, que la théorie littéraire se penche sur le type de texte descriptif. Nous nous arrêterons ainsi sur la notion de description afin d'en éclairer la composition, les caractéristiques et les fonctions et d'en délimiter les frontières. Pour terminer cet examen théorique de la description, nous en observerons les qualités rhétoriques en tant que lieu de signification et de subjectivité. Ceci nous mènera à observer la spécificité de la pratique

descriptive dans notre corpus, à la fois traductrice d'une représentation particulière de la nature et de la signification du roman.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux caractéristiques propres aux passages descriptifs des *Racines du ciel*. La description est porteuse du message de l'œuvre, s'épanouissant dans toute sa valeur rhétorique. L'invasion de notations descriptives dans l'œuvre nourrit l'omniprésence de l'image de la nature et du message de l'auteur. La représentation de la nature est ainsi à l'origine de l'éclosion du sens dans le roman. Pour commencer, nous nous intéresserons au regard : dans l'œuvre, il est au premier plan, sollicitant les personnages comme le lecteur, il est le prisme de la subjectivité qui domine l'œuvre. En effet, la nature représentée dans le texte se distingue par l'originalité des points de vue qui la contemplant, si bien que la description tend à devenir une évocation. Elle laisse en suspens la réalité des objets décrits et suggère plus qu'elle ne dévoile. Finalement, nous nous pencherons sur l'orientation pragmatique de la description, au-delà de la place offerte à l'imagination du lecteur, ce dernier est interpellé par une description signifiante et symbolique.

Enfin, dans le dernier temps de notre travail nous verrons que la nature est bien plus qu'un décor dans *Les Racines du ciel* : son inscription dans le texte révèle une vie à préserver. Le texte ne défend pas que les éléphants mais la vie, dans son essence unique et dans ses manifestations plurielles : des hannetons à l'homme. Le roman fusionne les espaces, les êtres, les éléments : l'effacement des limites du réel montre l'universalité de la marge, protégeant autant les hommes que la nature. L'éclatement des frontières de la nature en appelle le caractère infini : le texte met en lumière la magnificence immortelle et presque merveilleuse du versant grandiose de la nature, contrastant avec la ruine qui la guette. Face à cette nature qui le dépasse, l'homme prend conscience de son défaut d'humanité : la nature s'expose dans sa dimension herméneutique. Son image renvoie les personnages à l'absence, à la solitude de leur condition d'infirmités, d'hommes en quête de leur humanité.

LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE DANS *LES RACINES DU CIEL* DE ROMAIN GARY
Claire GALLEGO

**LA DESCRIPTION : UNE MARGE DE SENS POUR LE
LECTEUR**

LA DESCRIPTION : UNE MARGE DE SENS POUR LE LECTEUR

La description est un outil essentiel au langage de l'homme, elle nous permet de représenter les choses, les êtres et les idées par les mots. Elle est tout essentielle à la littérature, traversant les frontières du roman, du théâtre ou de la poésie. En se révélant indispensable, elle interroge les pratiques d'écritures : comment écrire sans décrire ? L'étymologie du verbe « décrire » nous interpelle : sa première occurrence en français date de 1119 et signifie « représenter par écrit⁶ ». La description offre à l'écrivain la possibilité de représenter le monde tel qu'il le voit et tel qu'il veut le montrer à son lecteur : elle est affaire de subjectivité. Mais si la présence de la description dans tous les genres littéraires fait d'elle un rouage majeur de l'écriture, elle a pourtant été refoulée par la critique et la théorie littéraire.

1. UN STATUT INCERTAIN DANS LA LITTÉRATURE

L'incertitude théorique qui entoure la description lui assigne une place mouvante dans l'histoire littéraire même si, conjointement, elle s'est inscrite dans la littérature par sa présence inévitable, en prise avec les considérations idéologiques, esthétiques et linguistiques des différents courants littéraires majeurs.

1.1. La description, reléguée aux marges de la littérature ?

De l'Antiquité à la Renaissance, l'attitude théorique à l'égard de la description est paradoxale, elle est rejetée et pourtant elle fait l'objet de contraintes formelles pour l'insérer dans les textes. Dès ses origines antiques, elle apparaît comme un moyen au service d'une fin, oratoire ou narrative. Mais son statut ornemental lui est reproché, elle risque de détourner le texte de ses objectifs – narratifs comme argumentatifs. Sa reconnaissance littéraire n'est jamais assurée au cours des siècles et elle se heurte sans cesse aux prises de position théoriques et littéraires des différentes

⁶ « Décrire » in *Trésor de la langue Française informatisé* [en ligne], consulté en mars 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?87;s=3075006750>>

époques. La description, figure de l'ombre, porte ainsi de manière intrinsèque la question de sa légitimité et semble se limiter à occuper les marges de la littérature.

1.1.1. Dans l'Antiquité, la description comme outil de l'art oratoire

La description fait son apparition à l'Antiquité dans le discours judiciaire. Elle y est sollicitée pour sa qualité argumentative : la peinture d'un lieu par exemple ou d'une époque permet de soutenir l'hypothèse de l'orateur. Sa qualité esthétique est au service du discours épideictique, elle souligne la compétence rhétorique de celui qui l'emploie pour gagner l'admiration du public. Ce dernier par la force esthétique et émotionnelle de la description doit se trouver sous l'effet de l'*energeia* et voir les objets qui lui sont décrits. Mais déjà, on voit dans la description une menace, on craint qu'elle n'envahisse le récit et elle fait ainsi l'objet de nombreuses contraintes⁷. Les auteurs ont à leur disposition un fond de lieux communs, utiles notamment pour le discours judiciaire⁸. La description reflète les pratiques d'écriture antiques qui prônent la conformité à des modèles rhétoriques⁹ et s'ancre dans la conception mimétique aristotélicienne de la littérature¹⁰. Elle doit donc mettre sous les yeux de son lecteur les objets qu'elle décrit et se conformer à la notion de *mimèsis*, qui « se définit, par opposition avec le réel, comme le pouvoir de représenter ce qui n'existe pas¹¹ ». La figure de l'hypotypose ou l'exercice rhétorique de l'*ekphrasis* permettent, dans cette optique, d'offrir un tableau vivant des objets décrits. Les contraintes qui pèsent sur la description en font un modèle d'invariance textuelle pour lequel l'emploi des *topoi* est idéal. Le *locus amoenus* apparaît pour la première fois à l'Antiquité dans le discours judiciaire. Il se distingue également chez Virgile et Homère et amorce la description littéraire de paysages. Chacun des éléments qui le composent renvoie à une image idyllique, le *locus amoenus* peint la beauté de la nature et révèle une inspiration esthétique et poétique de l'écriture. Ainsi, « au modèle du lieu idéal, signe de la grandeur des dieux, les auteurs ajoutent fréquemment la possibilité d'une seconde lecture : le *locus amoenus* devient l'image d'un discours poétique lui-même idéal¹²». Les *topoi* continuent d'être un élément de

⁷ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 13.

⁸ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 1998, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² Jean-Michel Adam, *La description*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 44.

premier plan dans la pratique descriptive du Moyen-âge¹³, toujours marquée par sa valeur ornementale.

1.1.2. La description au Moyen-âge : un ornement du discours

Au Moyen-âge, la description se situe dans la poursuite de la tradition antique. Pour Jean-Michel Adam, auteur de l'ouvrage fondateur *Le texte descriptif*, c'est l'absence de la prise en compte des notions ultérieures que sont celles d'auteur, d'originalité et de propriété qui orientent la description vers une pratique institutionnalisée et codifiée. Les jeunes auteurs par devoir de réserve et de modestie doivent écrire selon des modèles¹⁴. Bien que peu présente dans la chanson de geste, on la retrouve dans la poésie courtoise dans une perspective expressive, où elle peut par exemple traduire le sentiment amoureux d'un personnage par la peinture des décors qui l'entourent. Présente également dans le roman courtois, elle se réduit néanmoins à servir les nécessités du récit et prend la forme d'éléments descriptifs transposables d'un texte à l'autre¹⁵.

1.1.3. La description à la Renaissance : une valeur épidiétique

L'essor de la Renaissance et la découverte de nouveaux savoirs¹⁶ vont influencer la pratique descriptive qui se met alors au service d'un inventaire des connaissances et exalte la richesse et la beauté du monde. Ce dernier est célébré notamment à travers le genre de l'hymne dont l'inspiration double, à la fois mythique et cosmique, pose sur lui un regard religieux¹⁷. L'inventaire du monde par la description prend aussi une tournure plus utilitaire. La description désigne par exemple des ouvrages dans lesquels sont décrites des villes à l'usage des architectes, des touristes par exemple. À la Renaissance, les poètes de la Pléiade peignent les beautés de la nature dans les odes. La nature est ainsi un élément privilégié de la pratique descriptive, louée, pour sa beauté, mais aussi choisie comme miroir idéal des vicissitudes de l'homme¹⁸. Elle permet de réfléchir sur la destinée humaine, et en cela la description de la nature au XVI^e siècle semble préfigurer une orientation romantique, dans laquelle elle n'est plus uniquement un reflet de l'Homme, de sa condition mais peut aussi être

¹³ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p.12.

¹⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 16-17.

¹⁶ Alain Rey, « Encyclopédie » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 mars 2017. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/encyclopedie/>

¹⁷ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p.18.

¹⁸ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 20.

l'image de n'importe quel homme. La nature offre un cadre universel et intemporel à l'écrivain pour peindre la condition humaine.

1.2. Une légitimité instable

Entre le XVII^e et le XX^e siècles, la description peine à acquérir et à conserver sa légitimité. Elle vacille entre un manque de reconnaissance littéraire et des périodes de développement.

1.2.1. La marginalité de la description au XVII^e et XVIII^e siècles

Au XVII^e siècle, l'absence de la description dans les productions littéraires marque l'opposition du roman classique au roman précieux : on cherche à se démarquer de son outrance esthétique. Elle est rejetée par les rhétoriciens jansénistes qui voient en elle un luxe du langage¹⁹. La pratique descriptive se déploie plutôt dans le domaine poétique²⁰ : la poésie descriptive sert notamment une ambition didactique²¹. Néanmoins, le roman, qui cherche encore sa légitimité, s'en méfie, elle est associée à une pratique rhétorique dépassée et on craint qu'elle ne compromette l'illusion romanesque. Ainsi, la pratique descriptive est entourée de précautions oratoires. Seul le roman picaresque offre un cadre pour se développer à la description : elle est réinventée sur un mode parodique par la peinture de lieux pittoresques ou d'objets triviaux²². La marginalité textuelle de la description va de pair avec une déconsidération théorique à l'âge classique. Le discours littéraire du XVIII^e siècle accorde peu de crédit à la description et la rhétorique ménage certaines règles afin de faciliter son insertion dans la narration et l'empêcher de se constituer en segment indépendant²³. Mais son caractère excessif la défavorise, elle est « l'ornement des ornements du discours²⁴ ». La tolérance envers la description se limite à certains genres énumérés par Marmontel : l'épopée, le

¹⁹ *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Hamon Philippe, éd., Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991, p. 7.

²⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 20-21.

²¹ *Ibid*, p. 24.

²² *Ibid*, p. 22-23.

²³ Jean-Michel Adam, Sylvie Durrer, « Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle : Le cas de la description » [en ligne] in *Langue française*, n°79, « Rhétorique et littérature » p. 17-20. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4749

²⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires », 1994, p. 14.

poème didactique, le poème dramatique²⁵. La critique vise en particulier le descriptif²⁶ car l'action de décrire comme finalité esthétique risque d'envahir le texte et de lasser le lecteur²⁷.

1.2.2. Le XIX^e siècle : l'âge d'or de la description

La fin du XVIII^e siècle offre une nouvelle perspective à la description qui commence timidement à se développer sous l'impulsion des pré-romantiques²⁸. Mais c'est au XIX^e siècle qu'elle s'établit véritablement grâce aux projets Réaliste et Romantique. Tout comme pour la Renaissance, le passage au XIX^e siècle montre comment la pratique descriptive est perméable aux mutations idéologiques. Différents facteurs – économiques, juridiques, idéologiques – établissent, à cette époque, le domaine culturel de la Littérature qui participe à l'éclosion des notions d'imagination et d'originalité des auteurs²⁹. Les débuts de l'instruction publique et le renouveau pédagogique profitent également à la réévaluation théorique de la description, qui est dorénavant considérée comme une forme présente systématiquement, ou presque, dans une œuvre littéraire³⁰. Francis Wey, un des représentants des études philologiques en France au XIX^e siècle³¹, affirme que « presque toutes les figures sont des descriptions déguisées ; toute allégorie, toute métaphore même, est une brève description ; qui ne sait décrire, ne sait écrire³² ». La description se développe dans les grands courants littéraires de l'époque. Avec le Romantisme et le Symbolisme, la description s'épanouit dans sa forme d'expression lyrique en se portant sur la nature. Les Romantiques tentent de traduire la beauté et la signification de ce lieu, leurs descriptions manifestent une dimension symbolique très riche³³. Le « paysage état d'âme » naît avec le Romantisme, le regard posé sur la nature y imprègne les sentiments d'un individu et l'homme lit en elle le reflet de ses sentiments³⁴. Quant au symbolisme, il donne une orientation plus « impressionniste » aux passages descriptifs en s'attachant aux effets que produit la contemplation de la nature sur un individu. La description imite

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ Jean-François Marmontel, « Descriptif » in *L'Encyclopédie in La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Hamon Philippe, éd., Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991, p. 65.

²⁸ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 26.

²⁹ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 17.

³⁰ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 29.

³¹ Eugène de Mirecourt, Francis Wey [en ligne], Paris, G. Havard., 1858, p. 77-78. [Consulté le 06 avril 2017] Disponible sur : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34212814v>>

³² Francis Wey, *Remarques sur la langue française*, Paris, Didot, 1845, 2 vol., p. 204 in Philippe Hamon, *Op. cit.*

³³ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 27.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

par l'emploi de notations discontinues et par l'effet d'ellipse les peintures impressionnistes³⁵. Mais les écoles Réaliste et Naturaliste remettent en cause la description expressive du Romantisme, même si la tradition du paysage « état d'âme » va perdurer dans la littérature³⁶. La description Réaliste se construit ainsi en réaction avec les habitudes descriptives passées et fait de l'objectivité et de la recherche de la vérité son modèle idéologique³⁷. Le Réalisme et le Naturalisme offrent une légitimité romanesque à la description et lui confèrent presque un crédit scientifique en affirmant la possibilité d'accéder à la vérité par la peinture des mœurs³⁸.

1.2.3. Vers une nouvelle description au XX^e siècle

La légitimité acquise au XIX^e siècle par la description s'effrite au siècle suivant. La critique se porte précisément sur ce qui a offert un espace de liberté dans le roman à la description, le Réalisme. Pour le Nouveau Roman, les ambitions d'objectivité et de scientificité trahissent l'illusion d'une maîtrise de la subjectivité³⁹ et la description est marquée par le regain de la critique à son égard. Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, défend une description qui n'est plus au service du réalisme de l'œuvre et de la représentation d'un monde mais qui, en se portant sur des objets insignifiants, vaut pour elle-même, en tant que processus. André Breton, dans le *Manifeste du Surréalisme*, va plus loin et critique la notion même de description, notamment sa tendance à l'énumération : il évoque ainsi une « superposition d'images de catalogue ». Les critiques se portent également sur la seule notion de description, ainsi Paul Valéry y voit une facilité de l'écrivain, qui abandonne tout souci d'abstraction⁴⁰.

Même si le positionnement critique du Nouveau Roman vis-à-vis de la description est négatif, la place grandissante qui est laissée au descriptif dans ces textes laisse apparaître une ambiguïté. La nouvelle conception romanesque héritée de Proust offre une certaine importance à la subjectivité du regard et à la description. Comme le souligne Raymonde Debray-Genette, « le roman moderne que Proust inaugure [...] ou bien se passera de descriptions, ou, plus volontiers, ne sera qu'une longue description⁴¹ ». Cette citation nous éclaire sur la façon dont, à cette période, la description nourrit une réflexion métalittéraire. Les auteurs en décrivant reviennent sur leur écriture, la commentent.

³⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 28-29.

³⁶ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

L'illusion de la représentation est brisée et, ce qui compte, c'est de souligner la subjectivité et la versatilité d'une représentation⁴². Ainsi la description se libère de la contrainte narrative et référentielle au XX^e siècle. Romain Gary, bien qu'il partage cette valorisation de la subjectivité, ne s'inscrit pas dans la conception romanesque qui est celle du Nouveau-Roman et son œuvre littéraire et critique témoigne plutôt d'une admiration pour une écriture dévouée à une imagination qui recrée la réalité et se fond dans une œuvre totale.

L'œuvre de Romain Gary porte la marque de son refus de l'objectivité et du réalisme. Pierre Bayard estime que « Gary revendique le devoir du romancier d'être entièrement et pleinement subjectif⁴³ ». Le réalisme est à ses yeux une tentative inféconde de copier une réalité qu'il faudrait plutôt dépasser grâce à l'art. Alice Gaudiard met en évidence comment Romain Gary dans *Pour Sganarelle* oppose deux puissances : la réalité et l'imagination. Elle remarque que, pour lui, le fictif ouvre un nouvel horizon : il est « un futur potentiel, une possibilité qui ne s'est pas réalisée, mais qui n'en reste pas moins une possibilité⁴⁴ ». L'influence de Cervantès a nourri le rapport ambigu de Romain Gary au réel qui se confond avec l'imagination⁴⁵. Dans *La Promesse de l'aube*, il évoque sa vocation d'artiste née d'un sentiment, d'un besoin, celui de l'absolu, cette inspiration vers un idéal qui le poursuivra tout au long de son œuvre :

Vague et lancinant, tyrannique et informulé, un rêve étrange, s'était mis à bouger en moi [...]. Ce fut ainsi que je fis connaissance avec l'absolu [...]. Ce fut sans doute ce jour-là que je suis né en tant qu'artiste ; par ce suprême échec que l'art est toujours, l'homme, éternel tricheur de lui-même, essaye de faire passer pour une réponse ce qui est condamné à demeurer comme une tragique interpellation⁴⁶.

Romain Gary entretient un rapport presque mystique avec l'écriture. Il déclare dans un entretien accordé à Jérôme Le Thor : « Je ne sais jamais de quoi je vais parler lorsque j'entreprends un livre.

⁴² *Ibid.*, p. 40.

⁴³ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Texte rêve », 1990, p. 91.

⁴⁴ Alice Gaudiard, « Romain Gary : didascalies d'une œuvre et d'une vie » [en ligne] in *Liberté*, vol. 38, n° 5, octobre 1996, p. 74-88, p. 77. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/32495ac>>

⁴⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Éd. Revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 17.

⁴⁶ Romain Gary, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 134.

C'est un besoin intérieur obscur⁴⁷. » Avec *Pour Sganarelle*, qu'il écrit en réaction à l'annonce de la mort du personnage par Alain Robbe-Grillet⁴⁸, la rupture est consommée avec la littérature de son temps, et il s'oppose aussi bien au Nouveau Roman qu'à la littérature engagée⁴⁹. Il reproche au premier une littérature pour elle-même et un défaut de contact avec la réalité et l'homme, Romain Gary écrit : « On se réfugie alors dans le roman de l'oubli, dans le roman de la littérature, fait à partir d'elle et pour elle⁵⁰ ». Le Nouveau Roman ne porte pas son regard sur le monde et sur la réalité⁵¹, contrairement à Romain Gary dont le regard romanesque épouse la réalité de la société et de l'humain, en traitant de la Seconde Guerre mondiale, de la Shoah ou de la ségrégation raciale, notamment. Ce monde qu'il regarde, cette nature menacée, cette humanité en péril, il ose les représenter dans ses romans. Alors que la mode descriptive de l'époque ne privilégie pas la dimension référentielle, Romain Gary se tourne vers le monde naturel dans *Les Racines du ciel* et adopte un point de vue d'ensemble sur lui, qui tend vers un horizon, vers un absolu qui offre sa force symbolique à l'œuvre. Cette position descriptive singulière offre à la description une place marginale mais essentielle dans la littérature de l'époque : elle est un signe, un présage d'une nature en voie de disparition. Certes, Romain Gary refuse de prendre part à la littérature engagée telle qu'elle est établie, instituée et ne veut pas de l'image d'un écrivain-résistant⁵². Néanmoins, il réserve au moins une qualité à la littérature engagée, celle de nourrir la culture : « la culture, seule force qui puisse être appliquée, engagée, transformée en une énergie, en actions⁵³ ». C'est aussi l'occasion pour Romain Gary d'établir sa propre théorie du roman, où l'écrivain-personnage illustre un monde où fictif et réel se confondent⁵⁴. Ses premiers écrits, notamment *Éducation européenne* et *La Promesse de l'aube*, remportent un succès qui inaugure une brillante carrière littéraire mais à la fin des années 1960 son œuvre subit les revers de la critique et son image publique lui échappe. Après *Lady L*, Romain Gary ne connaît plus le succès et la critique, très virulente envers *Pour Sganarelle*, finit par se désintéresser de lui et devient, selon Myriam Anissimov, « tiède et polie en son endroit.

⁴⁷ « Romain Gary ou le nouveau romantisme », entretien avec Jérôme Le Thor, dossier ajouté à *Clair de Femme*, Paris, Cercle du Nouveau Livre, Librairie Jules Taillandier, mai 1977 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 283-298, p. 287.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes sud, 1995, p. 64.

⁵⁰ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 2003, chapitre II, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

⁵² Nancy Huston, *Op. cit.*, p. 37.

⁵³ Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 2003, chapitre VII, p. 93.

⁵⁴ Alice Gaudiard, *Op. cit.*

On le considérait plutôt comme une sorte de hippie gaulliste, démodé⁵⁵. » Romain Gary se réinvente alors en Émile Ajar, comme il l'explique dans *Vie et mort d'Émile Ajar* : « J'étais un auteur classé, catalogué, acquis, ce qui dispensait les professionnels de se pencher vraiment sur mon œuvre et de la connaître⁵⁶. » La métamorphose en Émile Ajar incarne et réalise son ambition d'un roman total :

*C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même, par moi-même. Et ce rêve de roman total, personnage et auteur, dont j'ai si longuement parlé dans mon essai *Pour Sganarelle*, était enfin à ma portée⁵⁷.*

1.3. Narration et description : un équilibre fragile

La description a longtemps été considérée comme le faire-valoir du récit, tolérée avec parcimonie pour en servir les nécessités. La difficulté de leur association et l'intérêt théorique qu'elles soulèvent tiennent donc dans leur équilibre fragile, dans la complexité de leurs rapports conflictuels.

1.3.1. Une relation ambiguë

L'ambiguïté de leur relation tient notamment dans leur divergence fonctionnelle. Philippe Hamon, reprenant la terminologie d'Émile Benveniste, distingue le rôle sémiotique de la description et le rôle sémantique de la narration⁵⁸. La description fait signe au lecteur, elle sollicite ses savoirs, lexicaux ou littéraires. La narration fait sens, elle sollicite la compétence logique du lecteur pour construire la signification du texte⁵⁹. Ainsi, le récit déroule le sens du texte, au sens figuré mais aussi littéral : il pousse le texte vers sa fin. La narration s'inscrit dans une progression temporelle que la description vient suspendre. La temporalité de la description soulève le problème du décalage entre la perception et la représentation, l'écriture ne peut rendre que de manière successive ce que l'œil

⁵⁵ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Éd. Revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 606.

⁵⁶ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981 in Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981 in Romain Gary, *Légendes du je*, Mireille Sacotte, éd., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, p. 1404-1416p. 1406.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1411.

⁵⁸ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

perçoit de façon simultanée⁶⁰. L'effet de ralentissement narratif est l'un des reproches historiques formulés envers la description, qui a contribué à la réduire à un statut inférieur à celui de la narration. Néanmoins, elles sont toutes deux utiles au texte et au lecteur, et leur hiérarchisation ne semble pas embrasser la réalité et la complexité de la relation qui les unit.

Décrire permet d'offrir un cadre référentiel au récit, la description crée un décor et donne vie à des personnages⁶¹. Elle nous apparaît comme un moyen de convoquer l'imagination du lecteur : en la lisant, il recompose l'univers du récit. La description soutient également la tension dramatique d'une intrigue. Julien Gracq souligne qu'une description n'intervient pas dans un récit seulement pour répondre à une fonction contemplative, en étant « liée en profondeur avec les préliminaires d'une dramaturgie, la description tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur préparé d'un lever de rideau⁶² ». Pourtant, la description réputée au service du récit reste une menace pour lui. En s'insérant dans le cours de la narration, elle crée des zones de vacuité textuelle et s'y établit comme une parenthèse. Elle est à l'origine du « détail inutile⁶³ » qui nuit à la cohérence du texte selon les tenants d'une conception classique de la description, comme Boileau ou Marmontel. Mais les défenseurs « modernes » de la description voient en elle ce que Barthes nomme un « effet de réel⁶⁴ » qui nourrit l'illusion romanesque⁶⁵. La description dessine les contours du monde où se situe le récit et lui offre toute sa crédibilité ; elle est plus qu'un outil à sa disposition : elle lui est indispensable. Elle possède une indépendance théorique qui fait défaut à la narration, cette dernière ne peut survivre sans le ressort de passages descriptifs, voire simplement d'éléments descriptifs⁶⁶. Néanmoins, la narration domine la description, Gérard Genette constate ainsi que « la description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée⁶⁷ ».

⁶⁰ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 38.

⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

⁶² Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Librairie, José Corti, 2008, p. 14.

⁶³ *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Hamon Philippe, éd., Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991, p. 9.

⁶⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Genette Gérard, Todorov Tzvetan, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1982, p. 81-90, p. 89.

⁶⁵ *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Hamon Philippe, éd., Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991, p. 9.

⁶⁶ Gérard Genette, « Frontières du récit » in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » in *L'analyse structurale du récit*, Roland Barthes, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1981, p. 158-169, p. 162.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 163.

1.3.2. Des stratégies d'insertion de la description dans la narration

Description et narration sont dans une relation de dépendance réciproque qui pousse les auteurs à œuvrer pour pacifier leur coexistence et fondre la description dans le cours du récit. Pour faciliter l'insertion de la description dans le narratif, les auteurs ont recours à des modèles stéréotypés. Les éléments descriptifs peuvent ainsi s'organiser selon des plans de texte. Ils s'enchaînent, entre autres, de façon chronologique grâce à des organisateurs du type « D'abord », « ensuite », « enfin⁶⁸ », qui sont davantage liés à la narration puisqu'ils suggèrent une progression temporelle propre au récit, à la différence d'une organisation descriptive qui suivrait les indications spatiales des points cardinaux, par exemple⁶⁹. L'opposition entre la description et la narration implique une opposition entre l'« être » et le « faire » qui n'empêche pas l'entremêlement de ces deux domaines. Ainsi, la présence de micro-propositions descriptives dans la narration fait écho à l'insertion de prédicats fonctionnels dans la description⁷⁰. C'est sur ce dernier modèle que repose l'un des remèdes au conflit existant entre description et récit, la thématique en Faire.

La thématique en Faire est héritée de la description homérique, unique manifestation descriptive tolérée par la critique au cours des siècles, grâce à son souci d'ordre et de mouvement⁷¹. La description d'actions utilise le déroulement organisé d'actions, d'opérations comme ressort narratif afin de faciliter l'introduction du descriptif dans le récit. Cette séquence descriptive d'actions est organisée selon une succession temporelle et s'unit à la séquence narrative dans une même « progression temporelle⁷² ». La liste d'actions qui déroulent le cours de la description suit un schéma narratif bien organisé qui applique à chaque geste ou événement une place fixe⁷³. La description, ici, se distingue du récit, lequel présente une logique factuelle du type *post hoc, ergo propter hoc* et une morale finale, explicite ou non⁷⁴. Ce type de description entretient donc des liens très forts et parfois ambigus avec la narration. En effet, la présence du descriptif peut être difficile à reconnaître puisque la description d'actions accompagne le mouvement du récit⁷⁵. L'harmonie reste délicate entre les modes descriptif et narratif, il est difficile d'établir un équilibre sans que la description ne disparaisse dans le récit. La thématique en Faire assure une fonctionnalité

⁶⁸ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁹ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 53.

⁷⁰ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 152.

⁷¹ Jean-Michel Adam, *Op. cit.*, 1993, p. 76.

⁷² Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 159.

⁷³ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 190.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁷⁵ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 159.

intradigétique puisque le travail, décomposable en unités, peut démarquer les séquences narratives du texte⁷⁶. Le savoir-faire du travailleur ne s'y distingue pas du faire-savoir du descripteur, ce genre de description formule bien souvent des ambitions didactiques par une mise en scène pédagogique⁷⁷. Ainsi, un savoir-faire se double d'un faire-savoir et valorise le travail effectué par le descripteur grâce à la métaphore du travail du personnage. L'étendue du savoir lexical de l'auteur est déployée et la description s'engage autant dans une norme grammaticale et lexicale, le vocabulaire spécialisé, que dans une norme technologique, le protocole de l'action⁷⁸. Il faut remarquer, enfin, que les prédicats fonctionnels, tels que les verbes d'action, permettent aussi d'animer une description statique⁷⁹ et de briser la pause descriptive en l'insérant dans le fil de l'énoncé. La description d'actions interroge les limites entre descriptif et narratif et montre que l'action, le dynamisme n'est pas une qualité propre au récit. Les frontières entre ces deux modes textuels perdent ainsi de leur étanchéité. Ce phénomène de contamination réciproque qui agit entre la description et la narration se révèle notamment dans l'insertion de notations descriptives dans le récit, comme nous allons le voir.

Les notations descriptives traversent l'espace narratif sous la forme d'éléments épars, difficilement reconnaissables car éclatés, fragmentés au sein de la narration⁸⁰. Les notations remplissent une fonction diégétique, elles viennent connoter l'univers romanesque. Roland Barthes, dans son article « Introduction à l'analyse structurale », interroge la fonctionnalité des éléments constitutifs d'un récit. Pour lui, tout y est significatif⁸¹. Il présente deux grandes classes de fonctions dans le récit, les distributionnelles et les intégratives. Parmi la seconde classe figurent les « indices » : des « indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'«atmosphère», etc.⁸² ». La signification de ces notations indicelles se dénoue au niveau des personnages ou de la narration, les indices du texte sont des unités sémantiques qui renvoient à des signifiés plutôt qu'à une « opération », ce qui est le cas des fonctions qui correspondent à la classe distributionnelle, par exemple lorsqu'un personnage décroche un

⁷⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 6-7.

⁸¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [en ligne] in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 1-27, p. 7, consulté en mars 2017. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113>

⁸² *Ibid.*, p. 8-9.

téléphone, cela implique le moment où il raccrochera⁸³. Finalement, pour Roland Barthes, chaque unité de ces deux classes remplit une fonction dans le récit. Les indices sollicitent un déchiffrement de la part du lecteur et connotent l'atmosphère, et les catalyses, qui correspondent à des « remplissages⁸⁴ » descriptifs, occupent une fonction référentielle : elles accréditent le réalisme du texte et dépendent d'une fonctionnalité discursive⁸⁵. On voit ainsi comment les notations descriptives d'un texte remplissent des fonctions précises et utiles à l'économie du récit. Situées sur l'horizon du sens ou de l'action, elles connotent un univers romanesque et nourrissent l'illusion référentielle. Leur orientation sémantique prend également une autre forme, qui se manifeste notamment dans la poésie de Rimbaud. Micheline Tison-Braun explique comment la notation descriptive, pour ce poète, est un outil d'expression de l'inexprimable, comment elle permet de traduire une perception subjective, une impression que l'on ne peut pas identifier⁸⁶. Les rapports entre description et narration nous entretiennent sur les difficultés théoriques que posent la pratique descriptive, dont il est difficile de cerner la sphère, indépendamment du narratif. En effet, ce dernier a longtemps été un point d'appui sur lequel s'est établie la notion de description, néanmoins il ne permet pas de saisir toutes les modalités d'existence du descriptif dans le texte.

2. LA NOTION DE DESCRIPTION

Le défaut d'identification théorique de la description, souvent rejetée par les théoriciens, mise de côté par les pratiques d'écriture, a marqué son histoire et en a fait une figure du discours qui est longtemps restée comme insaisissable, échappant à toute définition théorique. Mais au XX^e siècle, à l'initiative notamment de Philippe Hamon⁸⁷, la description acquiert enfin une véritable identité théorique.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Genette Gérard, Todorov Tzvetan, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1982, p. 81-90, p. 81.

⁸⁵ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [en ligne] in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 1-27, p. 11, consulté en mars 2017. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113>

⁸⁶ Micheline Tison-Braun, *Poétique du paysage : essai sur le genre descriptif*, Paris, A.-G. Nizet, 1980, p. 175.

⁸⁷ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 4.

2.1. Une approche externe de la description

La rhétorique et la linguistique nourrissent des représentations variées du concept de description et il est bienvenu d'approcher ce phénomène textuel à travers ces différents points de vue théoriques.

2.1.1. L'approche rhétorique

La rhétorique met en place une typologie des différentes figures du discours qui découlent de la description. Pierre Fontanier, dans son ouvrage *Les Figures du discours*, établit une classification de ces différents genres de description, déjà développés pour certains dans les manuels rhétoriques des siècles précédents⁸⁸. Il énumère l'hypotypose, la topographie, la chronographie, la prosopographie, l'éthopée, le portrait, le parallèle et le tableau et distingue ainsi les genres de description selon leur objet, tel que le temps ou l'espace par exemple, ou selon leur caractéristique formelle, comme la vivacité pour l'hypotypose et le tableau⁸⁹. La rhétorique fragmente la description en différentes applications littéraires et son souci ne se porte pas sur l'acte de décrire en tant que principe d'écriture. Néanmoins, en soulignant la différence entre définition et description, la rhétorique a mis en lumière une marque essentielle de l'écriture descriptive, son fonctionnement par développement. Micheline Tison-Braun explique comment cette différenciation repose finalement sur une conception philosophique : la définition permet de saisir l'essence des choses alors que la description développe leur contingence, leurs détails, leurs particularités concrètes, réelles. La pratique descriptive forme un écart vis-à-vis de la dénomination, ce qui en fait une figure du discours marquée par son ampleur⁹⁰.

2.1.2. L'approche linguistique

La linguistique a permis de définir les traits formels caractéristiques de la pratique descriptive. L'ampleur textuelle de la description, que la rhétorique avait déjà repérée, constitue un de ses marquages importants. Décrire consiste en deux opérations successives, la dénomination puis l'expansion. Mais elle peut parfois apparaître moins clairement et se trouver remplacée par un déictique ou un substantif qui condense ces deux opérations⁹¹. Cette approche théorique a donc ses

⁸⁸ Jean-Michel Adam, *Op. cit.*, 1993, p. 32.

⁸⁹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 420-431.

⁹⁰ Emmanuel Tibloux, « Les enjeux littéraires de la description de l'espace » [en ligne] in *Espace temps, les cahiers*, n°1, « Penser/figurer. L'espace comme langage dans les sciences sociales », 1966, p. 116-138, p. 118. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1996_num_62_1_3995>

⁹¹ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 77.

limites dans la pratique, la description pouvant se réduire à une épithète dans les notations descriptives par exemple, et se confondre ainsi avec la narration. Lorsque la description prend la forme d'un passage plutôt étendu, elle est affectée de certains signes de reconnaissance qui permettent de la délimiter. Elle sera mise en relief par la valorisation de ses démarcations d'ouverture et de clôture à l'aide de signaux comme des commentaires du narrateur, des marques morphologiques particulières ou encore par la présence d'un lexique spécialisé. Elle est donc une unité démarquée mais également « démarquante⁹² » pour reprendre le terme de Philippe Hamon. Elle est souvent placée à des endroits stratégiques du texte et peut servir de transition entre deux focalisations ou entre des récits enchâssés et enchâssants⁹³. La description acquiert une fonctionnalité intradiégétique : elle organise le récit. Elle correspond donc à un segment étendu et repérable dans la narration. Cependant, ce terme « description » ne permet pas d'exprimer toutes les particularités de la pratique descriptive. La terminologie qui affecte cette notion est très importante pour en définir les limites et les critères de reconnaissance. Philippe Hamon offre au terme « descriptif », malmené par la rhétorique classique, une valeur linguistique et en fait une preuve du caractère protéiforme de la description⁹⁴. En effet, si la description est un segment autonome par rapport à l'énoncé où elle s'insère, elle peut aussi prendre la forme de notations descriptives disséminées dans le « tissu narratif⁹⁵ ». Ainsi, penser un texte comme « descriptif » permet de faire de la description un mode en cours dans un énoncé. Le descriptif suspend deux moments pour Philippe Hamon, un moment local – la description – et un moment global – la « dominante descriptive⁹⁶ ». On voit comment la terminologie de la notion de description est déjà porteuse des idéologies à son égard. Nous privilégierons le terme « descriptif » qui enveloppe les notations descriptives et étend les frontières de ce type textuel, susceptible de se manifester sous des formes plus ou moins concentrées, de l'épithète au segment.

⁹² *Ibid.*, p. 165.

⁹³ *Ibid.*, p. 165-166.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁶ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 241.

2.1.3. Les limites théoriques de la description

En parallèle au développement des codes formels de la description, la théorie littéraire questionne cette notion en tant qu'objet du langage par le prisme de ses ambitions et de ses limites. Elle souffre d'une part de sa non-simultanéité avec le réel : contrairement à la perception humaine, elle n'offre pas immédiatement au lecteur l'image de l'objet décrit. La peinture et la description ont souvent été rapprochées en tant que modes de représentation de la réalité. Néanmoins, on attribuait à la représentation picturale le pouvoir de restituer l'effet de simultanéité de la perception qui faisait défaut à la représentation verbale. Bernard Vouilloux résume ainsi l'opposition temporelle qui affecte ces deux arts : « Linéarité du langage et de la lecture d'un côté, instantanéité de la perception (qu'elle s'exerce sur la réalité ou sur un tableau) de l'autre, le débat classique se joue entre ces deux pôles, tantôt séparés (Lessing), tantôt confondus (la description faisant tableau⁹⁷). » En réalité, la peinture, comme la description, peine à se substituer à la perception directe de l'œil humain. Avec la photographie, elles échouent à représenter avec objectivité et vérité le monde⁹⁸. Pour Micheline Tison-Braun, il faut évacuer l'illusionnisme dans lequel se situe la description et comprendre que le cheminement humain de la prise de conscience d'une perception n'est pas immédiat⁹⁹. La description s'envisage comme « une véritable conversion du spatial de la perception au temporel de la conscience¹⁰⁰ ». L'objet de l'imitation de la description se situe entre deux états : à la fois réel, perçu par l'œil, et imaginé, voire même créé par la conscience humaine. Ainsi, « ce que la description nous montre, c'est le déroulement ou le surgissement du film intérieur qui tantôt accroche des éléments du réel, tantôt suscite un spectacle fictif qui concrétise en images un monde d'appels, d'émotions, d'affinités¹⁰¹. » La temporalité non successive de la description apparaît finalement comme un faux problème qui occulte son vrai pouvoir, celui de nous ouvrir à notre conscience. De même que la peinture s'offre à l'œil, la description cherche à faire image dans notre esprit et sollicite notre imagination. Une autre difficulté théorique que pose la description est celle de sa capacité à représenter le monde réel. Elle est souvent critiquée pour son excès, pour son côté ornemental, mais on lui reproche également un manque : elle est incapable de traduire le monde par les mots. La description témoigne alors de l'insuffisance du langage. Micheline Tison-Braun observe que Paul Valéry dans son texte « Le tigre » met en scène cette impuissance sémantique des

⁹⁷ Bernard Vouilloux, « Raconter, représenter, décrire » in *Poétique*, n°65, 1970, p. 8.

⁹⁸ Jean-Michel Adam, *Op. cit.*, 1993, p. 10.

⁹⁹ Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 107-108.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 107-108.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 109.

mots ; elle évoque « une représentation du drame de la perception¹⁰² » dans laquelle l'auteur montre la tentative opérée par l'esprit humain pour donner un sens à ce qu'il voit sans y parvenir. Le langage lutte pour traduire en mots ce que l'esprit peine à faire signifier. Micheline Tison-Braun explique que « repoussé, renvoyé à sa solitude, l'esprit renonce. Une suite de notations de plus en plus brèves mène à l'abdication finale : « "SANS PHRASES"¹⁰³ ». L'impuissance du langage est celle d'une incapacité à approcher le réel, à être en contact avec l'objet. L'« intimité du réel » fait défaut à la langue. Micheline Tison-Braun évoque une « présence-absence indépassable », une présence de l'objet offert au regard mais aussi une absence née de l'impossibilité d'une communion avec lui¹⁰⁴. Le langage empêche la description de remplir son objectif de représentation et la situe en décalage avec le monde. Prise dans cette insuffisance des mots, elle révèle son caractère subjectif, la description sert à recréer le monde et même à créer un monde, celui d'un descripteur. Nous reviendrons sur cette capacité de la description qui offre au point de vue subjectif de l'auteur, un espace pour s'épanouir.

2.2. Une approche interne de la description

Après avoir approché le concept de description à travers ses frontières, nous allons interroger ce type textuel de l'intérieur en portant notre intérêt sur son organisation.

2.2.1. L'organisation textuelle de la description

La description s'amorce sur la dénomination, comme nous l'avons vu précédemment, qui repose sur un élément organisant la pratique descriptive, le thème-titre¹⁰⁵. Jean-Michel Adam et André Petitjean ont développé la notion de thème-titre : il rassemble une collection d'éléments qui conditionnent l'horizon d'attente du lecteur, attentif à retrouver certaines caractéristiques prévisibles¹⁰⁶. C'est à partir de lui que se développe l'expansion descriptive qui aboutit à un mouvement centripète, lorsque la description se referme sur l'objet à l'origine de son développement, ou centrifuge lorsqu'elle est comme fragmentée et se dissémine dans le texte¹⁰⁷. Le

¹⁰² *Ibid.*, p. 21.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁶ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 75.

thème-titre fait preuve d'une certaine souplesse syntaxique et sémantique : il peut désigner un objet, un être, une action, il n'a pas de statut grammatical déterminé et peut donc se manifester comme substantif, mot-outil, syntagme¹⁰⁸. Cette variété formelle reproduit la pluralité des objets de la description : n'importe quel élément d'un texte peut être décrit. La désignation du thème-titre est aussi apte à prendre une forme générique et ouverte au sens. Il peut être réduit à ce que Philippe Hamon désigne comme un « mot vide à fonction purement syncrétique et anaphorique » à l'instar de l'expression « tout cela ». Des termes génériques comme « paysage¹⁰⁹ » sont également susceptibles de former le thème-titre d'une description, ils permettent une ouverture de l'horizon d'attente, orienté selon la précision du thème-titre. À la base de toute opération descriptive, il déclenche donc à la fois la description et un horizon d'attente, et se situe à un niveau textuel et pragmatique. Le thème-titre apparaît aussi bien dans les segments descriptifs que dans les notations. Néanmoins, c'est la ramification du thème-titre en sous-thèmes qui font de la description un véritable système¹¹⁰ où les éléments sont en rapport les uns avec les autres par un lien métonymique : les notations descriptives, disséminées dans le texte, se constituent plutôt en réseau. Le thème-titre correspond à la première des quatre grandes étapes de la description : nommer, localiser, situer et qualifier¹¹¹.

2.2.2. La notion de séquence

Jean-Michel Adam est l'un des théoriciens de la description à avoir offert à ce phénomène textuel sa validité théorique à travers la notion de séquence descriptive. Il distingue les discours et les types de textes. Les premiers peuvent être religieux, politique, scientifique ou encore littéraire : on comprend qu'il s'agit là de la spécificité thématique d'un écrit. Un type de texte peut en revanche aussi bien être mobilisé par les discours que par les genres de discours et se décline en diverses catégories comme le récit, l'argumentation et la description¹¹². Pour approcher cette dernière, il développe ce qu'il nomme l'« effet de séquence¹¹³ ». Le texte est envisagé à la manière du discours comme un enchaînement de propositions qui tendent vers une fin dans une dynamique de

¹⁰⁸ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 141.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹¹⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 7.

¹¹¹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 71-72.

¹¹² Jean-Michel Adam, « Textualité et séquentialité, L'exemple de la description » [en ligne] in *Langue française*, volume 74, n°1, « La typologie des discours », 1987, p. 51-72, p. 53. [Consulté en octobre 2016]. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_74_1_6435>

¹¹³ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 79.

progression et non de répétition¹¹⁴ ; il se définit comme une structure composée par un nombre n de séquences, Philippe Hamon pense ainsi le texte comme « structure séquentielle ». Elle peut être homogène et se composer d'une ou de plusieurs séquences, narratives par exemple, ou être hétérogène et varier les types de texte. C'est dans cette perspective que le recours aux thématiques, telle que la thématique en Faire ou en Voir, facilite la coexistence de séquences de différentes natures¹¹⁵. La thématique en Voir est très souvent sollicitée dans notre corpus et éclaire la façon dont le regard et l'imagination permettent de sensibiliser l'homme à la nature. Nous nous attarderons sur cette spécificité de l'écriture descriptive des *Racines du ciel* dans une sous-partie sur la subjectivité du personnage, laquelle est un déterminant essentiel dans la construction de la représentation de la nature dans notre corpus. Jean-Michel Adam schématise cette coexistence par le couple séquence insérante/séquence insérée. Par exemple, dans un roman la présence d'une description répond à une structure « [séqu. narrative (séqu. descriptive) séq. narrative¹¹⁶] ».

Pour Jean-Michel Adam, l'« effet de texte » est produit par l'interaction entre la dimension configurationnelle du texte, de nature sémantico-pragmatique, et une dimension séquentielle, descriptive, narrative ou argumentative¹¹⁷. Chacune de ces structures séquentielles se constitue à deux niveaux¹¹⁸. Au niveau local, on reconnaît la continuité et la progression phrastique du couple linguistique thème/rhème¹¹⁹. Au niveau global, on distingue les plans de texte et les super-structures que sont les types de texte : les premiers sont des structures séquentielles qui ne sont pas intégrées culturellement par le lecteur mais qui se manifestent occasionnellement¹²⁰. On y retrouve ce que Philippe Hamon a envisagé comme des « grilles additionnelles ». Elles viennent ordonner les descriptions en regroupant les différents éléments évoqués sous forme de listes stéréotypées, telles que les cinq continents ou les cinq sens¹²¹.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 83-84.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁸ Jean-Michel Adam, « Textualité et séquentialité, L'exemple de la description » [en ligne] in *Langue française*, volume 74, n°1, « La typologie des discours », 1987, p. 51-72, p. 52. [Consulté en octobre 2016]. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_nu_74_1_6435>

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁰ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 81.

¹²¹ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 82.

2.2.3. La séquence descriptive

La séquence descriptive s'organise en une série d'opérations hiérarchisées. Lorsque le thème-titre de la description apparaît dès son début, il y a ancrage référentiel. Mais son apparition est susceptible d'être retardée par un processus d'affectation, et l'objet de la description peut alors se découvrir en cours ou à la fin de cette dernière. Le thème-titre et les parties décrites de l'objet peuvent être renommés grâce au procédé de reformulation¹²². L'ancrage pose une référence virtuelle, qui convoque un horizon d'attente, et l'affectation pose une référence actuelle, qui va confirmer ou modifier un savoir¹²³. L'opération d'aspectualisation découpe le tout introduit par l'ancrage en différentes composantes¹²⁴. Elles peuvent désigner des parties physiques d'un être ou d'un objet mais aussi se porter sur des choses immatérielles, telles qu'un souvenir ou un désir¹²⁵. L'aspectualisation pose le problème de la neutralité de la description qui ne peut jamais être totalement objective, puisqu'elle exige du descripteur de sélectionner les facettes de l'objet décrit qu'il veut valoriser, et met en lumière son caractère asymptotique, la description ne peut pas tout dire et échoue à atteindre son objet¹²⁶. Lorsqu'un élément décrit produit à son tour une aspectualisation et une qualification, on parle de thématization, et ce procédé participe de l'expansion descriptive et du caractère théoriquement infini de la description¹²⁷. La mise en relief permet de situer l'objet décrit dans un contexte spatio-temporel. Enfin, l'assimilation recouvre les comparaisons ainsi que les métaphores et permet de rapprocher de façon temporaire un objet qui pose problème d'un autre objet plus familier afin de faciliter le savoir à propos du premier, mais le procédé peut s'inverser en assimilant un objet connu à un objet plus problématique¹²⁸.

Un texte convoque une dimension séquentielle et une dimension configurationnelle qui mettent en œuvre l'orientation argumentative, l'énonciation et la représentation sémantique du texte¹²⁹. La dimension séquentielle fait appel à l'« opérativité interne » du texte, elle manipule et sollicite les savoirs du lecteur, et la dimension configurationnelle convoque son « opérativité externe », liée à « la potentialité argumentative des objets schématisés par le discours ». Ainsi, la

¹²² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 76-77.

¹²³ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 16.

¹²⁴ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 76.

¹²⁵ Denis Apotheloz, « Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial » [en ligne] in *Degrés*, n°35-36, Bruxelles, p. 8. Disponible sur : < https://apps.atilf.fr/homepages/apotheloz/wp-content/uploads/sites/59/2015/06/Article_Degres.pdf>

¹²⁶ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 73.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁸ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 128.

¹²⁹ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 80.

dimension configurationnelle agit sur les représentations, les savoirs détenus par un lecteur qui sont renforcés ou modifiés¹³⁰. La description doit assurer sa cohésion sémantique : il faut qu'elle réponde à une thématique globale, la dénomination de l'objet doit s'accorder avec l'expansion qu'elle précède. À partir de cette cohésion référentielle, l'orientation argumentative est possible, notamment à l'aide d'une isotopie qui va fédérer l'argumentation mise en place. Ainsi, « l'orientation configurationnelle est inséparable de l'établissement de la cohésion sémantique de la représentation (opérativité interne liée à la mise en séquence) et de l'orientation argumentative (opérativité externe) du texte¹³¹ ». Après l'ancrage référentiel et l'aspectualisation effectuées, c'est dans l'assimilation et la qualification des parties de l'objet que se manifeste la dimension configurationnelle de la description, c'est là que s'effectue le passage de la séquentialité à la configuration¹³². La description véhicule un point de vue et tend ainsi vers la nuance finale qu'elle veut offrir à son objet. On voit finalement comment la notion de séquence induit un développement à la fois structurel et configurationnel qui constitue l'enjeu de la séquence descriptive. Il faut parvenir à passer d'une linéarité de structures, de propositions à une globalité, sémantique notamment. Dans l'étude de notre corpus, nous nous attacherons à interpréter les effets de sens des descriptions en tentant de porter notre regard au-delà de la description seulement formelle.

2.3.Motifs de la description

Après avoir appréhendé la notion de séquence descriptive et son organisation, nous allons nous intéresser aux principaux motifs de la description, à savoir d'une part les objets qu'elle décrit, et d'autre part les fonctions qui motivent son apparition dans un texte.

2.3.1. Les paysages

Le paysage est une ressource signifiante pour le texte ; il peut constituer, selon la tradition Romantique, le miroir idéal des sentiments des personnages. Philippe Hamon définit l'esthétique de la mise en phase comme la résonance entre l'état, la situation d'un personnage et la description du lieu qui l'entoure¹³³. Micheline Tison-Braun, elle, distingue le véritable paysage-état d'âme, qui

¹³⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹³¹ *Ibid.*, p. 117-119.

¹³² *Ibid.*, p. 98-102.

¹³³ Philippe Hamon, *Op. cit.*, p. 23.

n'est pas un reflet des sentiments des protagonistes, mais devient lui-même personnage qui communique avec eux¹³⁴. On comprend que la communion avec la nature est finalement dépassée par une sorte de communication silencieuse qui inaugure une relation particulière de l'homme à la nature. La technique de la projection développée par Flaubert détourne le portrait des personnages vers la description de ce qu'ils voient ou rêvent. Pour Micheline Tison-Braun, les visions des protagonistes sont connotées par Flaubert qui y imprime leur conscience, ainsi mise en lumière¹³⁵. Le temps où se situent les personnages est révélateur de leur attitude face au cours du récit. Il y a l'attente qui correspond le mieux au temps humain, elle offre l'homme à la conscience du temps. L'espoir, lui, suppose une incertitude et son objet n'est pas toujours évident, mais seul son mouvement est indubitable pour Micheline Tison-Braun¹³⁶. Dans notre corpus, nous verrons que les personnages se situent souvent dans ce temps de l'espoir, dont l'objet se dévoile difficilement, ils sont en tension permanente vers un idéal.

L'ekphrasis correspond à un discours descriptif très travaillé et se porte sur des éléments esthétiques, les œuvres d'art, les beautés architecturales et les lieux, sous la forme de *loci amoeni*¹³⁷. Ce qui définit l'ekphrasis n'est pas la nature de son objet mais la manière dont elle va le décrire. La description doit répondre à une certaine vivacité qui transforme le lecteur en spectateur de la scène décrite. L'ekphrasis, outre sa valeur ornementale, entretient un rapport figuratif avec un personnage en permettant de mieux comprendre son *ethos* et sollicite une lecture allégorique¹³⁸. Le paysage exprime ainsi l'intériorité des personnages mais il incarne également, par sa valeur symbolique, la présence de la nature dans le texte. Pour Barthes, « le *paysage* est détaché du *lieu*, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature : le paysage est le signe culturel de la Nature¹³⁹ ».

Le paysage nécessite un point de vue d'ensemble sur lui, la fenêtre constitue un lieu d'observation idéal qui s'est constituée en véritable topos littéraire. Elle permet de « rapprocher ce

¹³⁴ Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 173.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 170-171.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹³⁷ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 14.

¹³⁸ Christof Schöch, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'antiquité aux romantiques anglais » [en ligne] in *Acta fabula*, vol. 8, n°6, Novembre-Décembre 2007. [Consulté le 26 mars 2017]. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/acta/document3691.php>>

¹³⁹ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n°16, Paris, Seuil, 1970 in Jean-Michel Adam, Sylvie Durrer, « Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle : Le cas de la description » [En ligne] in *Langue française*, volume 79, n°1, 1988, p. 8. [Consulté en octobre 2016]. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4749> Les mots sont soulignés par l'auteur.

qui s'étale dans l'espace¹⁴⁰ », et condense ainsi dans la description, l'essence d'une nature. Elle signale l'arrivée du descriptif : l'ouverture d'une fenêtre ouvre sur la description elle-même¹⁴¹. Ce topos incarne une qualité de l'écriture descriptive, elle propose un moment de contemplation dans le texte et sollicite l'imagination du lecteur. Le cadre de la fenêtre découpe un fragment de la nature, délimite le spectacle offert au lecteur-spectateur¹⁴². Celui-ci a conscience de ce caractère fragmenté et devine que, par-delà le cadre, la nature continue de se déployer. C'est ce découpage de la nature qui donne naissance au paysage, c'est par le cadre que la nature se présente comme telle, comme échantillon magnifié, comme concentration de ses beautés illimitées, infinies, que l'œil humain ne peut entièrement saisir¹⁴³. Philippe Hamon a schématisé l'organisation de cet « espace distributionnel » : la fenêtre fait partie d'un ensemble qui se compose d'un lieu A, souvent fermé (chambre, ville, édifice, etc.) mais pas nécessairement, d'un espace intermédiaire B (fenêtre, balcon, seuil, frontière, rivage, limite, hublot, etc.) et d'un lieu ouvert C (rue, paysage, lieu quelconque, etc.). Il faut avant tout qu'il y ait confrontation entre un lieu clos et un lieu ouvert, et la mobilité ou l'immobilité du personnage peut varier d'un espace à l'autre. Même si Philippe Hamon considère qu'il n'y a pas une hiérarchisation de valeurs entre le lieu A et le lieu C, il remarque que dans une société qui distingue le domaine privé du domaine public, le passage de A en B peut marquer une dilatation, une expansion, une découverte euphorique du monde par le personnage qui effectue ce trajet – physique et symbolique¹⁴⁴. On voit comment ce topos que constitue la fenêtre possède une signification métalittéraire en renvoyant à l'activité littéraire et à ses ambitions. La description crée dans le récit une ouverture sur le monde, un monde qui passe par le prisme d'une subjectivité qui regarde à travers cette fenêtre. Roland Barthes fait en quelque sorte du topos de la fenêtre une métaphore de l'activité descriptive, pour lui « Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasement fait le spectacle¹⁴⁵. » Dans notre corpus, le topos de la fenêtre, réinventée en terrasse, occupe une place importante, il marque l'ouverture vers la nature telle qu'elle est représentée dans ce roman

2.3.2. Les personnages

¹⁴⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 68.

¹⁴¹ Philippe Hamon, *Op. cit.*, p. 205.

¹⁴² *Ibid.*, p. 174.

¹⁴³ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 121-123.

¹⁴⁴ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 209-213.

¹⁴⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1970 in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Éric Marty, éd., Paris, Éditions du Seuil, 1994, tome II, p. 555-741, p. 591.

Les personnages prennent vie dans l'œuvre grâce à la description et en retour, ils s'établissent comme des objets qui la légitiment et qui lui offrent un moyen de s'épanouir dans le texte. Pour la rhétorique classique, la description est au service du récit et du personnage qu'elle caractérise¹⁴⁶. C'est plus particulièrement dans la rhétorique épideictique que la description de personnes trouve son origine avec le développement du portrait laudatif. Le topos de la *descriptio puellae*¹⁴⁷ est très codifié, il suit l'ordre vertical du corps, de bas en haut, et recourt à des propriétés et des comparaisons établies à l'avance selon la tradition rhétorique du topos. C'est à la fin du Moyen-âge et avec la poésie du XVI^e siècle que la description de personnages s'individualise et revient à une tradition antique qui prône un portrait composé par des éléments sélectionnés, caractéristiques de l'individu – et l'ensemble inscrit la description dans sa portée argumentative¹⁴⁸. Les objets décrits peuvent venir appuyer la caractérisation d'un personnage. Ils renvoient davantage à un système d'objets dans lequel ils se situent qu'au réel auquel ils réfèrent : ainsi l'objet décrit n'est pas autonome et occupe la « fonction de signe à l'intérieur du réseau signifiant constitué par l'ensemble du texte¹⁴⁹ ». Ses qualités, ses composantes prennent sens par rapport aux autres objets du texte – des objets comme des personnages – par jeu d'associations ou d'oppositions. En étant nommés et décrits, ils deviennent notables, ils interpellent le lecteur, et ce n'est plus leur valeur référentielle qui compte mais la façon dont ils sont mis en relation avec d'autres objets. Par exemple, les objets propres à des personnages différents seront le reflet des oppositions, des divergences qui les animent¹⁵⁰.

Le rapport de la description au personnage est redéfini par Philippe Hamon, qui évoque une « collaboration sémiologique » et ne les situe plus dans un rapport hiérarchique. La personnalité d'un protagoniste est comme disséminée dans le texte, et l'effet-personnage est le résultat « d'effets descriptifs » éparpillés dans le récit sous différentes formes, à travers un portrait qui peut être moral, physique ou même par la peinture d'habits ou d'objets notamment. La figure du personnage se construit, se déconstruit et se trouve en proie à des métamorphoses tout au long du texte. Philippe Hamon remarque en effet que le personnage y est difficilement identifiable, il constitue une « unité » sémiologique qui se délaye, qui est modulable. Le portrait est privilégié car il permet de condenser

¹⁴⁶ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 22.

¹⁴⁷ Jean-Michel Adam, *Op. cit.*, 1993, p. 49-50.

¹⁴⁸ Jean-Michel Adam, *Op. cit.*, 1993, p. 50-52.

¹⁴⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁰ *Ibid.*

le sens à donner au personnage et de fixer son « unité » dans la mémoire du lecteur¹⁵¹. Le personnage s'appréhende également dans son rapport aux lieux et aux objets. La description déplace dans ces deux domaines les qualifications, psychologiques, professionnelles, sociales notamment, des personnages : ainsi l'information est différée et fonde un indice diégétique. De sorte que l'effet-personnage se compose grâce à des systèmes descriptifs qui sont liés par une relation logique : telle description d'habitat fait écho à telle description de personnage, par exemple¹⁵². La construction du personnage permet à la description de manifester sa ressource sémiologique : elle ne se limite pas à une fonction ornementale et endosse dans le texte une fonctionnalité plurielle.

2.3.3. Une fonctionnalité plurielle

La marginalité textuelle de la description est contredite par une fonctionnalité très riche qui la place en réalité au cœur du texte, elle ne se contente pas seulement d'occuper ses marges esthétiques. La description se situe au cœur de sa signification, qu'elle nourrit voire suscite, et illustre le propos symbolique du texte.

La description révèle des choix d'écriture. Elle remplit avant tout une fonction référentielle, elle est l'ancrage du texte sur le réel, qui se double d'une fonction esthétique, par sa valeur ornementale. Mais cette fonction référentielle est dépassée par la dimension poétique de la description, elle est une représentation d'un monde qui devient autre, qui est « reconstruit ou transfiguré » et qui devient ainsi purement verbal¹⁵³. La fonction référentielle est remise en question dans la seconde moitié du XX^e siècle, les écrivains cherchent à l'enrayer par de nombreux procédés formels, tels que la variation de focalisation ou l'incertitude référentielle, en présentant comme vrai ce qui est en fait une représentation d'une œuvre fictive. L'auteur veut alors dévoiler l'artifice langagier qui est à la base de toute description et assume la subjectivité qui la mène par de nombreuses interventions métalinguistiques, notamment. La seule réalité qui prime devient celle du langage, de l'écriture et non plus celle du monde représenté¹⁵⁴. La description sert dans cette perspective la matérialité des mots en étant liée à l'« auto-engendrement de l'écriture », elle ne renvoie plus qu'à elle-même¹⁵⁵. La portée digressive de la description est aussi mise en valeur dans

¹⁵¹ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 104-105.

¹⁵² *Ibid.*, p. 107-108.

¹⁵³ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁴ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 63-65.

¹⁵⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 95.

sa fonction dilatoire et revêt un rôle diégétique, elle ralentit le cours du récit et nourrit sa tension dramatique¹⁵⁶.

Le descripteur peut partager avec son lecteur un savoir de nature extradiégétique. La fonction mathésique de la description répond à une ambition didactique des auteurs, ils intègrent dans leur récit des connaissances nourries de leur travail de documentation. Cette transmission nécessite un personnage-relais dont le statut va légitimer l'apport de savoir : ce sera par exemple un savant¹⁵⁷, comme le personnage de Qvist dans notre corpus, dont le métier de naturaliste légitime ses connaissances scientifiques sur la nature. Lorsqu'un écrivain décrit, il peut véhiculer l'idéologie d'une époque par le choix des objets, dont certains témoigneront d'un effet de censure. Par exemple, Marie-Annick Gervais-Zaninger relève la manière dont Flaubert dans *Mme Bovary* remplace la description d'un acte sexuel entre deux personnages par celle d'une forêt¹⁵⁸. L'activité descriptive permet aussi à l'auteur de partager une conviction, tel que le concept du déterminisme pour les écrivains Réalistes, la description est employée comme preuve de cette théorie¹⁵⁹. Le savoir que la description permet de mettre en valeur est aussi de nature intradiégatique. Elle remplit une fonction sémiotique dans le texte afin de suggérer le rôle que vont tenir les personnages dans le récit ou sous-entendre la tournure, positive ou négative, que va prendre ce dernier, par exemple. Un lieu d'habitat inquiétant, sinistre suggère parfois la noirceur de l'âme du personnage qui y vit. Par conséquent, la description joue un rôle important dans l'élaboration du sens : elle donne les « indices » que le lecteur déchiffre par la suite et qui viennent l'aider dans son travail d'interprétation. La fonction explicative fait de la description un moyen de comprendre le rapport entre le lieu et l'action, tel endroit décrit peut expliquer l'attitude d'un personnage – par exemple des paysages de grandes étendues sont souvent le décor d'actions épiques où l'homme est face à la nature. Dans notre corpus, la nature est aussi souvent le théâtre grandiose des affrontements entre les personnages et soulignent ainsi le caractère épique de ces scènes. Suite à l'extermination des éléphants, le paysage qui entoure Waitari le positionne en vainqueur épique de la bataille contre les éléphants : « Celui-ci vit de loin

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 92. L'auteure cite cet extrait de *Mme Bovary* : « Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. »

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

la silhouette au sommet de la dune, sous le ciel orageux, au-dessus du marécage aux oiseaux¹⁶⁰ ». Lors des scènes de massacre des éléphants, le narrateur s'arrête sur des éléments visuels marquants comme la hauteur des falaises ou la couleur rouge qui affecte le paysage. La théâtralité de la nature intensifie l'épique de l'action :

Un coup d'œil suffit à Fields pour voir que la même scène se reproduisait sur toute l'étendue du Kuru [...] cependant que plusieurs troupeaux se concentraient sous la grande falaise terminale de l'ouest, à l'endroit le plus profond, éloigné de trois cent mètres des premiers pitons rocheux¹⁶¹.

Le rapport entre le lieu et les personnages s'interprète grâce à la description, la caractérisation d'un espace peut ainsi refléter celle d'un individu¹⁶². La description laisse son empreinte dans la mémoire du lecteur et chaque séquence, chaque notation forme un repère signifiant qui l'interpelle. Elle s'établit comme une véritable unité sémantique, un réseau indiciel dans le texte qui, en s'étendant dans toute l'œuvre, marque en filigrane son message. La description est un lieu d'interaction entre le texte et le lecteur, auquel elle adresse un message. Elle s'établit comme un instrument rhétorique du discours.

3. LA DESCRIPTION : UN INSTRUMENT RHÉTORIQUE DU DISCOURS

La description donne sa nuance, sa connotation, à un univers diégétique et relaye une subjectivité qui cherche à emporter son lecteur. Elle possède un pouvoir rhétorique qui en fait un lieu privilégié pour nouer un contact entre l'auteur et le lecteur.

3.1. La réception de la description

La description fonde une relation particulière entre l'auteur et le lecteur, désormais reliés par une forme de communication nouvelle.

¹⁶⁰ Romain Gary, *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 421.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 370-371.

¹⁶² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 87-90.

3.1.1. Une redéfinition des rapports entre narrateur et lecteur

Dans un texte descriptif, le narrateur devient descripteur et le lecteur, descriptaire¹⁶³. Ce dernier se voit confier la réception d'un message qui prend la forme d'une description dont il doit interpréter la présence dans le texte.

Le descripteur mobilise au seuil d'une description un horizon d'attente qu'il va moduler. Il convoque et interroge le savoir du descriptaire, qu'il enrichit ou remet en cause. Le descripteur met au défi son érudition lexicale, littéraire ou encore scientifique en introduisant dans son texte un savoir double. Philippe Hamon considère la description comme le « lieu de la mise en scène de cette confusion, savoir des mots et savoir des choses¹⁶⁴ » où la rencontre entre le descripteur et le descriptaire forme une confrontation de connaissances¹⁶⁵. Malgré cette rivalité de savoir, la description doit garantir sa lisibilité pour assurer sa lecture. L'opération d'ancrage pose le thème-titre de la description et active ce que Jean-Michel Adam nomme un « préconstruit culturel » du lecteur en ce qu'il sollicite ses représentations de l'objet décrit, ce qui assure la lisibilité de l'énoncé descriptif¹⁶⁶. Le thème-titre amène le lecteur à questionner le rôle, la fonction et donc l'importance de l'objet choisi dans le texte¹⁶⁷, il interroge son horizon d'attente et suscite sa curiosité. Celle-ci est d'autant plus sollicitée lorsque le thème-titre se révèle vers la fin de la description. Le lecteur est alors engagé dans la construction du sens à travers une quête sémantique et pantonymique face aux stratégies de retardement de sa compréhension globale mises en place par la description¹⁶⁸. S'il y a absence de thème-titre et de nomenclature qui guide le déroulement de la description, le lecteur reconnaît un passage descriptif grâce à sa compétence littéraire, mais il peut être aidé par la présence d'un « signal¹⁶⁹ » métalinguistique, comme les termes « blason » ou « portrait¹⁷⁰ ». On retrouve régulièrement dans la poésie du XVI^e siècle des œuvres où figurent le terme « blason » à l'image du « Blason du beau testin » de Clément Marot. Pour pallier la difficulté d'identification du thème-titre, parfois représenté par un nom propre ou un indéfini, le descripteur peut faire appel à un

¹⁶³ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 37.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁶⁶ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁷ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 141.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 131.

« opérateur synchrétique unificateur¹⁷¹ ». Il constitue le dénominateur commun à la série prédicative qui rassemble les propriétés et les qualités du thème-titre autour d'une isotopie commune¹⁷². La description manipule l'horizon d'attente du lecteur. Elle joue avec son lecteur en ménageant des effets de tension dramatique, en soignant l'étrangeté des objets décrits et en variant la lisibilité, plus ou moins grande, de son écriture.

L'interaction entre le descripteur et le descriptaire s'établit dans l'horizon d'attente mais leur relation s'équilibre tout au long de la description car ils participent tous les deux à sa construction. Elle met en mouvement l'imagination du lecteur et compose dans son esprit l'univers romanesque. Néanmoins, le lecteur est amené à se créer sa propre représentation de l'objet décrit. Il est influencé par les choix d'un descripteur : en plus d'une confrontation de compétences, la description instaure un dialogue entre deux subjectivités. La lecture d'un passage descriptif ne laisse pas seulement voir à un descriptaire un objet, mais il lui offre la possibilité de l'imaginer ou de le fantasmer¹⁷³. L'imagination est indispensable au développement de la description car elle complète son mouvement d'expansion, et va « du connu à l'inconnu en spirale ouverte sur l'infini¹⁷⁴ ». Pour Marie-Annick Gervais-Zaninger, « c'est aussi sur le plan de l'imaginaire qu'il faut considérer la relation du destinataire au texte¹⁷⁵. » L'imaginaire du lecteur, qui forme la note finale de la composition descriptive, est également stimulé par le pouvoir de suggestion du descripteur. C'est par son écriture, par ses mots, qu'il parvient à donner vie aux objets sur lesquels se porte le regard du lecteur. Micheline Tison-Braun remarque notamment que la suggestion d'une couleur dans une description passe par un « réseau d'associations¹⁷⁶ » qui vont susciter des états affectifs. Le descripteur oriente le lecteur vers l'affect provoqué par la couleur car « aucune couleur ou nuance de couleurs n'a de valeur affective par elle-même¹⁷⁷. » Pourtant, le lecteur peut accueillir comme il le souhaite cette « coloration affective¹⁷⁸ ». Micheline Tison-Braun met en perspective l'échange entre un auteur et un lecteur que constitue une description : « le lecteur, guidé par le rythme et les évocations d'objets, de mouvements, de qualités familières, a construit un réseau associatif dans la direction suggérée par le poète, et rien ne l'empêche de s'en écarter ou d'aller au-delà : l'essentiel

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷² *Ibid.*, p. 150.

¹⁷³ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 112.

¹⁷⁴ Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 112.

¹⁷⁶ Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 98.

est que l'auteur ait mis le lecteur en état d'imagination¹⁷⁹ ». L'auteur comme le lecteur sont indispensables à la description qui s'accomplit grâce à ce jeu d'échos, de renvois entre deux subjectivités.

3.1.2. Une quête de sens pour le descriptaire

La description intègre au récit des éléments étrangers, qui ralentissent sa progression et mènent le descriptaire à s'interroger sur son apparition. Au cours de sa lecture, il s'engage autant sur le plan de l'imaginaire que sur le plan herméneutique et cherche le sens à donner à une entrée descriptive dans un texte.

La description pose des difficultés de compréhension et témoigne parfois d'une volonté de la part du descripteur d'immobiliser son lecteur face à une signification qui lui échappe : elle démontre une proposition de sens instable. Micheline Tison-Braun définit la description comme la transposition en mots de l'aspect extérieur d'un groupe d'objets qui pose problème lorsque « leur sens déborde l'objet décrit¹⁸⁰ ». C'est à partir de ce point d'expansion de la signification que le lecteur est amené à déchiffrer le sens de la description. Il doit cerner le rôle qu'elle joue dans l'ensemble dans lequel elle s'insère et l'envisager comme un signe à interpréter au regard du récit, des personnages, des lieux ou des actions¹⁸¹. Le descriptaire est engagé dans une quête qui suit le mouvement de sa lecture : la signification de la description n'est pas fixe mais se construit progressivement. Elle se métamorphose tout au long du texte et peut finalement ne se laisser appréhender que dans la « fin textuelle » de la description. La clôture descriptive constitue, en effet, une clé de compréhension du passage¹⁸². Philippe Hamon voit dans la description un « réseau sémantique à forte organisation ». Elle dévoile la signification globale de l'œuvre¹⁸³ : cette signification se construit à la fois dans la marge que constitue la description et dans la marge qu'est la clause descriptive. Néanmoins, le lecteur est parfois confronté à des textes descriptifs qui perturbent leurs signaux et qui retardent ou empêchent l'accès au sens. Le thème-titre, comme nous l'avons vu précédemment, peut se manifester par une dénomination plus ou moins explicite et prendre la forme de déictiques tels que « ça » ou « cela¹⁸⁴ ». Ces pronoms démonstratifs neutres recouvrent une réalité imprécise qui trouble le lecteur : il ne sait pas exactement de quoi parle la

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸¹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 113.

¹⁸² Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 157.

¹⁸³ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁴ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 127.

description. Francis Corblin a étudié la manière dont ces pronoms possèdent un « contenu nominal indistinct » et désignent ce que l'on ne peut pas nommer ou classer¹⁸⁵. Il distingue le pronom « cela » du pronom « ceci » selon la nature de leur référent et illustre ainsi la portée générique du premier. En effet, « cela » peut désigner un référent éloigné du locuteur et non délimité à la différence de « ceci » qui désigne un référent proche et délimité. Par exemple, « cela » a la possibilité de représenter une classe nominale générique, comme c'est le cas dans cet exemple : « un chien, ça ne vit pas très vieux¹⁸⁶ ». Les interprétations que Francis Corblin donne des occurrences de « cela » montrent « qu'elles ne mentionnent pas un “objet” au sens strict, mais une entité sans contours matériels précisément délimitables¹⁸⁷ ». Ce sont ces caractéristiques qui ressortent de l'emploi très présent du pronom « ça » dans notre corpus : il réfère à un élément indistinct, difficile à saisir et qui met en échec le langage. Finalement, la description semble souvent voiler son objet comme son propos et jouer de son opacité, à tel point qu'elle prend parfois la forme d'un « texte-énigme¹⁸⁸ ». Dans notre corpus, les périphrases, apparentées à la description car elles substituent un développement qualificatif à un nom¹⁸⁹, se développent dans cette même veine énigmatique de la description. La signification que mobilise un passage descriptif s'épanouit grâce à sa fonction indicielle qui offre au lecteur une clé de compréhension du texte. Nous avons déjà évoqué la puissance expressive des descriptions de paysage qui renseignent sur l'état psychique des protagonistes. Mais la description envisage également l'avenir du texte par son pouvoir cataphorique et prédit l'évolution du récit et des personnages¹⁹⁰. Sa signification peut aussi être extradiégétique et constituer alors un indice à propos du monde, de la réalité comme c'est le cas dans notre corpus, où la description présage une disparition de la nature. Les métaphores et les comparaisons qui abondent dans l'écriture descriptive y servent une fonctionnalité indicielle. Elles marquent notamment la représentation qu'un auteur se fait de ce qu'il décrit. Par exemple, l'anthropomorphisme des textes de Zola met en scène le rapport de l'homme à la machine dans ses romans¹⁹¹, selon Jean-Michel Adam. La fonction indicielle stimule les capacités herméneutiques du

¹⁸⁵ Francis Corblin, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct » [en ligne] in *Langue française*, n°75, « La clarté française », 1987, p. 75-93. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_75_1_4666>

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 85.

¹⁸⁹ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 77-78.

¹⁹⁰ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 56.

¹⁹¹ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p.56.

lecteur et la description apparaît finalement comme un défi pour le lecteur, comme un segment qui n'est pas figé mais qui, au contraire, est en mouvement dans sa signification comme dans sa forme.

3.2. La description, lieu de savoir et de signification

La description, en mobilisant les capacités de réflexion et d'interprétation du lecteur, sur le plan intradiégétique comme extradiégétique, s'inscrit dans une dimension cognitive et sémiologique qui en fait un lieu de savoir et de signification.

3.2.1. Valoriser un savoir

La description en tant que « mémoire¹⁹² » du texte fait du savoir une notion qui lui est centrale. Les passages descriptifs sont souvent l'objet d'une modalisation qui porte sur leur langage ou sur leur objets, comme l'a remarqué Philippe Hamon, grâce à différentes modalités sur lesquelles nous reviendrons ensuite¹⁹³. La modalité en savoir permet de transmettre une vue d'un objet connotée par une idéologie, une opinion de l'auteur. Elle n'est pas seulement fonctionnelle¹⁹⁴, elle peut aussi être le lieu d'une « mise en phase de l'énoncé (des personnages) et d'une énonciation (narrateur et narrataire¹⁹⁵) ». Le personnage va recevoir en même temps que le lecteur le savoir offert par la description, l'objectif du narrateur se dédouble et recouvre une visée pédagogique qui prend forme à travers des textes descriptifs menés par une thématique en Dire. Philippe Hamon parle d'un « bavard descripteur¹⁹⁶ » qui permet à la description de s'incarner. Le personnage qui porte la description possède un savoir supérieur à celui auquel il le transmet, ils jouent des rôles stéréotypés tels que le professeur, l'étudiant, le bavard ou le confident¹⁹⁷. Le savoir transmis peut aussi se construire par collaboration entre les deux protagonistes. L'énonciation est parfois déléguée à un actant collectif qui prend la forme d'une parole anonyme, plus ou moins diffuse, c'est le « on dit », ou confisquée au personnage par l'emploi du discours indirect libre¹⁹⁸. Ce type de description se distingue par sa valeur informative, elle noue dans le texte le savoir et la signification : elle permet

¹⁹² Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 42.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 187.

en effet de connaître la classe sociale, l'âge, le sexe ou encore la nationalité du personnage-descripteur¹⁹⁹. La description en Dire²⁰⁰ transmet un savoir au lecteur et remplit ainsi une fonction didactique. Mais elle est aussi apte à remplir une fonction indicielle en évoquant la personnalité des personnages. Les différents rôles tenus par la description d'une œuvre littéraire se complètent et la situent au carrefour du savoir transmis et de la signification construite par l'auteur.

3.2.2. Construire une signification

Nous avons pu voir précédemment que Micheline Tison-Braun, en reliant la perception et la description, montrait que la première ne garantissait pas la simultanéité que l'on attendait d'elle mais, au contraire, atteignait son objet de façon progressive. La perception s'envisage alors plutôt comme une « activité de la conscience percevante²⁰¹ » qui consacre le sens des objets qu'elle appréhende et qui ne se contente pas de le recevoir. L'esprit humain n'est pas seulement, pour reprendre les mots de Micheline Tison-Braun, une « cire molle sur laquelle s'imprimeraient les objets du monde extérieur²⁰² » : il joue un rôle actif dans la construction du sens. Or, la description emprunte la même trajectoire que la perception : elles « s'effectuent d'une manière analogue, et témoignent d'une même visée, qui est la création du sens²⁰³ ». La philosophie husserlienne, dont notamment le concept de réduction phénoménologique, abandonne l'idée d'une perception passive, qui se laisse aller naturellement vers les objets du monde, mais valorise une perception consciente, réfléchie, pour atteindre la source de la signification du monde²⁰⁴. La perception effectue un mouvement inverse afin d'être reconduite « à sa source, [en] contrariant le mouvement de l'esprit vers l'objet pour le faire mieux sentir, pour le faire apparaître²⁰⁵ ». La finalité perceptive et descriptive répond à une volonté de donner un sens aux objets en les insérant dans un « monde ». La description apparaît alors comme une activité qui ne traduit pas mais qui édifie le sens des objets auxquels elle donne vie et qui, dans cette dynamique de création, propose un monde à découvrir. Pour Heidegger, l'œuvre d'art est à l'origine de la création et de la découverte d'un monde : elle

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 188.

²⁰⁰ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Op. cit.*, p. 43.

²⁰¹ Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 29.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ « Réduction phénoménologique ou transcendantale » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 01 avril 2017. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/reduction-phenomenologique-transcendantale/>>

²⁰⁵ Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 29.

« ouvre un monde, “fonde” un monde, et devient ainsi révélatrice de “vérité²⁰⁶ » ». Micheline Tison-Braun voit dans la description ce qui permet d’accéder à ce monde, c’est-à-dire à ce sens qui se dégage d’un objet et que le descripteur veut communiquer au lecteur²⁰⁷. En s’intéressant au texte de Heidegger sur le tableau des souliers de Van Gogh, elle éclaire cette capacité de la description à donner sens aux objets du monde. Le philosophe montre que ce tableau ouvre deux mondes, celui de l’artiste Van Gogh et celui de l’humanité ; pour l’auteure, « l’œuvre ouvre un monde et constitue en elle-même un monde²⁰⁸ ». Micheline Tison-Braun voit dans l’acte de création une façon de vivre la condition humaine : les souliers représentés par Van Gogh expriment une « réalité paysanne et rude²⁰⁹ » et communiquent une fraternité entre le peintre et le spectateur. Dans cette peinture, « l’artiste fait parler des choses²¹⁰ ». On pourrait en dire autant de la description dont l’affinité avec la peinture permet de montrer qu’elle offre un sens aux objets et leur donne la possibilité de « parler », de communiquer avec le lecteur. Sa potentielle capacité représentative est effacée par son pouvoir de création : « on croit que la description peint des objets. Il n’en est rien : elle propose des significations²¹¹ ».

3.2.3. La description, expression d’une idéologie

La description est le lieu privilégié où s’exprime le point de vue qu’un auteur porte sur le monde. D’une part, elle noue un dialogue, un contact entre le descripteur et le descriptaire, elle se situe « au point de convergence entre deux positions : celle de l’auteur, celle du lecteur²¹² », comme nous l’avons vu. D’autre part, elle relie deux mondes, le monde de l’artiste, un monde créé, et le monde réel sur lequel elle porte un regard singulier qui traduit le point de vue qu’elle véhicule. Pour Micheline Tison-Braun, la description convoque la représentation personnelle, particulière, qu’un auteur se fait du monde et qui s’exprime à travers les choix d’écriture, les mots sélectionnés ou encore les images créées. Décrire renouvelle systématiquement une spécificité de point de vue, et « des spectacles analogues prennent, selon les intentions du descripteur, une signification différente²¹³ ». Les constructions thématiques en Dire, Voir ou Faire, qui mettent en scène une

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 15.

²¹² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 114.

²¹³ Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 159.

modalité du savoir ou du pouvoir notamment, manifestent la portée idéologique de l'activité descriptive. Elles présentent un métalangage qui commente l'action, la parole ou le regard des personnages et articulent l'inscription de l'idéologie dans le texte²¹⁴. Philippe Hamon remarque qu'un « système axiologique ou idéologique » vient « surimposer ses réticulations ou grilles²¹⁵ » aux schémas descriptifs. La description elle-même est décrite et, par exemple, la parole d'un personnage sera plus ou moins éloquente ou son regard plus ou moins perçant. La description devient également un espace où les idéologies dont l'auteur peut se réclamer se diffusent. Pour Philippe Hamon, les descriptions en Voir peuvent « devenir emblématiques [...] de telle ou telle conception des relations de l'homme avec la nature, de telle ou telle théorie éthologique ou écologique : dissolution mystique dans la nature, influence des milieux sur l'individu, communion du microcosme et du macrocosme²¹⁶ ». Le regard du personnage développe une certaine représentation de la nature qui manifeste les opinions politiques, les revendications d'un auteur. Romain Gary dans *Les Racines du ciel* recourt à de nombreuses reprises à la thématique en Voir et y inscrit sa conscience d'une nature menacée, vouée à disparaître.

3.3. Quand la description révèle une subjectivité

La description reflète une idéologie et diffuse un message, comme nous venons de le voir : elle cristallise une subjectivité ou plutôt un regard subjectif sur le monde.

3.3.1. La subjectivité du personnage et de l'auteur

Dans la description, les points de vue du personnage et de l'auteur se croisent et parfois s'entremêlent selon des jeux de focalisation qui organisent les passages descriptifs. La fonction focalisante de la description distingue le point de vue auctorial, de l'auteur, et actoriel, du personnage. Jaap Lintvelt a classifié les différentes perceptions possibles, modulées selon la nature du champ visuel qui s'offre à elles. Les focalisations permettent de céder le point de vue d'une description aux personnages et de fluidifier la présence du descriptif dans le récit. La perception auctorielle externe illimitée bénéficie de l'omniscience du narrateur sur le monde romanesque extérieur. La perception auctorielle interne illimitée connaît, quant à elle, toutes les pensées qui

²¹⁴ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 202.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 178.

habitent les personnages. Enfin, une perception auctorielle externe limitée est possible et se limite par sa neutralité à enregistrer ce qu'elle observe. Pour les personnages, on peut rencontrer une perception actorielle externe limitée, qui correspond à un point de vue extérieur sur les autres personnages, et une perception actorielle interne limitée qui limite son champ aux connaissances des pensées du personnage qui regarde²¹⁷. Les différentes focalisations formatent la manière dont est représenté l'univers diégétique – les personnages, les objets, les lieux – selon le degré de connaissances d'une perception et sa nature, interne ou externe.

La focalisation actorielle se développe grâce à la thématique en Voir dont Philippe Hamon a réuni certaines grandes caractéristiques sur lesquelles nous allons nous arrêter. Sur le plan formel, elle permet de faciliter l'insertion de la description dans un énoncé par la présence d'un « porte-regard » qui signale le passage sous régime descriptif. Elle exige une mise en scène où le personnage qui regarde est légitimé par sa compétence technique, grâce à son « savoir voir²¹⁸ », il peut être photographe comme l'est Fields dans notre corpus. Un trait psychologique tel que la fascination, déterminé par le « vouloir voir²¹⁹ », peut également pousser un personnage à devenir l'observateur d'une scène. Son positionnement spatial, c'est-à-dire son « pouvoir voir²²⁰ », doit aussi légitimer ce qui s'offre à son regard, il peut être à l'arrêt, ou se trouver sur un point de vue élevé qui offre à ses yeux un panorama, par exemple²²¹. La mobilité du personnage ou de l'objet offre une variété de perspectives, la description peut progresser selon un mouvement en recul ou en approche, par exemple. De plus, l'espace est appréhendé selon la qualité du regard, par son intermittence ou sa défaillance, notamment²²². Le choix d'attribuer la focalisation d'un objet à un personnage n'est pas désintéressé et, comme pour le paysage « état d'âme », nourrit un double projet : informer sur ce qui est regardé et sur celui qui regarde. La description est donc soumise aux impressions du personnage, des impressions visuelles provoquées par une scène, un objet, et des impressions mentales qui connotent la description. La thématique en Voir nous apparaît comme l'expression la plus proche du principe descriptif : elle mobilise un point de vue, rend compte d'une perception et traduit une représentation. La description, qu'elle soit portée ou non par le regard d'un personnage, est un lieu de modalisation, assumée par le narrateur ou par les personnages, qui révèle la

²¹⁷ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, Librairie, José Corti, 1981, p. 44.

²¹⁸ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 50.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²²¹ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 172-173.

²²² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 49-50.

subjectivité du langage. L'acte de décrire peut être modalisé et évalué selon différents critères qui qualifient la description comme positive, négative, obligatoire ou encore facultative. La modalisation des objets décrits porte sur leur « être » à travers différentes modalités : le savoir, le pouvoir, le vouloir et le devoir. La modalité résulte du processus de modalisation où l'énonciateur introduit son point de vue sur ce qu'il dit et la manière dont il le dit. Les personnages sont par exemple affectés d'une certaine puissance physique ou morale ou sont menés dans leur quête par un sens du devoir²²³. Mais leur « non-être » peut aussi être modalisé, la description rend compte alors d'une absence, d'un manque qui interpelle le lecteur et qui annonce un événement ultérieur²²⁴. Pour Philippe Hamon les prédicats narratifs comme descriptifs, c'est-à-dire le faire et l'être, sont « réductibles à une relation de conjonction ou de disjonction entre deux actants²²⁵ ». Par exemple, une description peut donner à voir la rencontre entre deux personnages ou leur arrivée dans un lieu.

3.3.2. Espaces et paysages, un point de vue sur le monde

La contemplation de la nature offre au texte une ouverture sur le monde réel et sur la conscience d'un personnage ou d'un auteur qui inscrit dans ses mots sa représentation personnelle, subjective, parfois fantasmée, de la nature. Les espaces et les paysages décrits dans le texte offrent au lecteur un point de vue d'où contempler une certaine vision du monde. Ils sont le prisme par lequel l'individu capte la singularité d'un lieu. L'espace géographique forme le milieu, l'environnement naturel où l'homme vit et devient espace littéraire grâce à la description. Elle est le lieu textuel où s'écrit l'espace, selon Marie-Annick Gervais-Zaninger²²⁶. Elle transforme un lieu en un véritable « espace signifiant²²⁷ » grâce à ses caractéristiques, telles que son étendue, son relief, ses matières ou ses couleurs. Le paysage exprime la représentation qu'un auteur a d'un espace, il est « une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré²²⁸ ». Prisme par lequel l'espace devient signifiant dans le texte, il est « une image où l'espace est mis en scène. Il est l'image de notre relation à l'espace regardé²²⁹ », pour reprendre les mots de Michel Périord. Le

²²³ Philippe Hamon, *Op. cit.*, 1994, p. 112.

²²⁴ *Ibid.*, p. 118.

²²⁵ *Ibid.*, p. 111-112.

²²⁶ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 67.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Alain Corbin, Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 11.

²²⁹ Michel Périord, « Image, imaginaire et paysage » in *A la découverte du paysage : Lectures et méthodes d'analyse : Paysage et outils de planification. Lectures et méthodes d'analyse*, Bordeaux, Conférence Permanente sur l'Aménagement et l'Urbanisme, 2004, p. 50-55, p. 53.

paysage découpe un cadre dans la nature et sensibilise le lecteur autant à ce qu'il montre qu'à ce qu'il ne montre pas. Ce qui reste invisible est une invitation vers l'imaginaire : « le non-représenté étant peut-être plus important que le représenté²³⁰ ». Malgré les limites imposées par le paysage au regard, le représenté « "continue" derrière le cadre, à ses côtés, loin, bien loin, encore et toujours, à l'infini²³¹ ». La nature est interrompue par le paysage qui la découpe, mais sa mémoire, elle, est entretenue par la conscience des personnages : la description offre un aparté dans les pensées des personnages et ouvre sur un monde intérieur. Le descripteur peut partager au lecteur la vision d'un paysage imaginaire ou passé qu'un personnage revoit au cours d'une rêverie, d'un souvenir, d'un fantasme et qui fait appel à son regard intérieur²³². Le lecteur pénètre dans l'espace mental du personnage grâce à la description qui prend elle-même la forme d'un « espace descriptif²³³ » où, selon Micheline Tison-Braun, « se situent les images évoquées par les écrivains²³⁴ ». Le monde intérieur des personnages fait ainsi évoluer les images qu'ils conservent d'un paysage, et le regard intérieur invite le lecteur dans leur espace imaginaire. La description propose un monde, intérieur ou extérieur. Comme le note Marie-Annick Gervais-Zaninger, le lecteur peut y « retrouver son expérience et sa vision du monde, des paysages, de l'existence, ou au contraire d'être séduit par la nouveauté d'un regard²³⁵ ».

3.3.3. Romain Gary : un regard singulier sur le monde

Romain Gary adopte une position singulière envers la littérature de son époque, il se situe à l'encontre des grands courants littéraires et entretient un regard singulier sur le monde à travers une approche personnelle de l'engagement. Loin d'être un artiste coupé du monde, il va au contraire à la rencontre de son temps. Son œuvre porte la marque d'un engagement humaniste et écologiste qui fait de lui un écrivain soucieux des périls qui menacent les hommes et la nature. La Seconde Guerre mondiale fut une expérience traumatisante pour l'auteur, il en condamne tous les crimes à commencer par ceux qu'il a commis en tant qu'aviateur, et déclare à ce propos que « [m]ême les causes les plus justes ne sont jamais innocentes[, qu'i]l faut que l'humain et l'inhumain rompent

²³⁰ *Ibid.*, p. 51.

²³¹ Anne Cauquelin, *Op. cit.*, p. 124-125.

²³² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 56.

²³³ Micheline Tison-Micheline Tison-Braun, *Op. cit.*, p. 83.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Op. cit.*, p. 114.

enfin leur couple infernal²³⁶. » Romain Gary oriente son idéal humaniste vers la quête d'un homme meilleur, pleinement humain, Morel dans *Les Racines du ciel* cherche à accéder à cette plénitude humaniste. Ce modèle humain idéal « refuse de “se soumettre à l'infirmité d'être un homme” et s'engage dans quelque chose qui est plus grand que lui, la protection de la nature²³⁷ ». L'humanisme est pour Romain Gary une tentative de sauver un espace, une marge d'épanouissement pour les valeurs humanistes. La défense de l'environnement protège la vie et les splendeurs qui composent la nature. Elle cherche à préserver l'espace naturel menacé par l'homme. C'est là que fusionnent le projet humaniste et le projet écologiste de Romain Gary, à savoir un même souci de préservation d'un espace, d'un refuge pour des valeurs vitales à l'homme, la beauté, la liberté et la dignité, et de protection de ce qui est menacé, éclipsé par la société : les droits de l'homme pour l'humanisme et les droits de la nature pour l'écologie. Romain Gary déclare dans un entretien accordé à Jean Daniel qu'il « refuse de [s]'incliner devant tout ce qui démontre, ou semble démontrer, l'impossibilité d'être un homme, puisqu'il [lui] faut continuer d'être un homme malgré tout²³⁸ ». Les éléphants dans *Les Racines du ciel* sont un miroir tendu à l'homme et à l'oppression qu'il subit et réalisent les aspirations humanistes de Romain Gary :

[...] si je les représente dans mon livre, c'est bien sûr en vertu d'une amitié déjà vieille entre ces animaux et moi, mais le véritable souci de tout mon roman est la dignité de l'homme, ce sont les droits de la personne humaine, c'est un certain refus de renoncer à ce que l'homme s'est raconté sur lui-même dans ses moments d'euphorie²³⁹.

Romain Gary se fait à la fois le gardien d'une mémoire et le messager d'un nouvel humanisme : « Il est certes de mon devoir de servir la cause de l'éléphant humain et de défendre les espaces culturels et moraux du mieux que je peux, mais ce que je peux semble se limiter à l'écriture. [...] Espérons que j'aie ouvert la marche²⁴⁰ ». L'expérience de l'horreur de la Seconde Guerre mondiale et de

²³⁶ Romain Gary, « Si l'enfer pouvait avoir des murs... », *Catalogue de l'exposition « Résistance-Déportation »*, musée de l'Ordre de la Libération, avril-juin 1980 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 353-354, p. 354.

²³⁷ Kerwin Spire, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) » [en ligne], *Diasporas*, n°22, « Écrire sa vie », mis en ligne le 01 septembre 2013, p. 216-225. [Consulté le 14 février 2017]. Disponible sur : <<http://diasporas.revues.org/240> ; DOI : 10.4000/diasporas.240>

²³⁸ Romain Gary, « Romain Gary : les hommes, ces éléphants », entretien avec Jean Daniel, *L'express*, 4 janvier 1957, p. 28-29 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 17-32, p. 33.

²³⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁴⁰ « Introduction to *The roots of heaven* », trad. Jonathan Griffin, Time Reading Program, Special Edition, 1964 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 107-113, p. 112-113.

l'extermination des Juifs a poussé Romain Gary à la rencontre d'une nature elle-même exterminée par l'homme. Dans *Les Racines du ciel*, la figure de liberté qu'est l'éléphant permet à l'homme une évasion mentale. La nature est une échappatoire, un espace de survie vital à l'homme. Ses écrits œuvrent pour la défense d'un espace moral et d'un espace naturel, il considère les mots comme un outil de sensibilisation. Pour Romain Gary, le contact avec la nature passe par les sentiments, par une écriture qui ne fait pas seulement le constat d'une menace visant l'homme mais qui sollicite chez le lecteur une émotion, un émoi que l'auteur lui-même peine à décrire :

Il y faut autre chose, quelque chose de différent de la raison pure et dure. Quelque nom qu'on lui donne – générosité, émerveillement, sympathie, désir ardent de l'innocence perdue –, cela a beaucoup plus à voir avec les sentiments et les émotions qu'avec la dialectique de notre propre survie²⁴¹.

Romain Gary pose un regard singulier sur le monde et sur l'homme, et inscrit tout au long de son œuvre un mouvement d'espoir – humaniste et écologiste notamment. *Les Racines du ciel* témoigne d'une réflexion double, selon Pierre Schoentjes, à la fois sur la nature humaine et sur la place de l'homme dans la nature²⁴². Le regard par lequel l'homme contemple la nature est au cœur de la relation que Romain Gary entretient avec elle, il écrit dans *La Promesse de l'aube* : « Je ne sais pas ce que je vois au juste dans les yeux des bêtes, mais leur regard a une sorte d'interpellation muette, d'incompréhension, de question, qui me rappelle quelque chose et me bouleverse complètement. » C'est par le contact visuel que Romain Gary prend conscience d'une nature à sauver, d'un idéal à sauvegarder et, de même, c'est par la description, par la sollicitation du sens visuel du lecteur, qu'il veut délivrer son message : « regard et langage ne peuvent être séparés radicalement : il y a une dimension visuelle du langage et une dimension langagière du regard²⁴³ ». Si l'orientation descriptive des *Racines du ciel* fait de Romain Gary un écrivain à l'encontre de son temps, son

²⁴¹ *Ibid.*, p. 242-243.

²⁴² Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Tête nue », 2015, p. 154.

²⁴³ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Texte rêve », 1990, p. 25.

LECTEUR

regard, lui, ne l'est pas et embrasse la réalité de son époque avec lucidité. Son humanisme, sa sensibilité à la nature le poussent à la rencontre d'un monde qu'il expose à son lecteur grâce à la description. Elle est un présage – d'une nature menacée – mais aussi un message, elle appelle le lecteur à lutter pour une « marge humaine » et diffuse la signification de l'œuvre. Romain Gary décrit les paysages, la nature, le cosmos voués à disparaître et ancre son roman dans une écriture de la mémoire et de la transmission : dans les marges descriptives des *Racines du ciel* est préservée la marge de beauté et de liberté qu'est la nature. L'enjeu formel et significatif que nous nous proposons d'étudier, la représentation de la nature, est le lieu d'éclosion du message de l'œuvre, comme nous allons le voir.

LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE DANS *LES RACINES DU CIEL* DE ROMAIN GARY
Claire GALLEGO

LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE : L'ÉCLOSION DU

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

**LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE : L'ÉCLOSION DU MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

Pour Firyel Abdeljaouad, la description de l'environnement du roman occupe une place discrète dans l'œuvre : « Très peu décrite, cette Afrique-Équatoriale française... D'un mot – l'Afrique ; d'un concept – la nature ; d'un thème – la perte, l'éloignement, l'absence... autrement dit la dérélition métaphysique²⁴⁴ ». Pourtant, cette nature qui forme le lieu où se déroule le roman ne cesse d'être décrite, réécrite, réinventée à chaque page, chaque ligne de l'œuvre. On dénombre 157 passages descriptifs qui se portent sur la nature, dont 104 notations descriptives et 53 segments descriptifs. Les notations descriptives dominent largement les formes de descriptions dans l'œuvre et viennent saturer l'espace narratif textuel. En s'insinuant ainsi dans le récit, elles interpellent le lecteur, se portent sans cesse à son regard. La nature se diffuse dans l'œuvre, occupe les marges et les interstices du récit et l'on ne peut occulter la motivation de sa présence : elle fait sens dans le texte. Parmi, tous ces passages descriptifs, le narrateur occupe le rôle de descripteur dans 107 occurrences, dans lesquels on note 76 cas où le narrateur traduit la focalisation d'un personnage. Il y a ainsi 119 énoncés descriptifs sur 157 qui sont portés par le point de vue d'un personnage : le narrateur décrit une nature qui est filtrée par la conscience des protagonistes et plonge le lecteur dans l'intimité des paysages. La nature est approchée par les grandes étendues des Lacs Kuru, par les éléphants et les oiseaux mais également par des éléments qui ouvrent la description vers le cosmos : le ciel, la nuit, les étoiles, la lune, la lumière notamment. La nature que peint Romain Gary est totale, globale et saisit toutes les manifestations de la vie qui la composent. La description des paysages africains des *Racines du ciel* ne s'ancre pas dans le réel, les références géographiques sont rares. L'auteur ne peint pas les détails exotiques de la faune et de la flore et n'offre pas de carte postale à son lecteur. Elle est une représentation de la nature qui est réinventée, née d'un regard, d'un souvenir, d'un fantasme : d'une imagination. Dans notre corpus, nous nous sommes tout particulièrement intéressée aux passages descriptifs qui mettent en avant l'importance de la subjectivité et de l'imaginaire. Nous avons relevé les descriptions et les notations descriptives guidées par une thématique en Voir ou un regard intérieur. Les passages laissant penser qu'elle a un message à transmettre composent également notre corpus car ils sollicitent une lecture herméneutique de la description. Par ailleurs, notre relevé met en lumière les extraits où la dimension symbolique, notamment celle des éléphants mais aussi de la nature dans son ensemble, s'épanouit. De manière plus générale, notre intérêt s'est porté vers les textes descriptifs qui révèlent

²⁴⁴ Firyel Abdeljaouad, Romain Gary, *Op. cit.*, p. 21.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

une fusion, une harmonie entre les différents éléments naturels. Au sein des objets décrits prédominants, le ciel occupe une place importante par son renvoi au titre de l'œuvre et sa présence, comme obsédante, dans les notations descriptives sur lesquelles nous nous sommes arrêtée. Enfin, le traitement de l'espace est un critère primordial dans notre corpus car il révèle souvent un parallélisme entre la nécessité de sauvegarder l'espace naturel et celui de la marge et met en avant le caractère infini, illimité de la nature telle qu'elle est représentée dans le roman.

1. LE REGARD : AU PREMIER PLAN DE L'ŒUVRE

Dans *Les Racines du ciel*, le regard est un prisme par lequel peut se produire une révélation écologiste et humaniste chez les personnages. C'est au contact visuel de la nature qu'ils saisissent la présence d'un « autre enjeu²⁴⁵ ». Le lecteur aussi est invité à cette prise de conscience grâce au regard, la description met en éveil ses capacités de représentation : elle fait naître et immortalise la nature dans son esprit. Le regard devient ainsi un point de rencontre entre l'homme et la nature.

1.1. Le regard qui se diffuse dans l'œuvre : une description qui gagne la narration

L'écriture de Romain Gary dans *Les Racines du ciel* met en évidence une véritable tension descriptive. La description est en lutte contre son équilibre précaire avec la narration et cherche à triompher du récit. En cherchant à affirmer sa présence et à conquérir l'espace textuel, elle s'immisce dans la narration et ne se contente pas d'être une parenthèse contemplative dans le texte.

²⁴⁵ Romain Gary, *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 81. Ce sera l'édition de référence.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

1.1.1. Une description qui mène le récit

Dans le roman, la description emprunte au narratif des ressorts textuels qui tendent à brouiller ses frontières avec lui. Elle renverse les rapports de force traditionnels qu'elle entretient avec la narration et conduit le cours du récit. C'est pourquoi les passages descriptifs de notre corpus manifestent une fusion de la description dans l'œuvre. Le narrateur met en place des dispositifs pour atténuer, notamment, l'effet de pause descriptive. On remarque une tendance à introduire du mouvement, du dynamisme dans les énoncés descriptifs du roman. L'extrait suivant est révélateur de ce procédé, l'énoncé s'enchaîne par l'articulation d'adverbes temporels, « puis », « ensuite », « dès », « cependant », et présente la locution conjonctive « cependant que », qui suit le détachement de la fin de la phrase et valorise une volonté de simultanéité :

Fields vit des masses presque compactes d'oiseaux s'élever, puis retomber [...]. Ensuite un groupe de cinq éléphants serrés les uns contre les autres apparut [...] – dès qu'ils furent dans l'eau, ils se dispersèrent, les deux bêtes du centre s'effondrant littéralement [...] – cependant que les autres continuaient à avancer vers les eaux plus profondes²⁴⁶.

Habituellement, la description suspend le cours de l'action, or, ici, elle la fait progresser et devient un moteur du récit. Elle semble même le déclencher par la mention du regard du personnage à l'origine de la description, « Fields vit ». Dans cet extrait, le temps verbal dominant est le passé simple, que l'on trouve d'ordinaire plutôt dans des passages narratifs. On distingue à plusieurs reprises l'utilisation du passé simple qui se porte sur des verbes enchaînant les actions. Par exemple, dans un long passage descriptif mettant en scène la course des éléphants dans la brousse, le narrateur éclate ce qui pourrait constituer une séquence descriptive par le biais d'une très forte narrativisation. L'effet d'atomisation des lieux est restitué grâce à l'éparpillement des éléments descriptifs dans le récit :

La forêt semblait s'ouvrir de toutes parts et le fracas était tel qu'il était impossible de lui attribuer une direction. Mais de la hauteur où nous étions je vis [...] toute une partie de la forêt trembler [...] et les sommets des arbres s'incliner brusquement et disparaître dans les sous-bois ; j'aperçus alors, serrées les unes contre les autres, les énormes formes grises²⁴⁷ [...].

²⁴⁶ P. 341-342.

²⁴⁷ P. 150.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

L'effet d'éclatement est notamment produit par la locution adverbiale « de toutes parts » qui complète le verbe « s'ouvrir ». Cette pulvérisation de la nature se traduit par la dissémination de l'écriture descriptive dans le récit, soudainement provoquée par l'adverbe « alors » et le passé simple « aperçut », qui plongent dans le descriptif avec le regard du personnage. Mais l'imparfait aussi occasionne une mise en mouvement de la description, comme dans ce passage décrivant des oiseaux qui colorent le ciel : « ce tapis vivant de près de cent kilomètres carrés qui changeait de couleur, s'élevait et retombait, s'éparpillait et se reformait comme une tapisserie fulgurante²⁴⁸ ». Le passage multiplie les verbes d'action, « s'élevait et retombait », « s'éparpillait et se reformait » : leur sens et leur binarité expriment un mouvement, une métamorphose incessante et ancrent la description dans l'action. Par ailleurs, le caractère animé de cette description est porté par le renvoi à l'ekphrasis : les comparaisons à un « tapis » et à une « tapisserie » réfèrent à cette figure du discours qui décrit un lieu ou une œuvre d'art, en mobilisant une certaine animation. La description se transforme en une véritable scène portée aux yeux du lecteur.

1.1.2. La mise en scène de la pause descriptive

La description dans notre corpus, en se mêlant à la narration, rythme le récit et devient un élément décisif dans son évolution. Mais elle prend aussi parfois la forme d'instant réservés à la contemplation de la nature, la thématique en voir est alors l'occasion de mettre en scène la pause descriptive. Il y a une sorte d'attente, d'émulation qui est créée autour d'elle et qui participe à cette tension descriptive, devenant une forme de suspense, à la manière d'une tension dramatique. Au seuil des passages descriptifs, l'arrêt des personnages est marqué et conditionne l'espace textuel pour la seule description, qui évacue la narration. Dès le début du roman, les personnages sont au cœur de la nature africaine, Tassin rejoint Saint-Denis dans la brousse et au cours de ce trajet, il s'arrête parfois pour observer la nature :

Parfois il s'arrêtait et attendait que son boy le rejoignît [...]. On n'était pas très haut ; les collines avaient des pentes douces ; parfois leurs flancs se mettaient à bouger, à vivre : les éléphants. Le ciel était, comme toujours, infranchissable, vaporeux et lumineux, obstrué par toutes les sueurs de la terre africaine²⁴⁹.

²⁴⁸ P. 427.

²⁴⁹ P. 16.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

Grâce à sa position privilégiée à hauteur des collines, le regard du personnage permet d'épouser le paysage terrestre et céleste : « les collines », « les éléphants », le « ciel ». Tassin s'arrête pour profiter de cette vue, « il s'arrêtait ». Cette interruption signale l'arrivée de la description du paysage, qui vient quelques lignes après. Le temps d'attente suit le cours de la narration qui anticipe l'action à venir par prolepse : « et attendait que son boy le rejoignît, avec le cheval qui transportait dans une cantine quelques fragments intéressants [...] qui ne le quittaient jamais. On n'était pas très haut ». Le récit s'efface au profit de la contemplation de la nature. Il y a dans ce passage une intermittence entre l'avancée des personnages dans le chemin et leurs arrêts dévoués à la nature : « Le sentier continua à monter et, à un tournant, le jésuite vit, au-delà des collines, la plaine de l'Ogo ». L'immobilité des personnages signale le descriptif mais leur regard constitue également un signe caractéristique de l'introduction de la description dans le texte. Après l'accident d'avion auquel a survécu Fields, il se retrouve au cœur de la nature africaine et le narrateur rend compte de cette rencontre soudaine entre le personnage et la nature : « Fields fut projeté hors de la carlingue [...]. Il se leva immédiatement [...]. Puis il regarda autour de lui²⁵⁰ ». Cette mention du regard du personnage prépare la description de la région des lacs Kuru où il a atterri, et la typographie ménage un espace entier à la description puisqu'elle vient au paragraphe qui suit cette indication du regard de Fields : « Puis il regarda autour de lui./Vu du sol, le lac paraissait ». La description occupe l'espace textuel comme la nature occupe la vue du personnage. La démarcation, très forte, montre ainsi l'ampleur et l'autonomie prises par l'énoncé descriptif dans le texte. La mise en scène de la description grâce au regard des personnages conjugue également la thématique en Voir et la thématique en Dire qui se relayent dans les passages descriptifs. La parole des personnages laisse place au silence et à l'observation de la nature. Dans le roman, Saint-Denis supplée le narrateur et raconte l'aventure de Morel à Tassin, venu l'interroger à ce sujet, et suspend parfois son récit pour regarder son interlocuteur. Ce moment de silence est un relais vers la thématique en Voir, le regard de Tassin devient le centre d'attention du récit, lequel glisse par l'entremise de Saint-Denis vers cette focalisation :

Saint-Denis se tut et se tourna vers son compagnon, comme s'il attendait une réponse, une confirmation. Les bras croisés sur la poitrine, le jésuite tenait la tête levée. La lune errait sur

²⁵⁰ P. 328.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

les collines, les étoiles continuaient jusqu'au bord des vallées leur insistante et facile leçon de détachement²⁵¹.

La description suit le regard de Saint-Denis, manifesté par le verbe « se tourna », et va jusqu'au regard de Tassin : « et se tourna vers son compagnon [...] le jésuite tenait la tête levée ». De même, c'est en suivant l'orientation du regard du personnage vers le haut « la tête levée » que la description se porte sur « La lune » et « les étoiles ». Le narrateur crée une attente chez le lecteur en instaurant des signaux, comme la suture avec le dialogue ou le relais entre deux regards, qui suggèrent l'apparition imminente d'une description. Dans l'œuvre, la rencontre entre Saint-Denis et Tassin constitue le cadre de l'énonciation dont s'échappe parfois le narrateur pour revenir sur les faits passés de l'aventure de Morel. Dans ce cadre, la description peut jouer le rôle de transition entre le présent et le passé : « Le Père Tassin baissa un peu les yeux. [...] Il comprenait beaucoup mieux cette explication de Minna./Le crépuscule tombait rapidement, dans un silence étonnant qui semblait toujours choisir ce moment pour venir se poser sur le fleuve²⁵² ». Ici, la description du paysage effectue la transition du présent au passé par la mention du « silence étonnant » en lien avec la parole des personnages qui précède, et ouvre vers un moment dédié à la nature. Le silence mobilise un état de recueillement chez les personnages, propice à l'admiration de la nature. C'est ainsi que Saint-Denis arrête à plusieurs reprises son discours pour renouer un contact avec la nature : « Saint-Denis s'arrêta un moment et se tourna vers les collines toutes proches²⁵³ ». De plus, on remarque dans cet extrait la présence du circonstant de temps « un moment » qui insiste sur l'idée d'un long moment silencieux accordé à la nature par le personnage. Dans *Les Racines du ciel*, les passages descriptifs sont signalés par une mise en scène qui introduit dans le texte un temps réservé à la contemplation de la nature. Le regard du lecteur, interpellé par cette valorisation de l'écriture descriptive, se joint à celui des personnages.

²⁵¹ P. 38.

²⁵² P. 54.

²⁵³ P. 287.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

1.2. Le regard : retenir une image de la nature

La description envahit la narration dans *Les Racines du ciel* et invite le regard du lecteur au cœur du texte grâce à une écriture visuelle. Le regard, comme moteur de la description, est aussi le filtre par lequel le texte retient et préserve une certaine image de la nature.

1.2.1. La thématique en Voir : un point de vue sur la nature

Le regard dans l'œuvre est ce qui permet aux personnages de nouer un contact avec la nature. La sollicitation du sens de la vue dans les descriptions marque l'importance de la subjectivité des protagonistes. De fait, la thématique en Voir est très présente dans notre corpus car elle est un dispositif descriptif qui privilégie la perception actorielle et traduit un point de vue particulier sur l'environnement. Le personnage de Minna se voit souvent confier la focalisation de la description de la nature dans le roman, notamment dans l'extrait suivant où elle prend la suite du point de vue du narrateur qui décrivait le bar du Tchadien :

Au-dessus du fleuve, Minna regardait un vautour tournoyait lentement. [...] Un cavalier apparut un instant parmi les roseaux de l'autre rive, lancé au galop [...] comme s'il faisait corps avec quelque aiguille invisible l'entraînant irrésistiblement avec elle sur ce cadran dont Minna connaissait si bien chaque repère : quelques arbres, trois cabanes d'un village de pêcheurs, quelques pirogues, une ligne d'horizon brouillée par les herbes, la bouche du Chari vers le Logone et plus loin, à l'est, le palmier solitaire de Fort-Foureau, et de nouveau le ciel immense, comme l'absence de quelqu'un²⁵⁴.

Le verbe de perception « regardait » nous indique que Minna reprend la focalisation qui était jusque-là assumée par le narrateur. La focalisation lui est confiée car elle est un personnage calme, en retrait de l'émulation bruyante du bar : « Minna, que l'on invitait parfois à table, écoutait ces propos²⁵⁵ ». En tant que personnage attentif, observateur, son « savoir voir » est motivé par sa personnalité introvertie qui légitime son rôle de personnage-caméra. Elle guide le lecteur vers la nature et en révèle le caractère isolé, silencieux, comme dénué de vie. Les dernières lignes de la description énumèrent les différents points de repère de ce paysage immuable, le regard de Minna se déplace d'un l'un à l'autre et la description acquiert ainsi le caractère flottant du point de vue de son focalisateur. L'objet du regard du personnage n'est pas clairement identifié, on passe d'un élément

²⁵⁴ P. 40.

²⁵⁵ P. 40.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

à l'autre dans une sorte de paysage impressionniste, dominé par la sensibilité de Minna qui opère cette impression de flou, de confusion suggérée par la répétition de l'adjectif indéfini « quelque », par une ligne d'horizon « brouillée par les herbes. Cette absence de relief, de vie dans ce paysage est accrue par la qualification du palmier, « le palmier solitaire », isolé spatialement comme le montre « plus loin, à l'est » des autres éléments.

Le regard du personnage favorise ainsi une certaine représentation de la nature, comme nous venons de le voir. Mais il est aussi un moyen de retenir, au sens de préserver, une certaine image de la nature. Le personnage de Fields est souvent le foyer visuel de descriptions dans la troisième partie du roman grâce à son métier de photographe. Les premières photographies qu'il prend de la nature africaine depuis le point de vue de son avion révèlent son pouvoir voir spécifique. Ce point de vue surplombant, qui domine le paysage, renvoie à l'omniscience de l'auteur, qui imagine tous les détails, toutes les spécificités des éléments qu'il décrit. On découvre la scène par un regard extérieur à l'histoire, mobilisé par une compétence professionnelle, comme le montre le COD « cliché sur cliché » du verbe « prenait ». Fields capture la nature, le monde, immortalise des instants et saisit les images des éléphants encore en vie, comme le suggère cet extrait :

Couché à plat ventre dans le nez de l'appareil, Fields prenait cliché sur cliché d'un des plus dramatiques reportages de sa carrière. Toute la région à l'est du lac était couverte de bêtes agonisantes ou qui luttèrent encore pour atteindre les eaux du Kuru²⁵⁶.

La photographie renvoie aux possibilités d'enregistrement de la description et en devient une incarnation dans le texte. Cette première description suggère cette capacité de protection de l'image de la nature puisqu'ici l'auteur dépeint la disparition, l'agonie des bêtes touchées par la sécheresse. La photographie intervient donc pour garder un souvenir, une trace de cette nature qui disparaît et revêt de cette manière une fonction symbolique dans le texte en renvoyant au pouvoir de l'écriture descriptive. La thématique en Voir place les personnages du roman en position de spectateurs de la nature. Le narrateur profite de la disponibilité du regard des personnages pour développer la dimension artistique, spectaculaire de la nature.

²⁵⁶ P. 324.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

1.2.2. Une mise en spectacle de la nature

La description construit une image subjective de la nature grâce au filtre du regard mais aussi à travers une volonté de faire de la nature une représentation, un véritable spectacle à contempler. Les passages descriptifs de l'œuvre font appel au sens de la vue, comme nous l'avons observé précédemment, mais pas seulement, ils proposent une perception multisensorielle. Le sens de l'ouïe vient soutenir le sens visuel des personnages et convoque ainsi une perception multisensorielle, comme c'est le cas dans ce passage :

La nuit avait une présence, un corps, une vie bruissante ; on sentait ses sueurs, son intimité ; dans l'épaisseur du jardin, le chœur des insectes était une pulsation intense qui donnait à l'obscurité des flancs palpitants, une respiration précipitée ; maintenant que le camion s'était tu, Morel entendait cette présence autour de lui : on était loin du Sahel et de son vide²⁵⁷.

On ne trouve pas un verbe de perception visuelle dans ce passage mais auditive pour rendre compte du point de vue qui porte la description : « Morel entendait ». On relève plusieurs termes qui renvoient au bruit de cette nature, comme l'adjectif « bruissante », la référence au « chœur des insectes ». C'est grâce au sens auditif que Morel accède à cette nature paradoxalement invisible à l'œil, qui se laisse percevoir grâce au silence : « maintenant que le camion s'était tu ». La nature, ici plus précisément la nuit, est approchée en tant que spectacle qui exige une écoute, une attention toute particulière. De plus, la description fait également appel au sens olfactif : « on sentait ses sueurs, son intimité ». Le narrateur met donc en place dans cette description un véritable réseau sensoriel et fait de la nature un tableau animé, s'adressant à l'ouïe, à l'odorat et à la vue des personnages qui deviennent des spectateurs attentifs à cette présence mystérieuse. La mise en spectacle de la nature passe également par la dimension théâtrale du texte. Plusieurs éléments renvoient à la représentation dramatique, plus précisément tragique. Le cadre énonciatif du roman qui met en scène la rencontre entre Saint-Denis et Tassin occupe une journée, en effet le roman s'ouvre à l'aube sur l'arrivée du jésuite au lieu de rencontre avec Tassin et se finit sur son départ, au début de la journée également. On lit dans l'incipit : « Depuis l'aube, le chemin suivait la colline²⁵⁸ ». De même, à la fin du roman on peut lire : « Le jésuite suivait depuis le matin le sentier ». À la manière d'une tragédie, le roman occupe l'unité temporelle d'une journée²⁵⁹. Lors de

²⁵⁷ P. 268.

²⁵⁸ P. 15

²⁵⁹ P. 493.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

l'interrogatoire de Minna pour connaître les raisons qui l'ont mené au Tchad²⁶⁰, Schölscher semble en réalité occuper un rôle de confident. La jeune femme se livre, se confie sur les événements douloureux de sa vie et ce qui devait être un dialogue finit par devenir un monologue. En effet, Schölscher intervient très peu au cours de cet échange et jamais sous la forme d'interrogations, c'est même parfois Minna qui anticipe ses paroles : « Elle rit soudain et regarda Schölscher. "Vous direz que je ne suis jamais contente²⁶¹. [...]" ». Une autre forme d'énonciation théâtrale se retrouve dans une scène du roman où Morel s'adresse à un éléphant touché par la sécheresse pour l'encourager à lutter et digresse vers une réflexion sur l'évolution naturelle qui a mené à l'homme :

– C'est ça, mon gars, dit-il. Faut jamais désespérer. Au contraire, il faut être fou, mais le premier reptile qui a traîné son ventre hors de l'eau pour aller vivre sur la terre, sans poumons et qui a quand même essayé de respirer, il était fou, lui aussi. N'empêche que ça a fini par faire des hommes. Faut toujours essayer le plus qu'on peut²⁶².

Morel s'adresse à l'éléphant qui est un interlocuteur présent mais non loquent, on a l'impression que le personnage s'adresse en réalité à lui-même. Il s'agit d'un faux dialogue puisque l'interlocuteur est muet, la parole de Morel correspond donc à une tirade, à valeur informative par la présence de l'anecdote sur le reptile. Elle manifeste une valeur argumentative et exemplifie l'affirmation de Morel : « Faut jamais désespérer. Au contraire, il faut être fou ». L'auteur s'adresse indirectement au lecteur grâce à cette situation d'énonciation et communique son approche de l'humanisme. Enfin, la transition entre le cadre présent de l'énonciation, le dialogue entre Saint-Denis et Tassin, et les retours sur le passé des personnages est marquée dans le passage au chapitre XXXII par une impression de lever de rideau. En effet, le soleil dévoile à la fois le paysage et le personnage : « Le jour se levait et les collines commençaient à venir vers eux de l'est, et il parut à Saint-Denis [...] qu'elles se pressaient à présent autour de lui pour poser des questions. Il voyait le visage de son compagnon sortir lui aussi de l'ombre²⁶³ ». Ce lever du soleil coïncide avec le début d'un nouveau chapitre et le retour à l'échange entre Saint-Denis et Tassin, qui produit une impression de lever de rideau, de changement de scène. En outre, la dernière ligne du chapitre précédent est : « L'allumette s'éteignit²⁶⁴ ». Il y a une continuité entre les deux chapitres et les deux

²⁶⁰ P. 25-36.

²⁶¹ P. 32.

²⁶² P. 367.

²⁶³ P. 283.

²⁶⁴ P. 282.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

temps, passé et présent, qui s'opère grâce à ce passage de la nuit au jour qui effectue la transition vers le présent, d'ailleurs signifié par le texte grâce au circonstant « à présent ». Tout comme la scène de théâtre offre un espace où représenter une intrigue dramatique, la description de la nature dans *Les Racines du ciel* se dévoile à travers le cadre, le tableau.

1.2.3. Une mise en tableau de la nature

La mise en spectacle de la nature passe par une perception multisensorielle et par le recours à certains codes de la représentation théâtrale. La valorisation esthétique de la nature se manifeste aussi grâce à une mise en tableau. Le lecteur saisit la nature à travers le paysage et les vues que ce dernier lui propose par l'effet-cadre. Dans le roman, la terrasse du Tchadien est un lieu récurrent des descriptions. L'auteur varie le topos de la fenêtre en l'élargissant à la terrasse, à la démesure de l'Afrique. Il apparaît pour la première fois dans cette description :

Ce fut en tout cas Habib, dès qu'il eut acquis le Tchadien, transformé désormais, à l'aide du néon, en « café-bar-dancing », qui eut l'idée d'animer l'atmosphère quelque peu désolée de l'endroit – c'était particulièrement sensible à la terrasse, devant la rive du Cameroun tout hérissée de solitude, et le ciel immense, qui paraissait avoir été conçu pour quelque bête préhistorique à sa dimension²⁶⁵

La terrasse constitue une sorte de cadre et se situe à la limite d'un lieu A fermé, le Tchadien, qui s'oriente vers un lieu B intermédiaire, le fleuve Cameroun, pour atteindre un lieu C ouvert, la brousse. La terrasse du Tchadien est un lieu de transition qui permet la découverte de la nature africaine. Elle n'est pas décrite car c'est sa fonction de transition qui lui donne son importance : elle est un lieu de passage, d'ouverture vers la nature qui est dépeinte. Le personnage-descripteur se concentre sur ce qui est offert au regard depuis ce point de vue, l'aspectualisation de la description se porte sur la nature et non sur la terrasse comme le montre la mention de « la rive du Cameroun » et du « ciel ». La terrasse vaut en tant que perspective, point de vue. Comme la fenêtre, la photographie rend le caractère médiatisé, construit propre à une représentation de l'image de la nature. Les descriptions portées par le regard du photographe Fields forment une mise en abyme où la photographie est l'objet de la description et prend le relais du regard. Elle permet d'avoir sur la nature un regard artistique et d'en magnifier la beauté. La description des couleurs des oiseaux sur le ciel est ainsi mise en valeur par la focalisation de Fields :

²⁶⁵ P. 24.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

Il passa les deux heures suivantes à prendre des photos en couleur des oiseaux qui couvraient par dizaine de milliers tout le fond du marécage – un lent mouvement blanc, noir, rouge, gris et rose, tantôt bigarré, tantôt régulièrement divisé en grandes taches uniformes d'oiseaux demeurés groupés²⁶⁶

Le regard du personnage est une fois encore traduit par un verbe d'action : « Il passa les deux heures suivantes à prendre des photos ». L'insertion du tiret qui détache la fin de la phrase donne l'impression que le narrateur se plonge dans les photographies dont il est question précédemment, « des photos en couleur des oiseaux ». En effet, la description se focalise sur les couleurs des oiseaux, comme le montre la reformulation « un lent mouvement blanc, noir, rouge, gris et rose » du thème-titre « oiseaux » et souligne l'esthétique de ce tableau vivant, proche d'une hypotypose.

1.3. La représentation de la nature : une image mentale de la nature

La nature représentée dans le texte, spectacle, paysage, devient à son tour une représentation et incarne des valeurs chères à l'auteur.

1.3.1. La nature comme représentation

Dans l'œuvre, l'homme est très souvent assimilé à la nature et notamment aux éléphants dans lesquels il voit un rêve de liberté : « Leur énormité même, leur maladresse, leur gigantisme représente une masse de liberté qui vous fait rêver²⁶⁷. » Dans la troisième partie du roman, Romain Gary introduit une parenthèse intitulée « Le cinéma soviétique ? Ce que doit être notre cinéma soviétique. Voilà ce que le public soviétique attend de son cinéma. » Le narrateur interrompt le cours du récit et s'éloigne de l'aventure de Morel pour mettre en scène deux personnages russes. L'un d'eux confie rêver d'éléphants courant à travers la brousse : « L'autre nuit, figurez-vous, Nikolaï Nikolaïevitch, j'ai rêvé de troupeaux entiers d'éléphants en liberté fonçant droit devant eux à travers la brousse, cassant tout, piétinant tout, faisant trembler la terre²⁶⁸... » Ce passage renvoie aux autres courses d'éléphants décrites et pointe, ici, l'universalité du symbole attaché à ces animaux, ils représentent une liberté totale qui fait défaut à l'homme. Au fil de la scène, le

²⁶⁶ P. 342.

²⁶⁷ P. 126.

²⁶⁸ P. 406.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

personnage d'Ivan est de plus en plus agité, nerveux et semble prendre conscience de l'oppression qu'il subit : « Il gesticulait énormément. [...] Mais Ivan Nikitych était tout entier à son élan²⁶⁹. » L'emploi du mot « élan » fait écho aux descriptions des courses des éléphants : « à ces géants fonçant irrésistiblement à travers les grands espaces ouverts de l'Afrique²⁷⁰ » ; « des troupeaux d'éléphants en liberté en train de courir à travers l'Afrique²⁷¹ ». Le personnage est ainsi mis en relation avec les éléphants par ce désir de liberté exprimé par le mot « élan » qui renvoie à la liberté de ces animaux. Au cours de ce même passage, la question de la représentation des éléphants est également évoquée. Le personnage d'Ivan se plaint de n'avoir plus souvent l'occasion d'admirer les éléphants au cinéma : « les éléphants sont des bêtes intéressantes. Je regrette que le cinéma soviétique ne nous donne pas plus fréquemment l'occasion de les admirer dans leur élément naturel, la liberté²⁷² ». L'auteur met en avant le fait que ce ne soit pas tant les éléphants qui importent au personnage mais ce qu'ils représentent. En effet, le groupe nominal « la liberté » est détaché en fin de phrase par la virgule, le lecteur insiste ainsi plus sur le circonstant « dans leur élément naturel, la liberté » que sur le pronom objet direct « les », qui reprend « les éléphants ». Ce passage affirme le pouvoir de représentation de la description de la nature. Les éléphants sont donnés à voir grâce au médium cinématographique, proche de la photographie et du paysage par sa manière de montrer la nature au spectateur par l'image, par le cadre. Dans le roman, l'éléphant est à la fois décrit de manière réaliste, il est « de chair et de sang²⁷³ », mais aussi de manière allégorique, comme nous venons de le voir. Pour Morel, Robert et les autres prisonniers également, l'éléphant incarne la liberté : « des troupeaux d'éléphants en liberté [...] qui renversent tout, tant qu'ils sont vivants, [...] – la liberté, quoi²⁷⁴ ! ». Le thème-titre « des troupeaux d'éléphants en liberté » est reformulé par « la liberté, quoi ! ». On passe du statut « en liberté » à l'incarnation de celle-ci au terme de la description de la course des pachydermes, marquée par l'article défini : « la liberté ». Au début du roman, Saint-Denis évoque le rêve humaniste de Morel : « Il paraît que les éléphants que Morel défendait étaient entièrement symboliques et mêmes poétiques²⁷⁵ ». Les éléphants sont donc à la fois une réalité et une allégorie et deviennent l'incarnation d'une utopie, celle d'une « sorte de réserve dans

²⁶⁹ P. 409.

²⁷⁰ P. 55.

²⁷¹ P. 211.

²⁷² P. 407.

²⁷³ Romain Gary, « Préface à la nouvelle édition » in *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

²⁷⁴ P. 211.

²⁷⁵ P. 19.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

l'Histoire [...] où toutes nos vieilles valeurs spirituelles, maladroites, un peu monstrueuses et incapables de se défendre [...] seraient conservé[e]s intacts²⁷⁶ ».

1.3.2. Le regard intérieur : point de fuite vers l'imaginaire

Dans les descriptions portant sur la nature, les cas de regard intérieur sont récurrents et expriment les représentations mentales que les personnages se font de la nature. Le regard intérieur forme ainsi un point de fuite vers l'imaginaire dans le texte : il ouvre à la représentation mentale que les personnages se font de la nature. Dans le roman, le regard intérieur marque un moment de repli, de retrait intérieur du personnage. Morel et ses compagnons de prison ont survécu grâce aux éléphants qu'ils imaginaient courant à travers l'Afrique. Lors de ces moments dédiés à la rêverie, les personnages se plongent dans leur monde intérieur : « Laissés seuls, à moitié crevés, on serrait les dents, on souriait et, les yeux fermés, on continuait à regarder nos éléphants qui balayaient tout sur leur passage²⁷⁷ ». Le regard est intérieur au sens littéral, les personnages se coupent du monde réel, comme le montre l'emploi de la forme adjectivale du verbe « fermer » en emploi adjectival : « fermés », qui indique un résultat, un état nouveau. Le choix de ce verbe transitif perfectif marquant une action accomplie : les personnages se retirent dans leur rêverie. De plus, on remarque une sorte de rupture par l'incise « les yeux fermés » qui est précédée de la conjonction de coordination « et ». Une pause est créée dans le rythme de la phrase, comme si cela correspondait à l'introduction dans l'imaginaire. Les éléphants n'appartiennent qu'à ce monde intérieur, fantasmé comme le montre le marqueur de subjectivité « nos éléphants ». La première personne du pluriel suggère, ici, que ces éléphants leur appartiennent, qu'ils sont imaginaires, subjectifs.

Lorsque Minna évoque sa vision du Tchad, elle revient sur son souvenir de ce pays tel qu'elle se le représentait. Cette représentation de l'Afrique est née du souvenir d'une petite-fille :

Elle avait entendu parler du Tchad lorsqu'elle était encore une petite-fille [...]. Elle savait que c'était loin de tout, très loin, dans une région encore intacte de l'Afrique –et elle avait immédiatement pensé à tous les grands troupeaux qui errent encore tranquillement dans la savane²⁷⁸.

²⁷⁶ P. 19.

²⁷⁷ P. 55.

²⁷⁸ P. 35.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

Le souvenir d'enfance accentue le caractère imaginaire du lieu. C'est la réminiscence d'une histoire racontée par son père, relevant presque d'une représentation de conte, qui explique l'impression de naïveté se dégageant de cette vision du paysage. Le regard intérieur, ici, traduit le souvenir d'une représentation où s'épanouit un *locus amoenus*. L'image du Tchad a été l'objet d'une médiatisation, d'une représentation, par un double intermédiaire, celui qui en a parlé devant Minna petite fille, son père, puis Minna elle-même. : le regard intérieur développe le caractère mythique du lieu. Le point de vue du personnage offre une description subjective qui donne l'impression d'un lieu isolé du reste du monde : « que c'était loin de tout, très loin ». Le personnage insiste sur cet éloignement par la gradation « loin de tout, très loin », qui produit chez le lecteur l'impression de suivre la pensée du personnage. De plus, cette gradation est suivie par la proposition « elle avait immédiatement pensé » : on se plonge véritablement dans le lieu grâce au regard intérieur. Le lieu dépeint est coupé du reste du monde, comme irréel, imaginaire. Cela dénote une représentation qui confine au rêve. En outre, le lieu est considéré dans sa pureté : « région encore intacte de l'Afrique ». Le personnage est à la recherche de cette innocence et l'éloignement spatial du lieu recoupe la recherche d'un éloignement moral, spirituel de Minna qui est en rupture avec le monde. La description présente donc au lecteur un paysage imaginaire qui traduit les aspirations du personnage qui l'imagine.

1.3.3. Une lecture du paysage

La représentation subjective de la nature se traduit également par les impressions qu'elle produit sur les personnages, exprimées par la récurrence des marques du filtre de l'apparence. En effet, la focalisation de la nature par les différents protagonistes de l'œuvre relève d'une lecture impressionniste des paysages. Le narrateur emploie très fréquemment les verbes « paraître », « sembler » ou « apparaître » et des marques de comparaisons, telles que « comme », pour rendre compte de la vision personnelle de la nature. On retrouve de nombreuses occurrences du verbe paraître : « le lac paraissait plus grand et les troupeaux encore plus nombreux²⁷⁹ », « Il paraît que les éléphants que Morel défendait étaient entièrement symboliques et même poétiques²⁸⁰ », « il fut frappé par cette pesanteur d'encre à l'horizon qui paraissait annoncer quelque imminente et prodigieuse crevasse du ciel²⁸¹ », « La piste montait droit devant eux, en une pente légère qui

²⁷⁹ P. 328.

²⁸⁰ P. 19.

²⁸¹ P. 419.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

paraissait finir dans le ciel²⁸² », « et le ciel immense, qui paraissait avoir été conçu pour quelque bête préhistorique à sa dimension²⁸³ », « un contact constant et presque physique avec le ciel, qui paraissait toujours occuper toute la place²⁸⁴ ». Le verbe « paraître » marque le degré d'incertitude quant à la réalité de ce qui est décrit grâce à une modalité épistémique. Il valorise la subjectivité du point de vue du personnage qui est toujours inédit, original et orienté par une image fantasmée, rêvée de la nature. De même, on rencontre de nombreuses descriptions où figurent le verbe sembler : « sous les nuages immobiles et pesants, un deuxième ciel, plus proche, vivant et innombrable, celui-là, semblait avoir triomphé de tout le vide de l'autre²⁸⁵. », « il ne restait bientôt de l'Afrique qu'un ciel qui semblait descendre, se rapprocher²⁸⁶ ». Les verbes modalisateurs comme « sembler », « paraître » remplacent le verbe d'état « être », caractéristique de la description, et modalisent les énoncés verbaux. Ils mettent en relief la manière dont les personnages tentent de déchiffrer un message dans le paysage. Ils manifestent une tension des personnages vers le sens qui cherchent à l'atteindre par le prisme de leur regard. Ils traduisent ce qui relève de l'apparence, de l'impression que la nature produit sur les personnages qui la considèrent selon un aspect en particulier. Les verbes modalisateurs explicite la manière dont le texte représente une certaine image de la nature, nourrie par le regard, la subjectivité des personnages. Le texte ne traduit pas seulement la perception de l'environnement des personnages mais les impressions qu'il produit sur eux.

²⁸² P. 457.

²⁸³ P. 24.

²⁸⁴ P. 71.

²⁸⁵ P. 427.

²⁸⁶ P. 40.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

2. UNE DESCRIPTION-EVOCATION : DIRE L'INEFFABLE, DECRIRE L'INSAISSISSABLE

Les Racines du ciel représente la nature par le filtre de l'imaginaire des personnages. L'auteur tente de décrire ce qui échappe à l'homme dans sa relation à la nature et cherche à communiquer ce qui relève de l'incommunicable. La description évoque plus qu'elle ne décrit et offre une marge à la subjectivité des personnages et du lecteur. Le principe descriptif est mis en échec par une langue qui brouille l'identification des objets décrits : l'auteur décrit l'ineffable, ce qui ne peut être décrit, et l'insaisissable, ce qui échappe à l'intelligence de l'homme. La confusion des limites entre l'humanisme et l'écologie est ainsi reflétée par un langage troublé.

2.1. Une écriture de l'indéfini

L'indéfinition des références des outils linguistiques de la description marque la confusion du sens qui est élargi, ouvert grâce à l'épanouissement des limites référentielles des marques exprimant l'indéfini.

2.1.1. L'emploi particulier du pronom « ça »

Le caractère non délimité du référent du pronom démonstratif neutre « cela²⁸⁷ » offre à la description la possibilité de suggérer que la description porte aussi sur autre chose que l'objet du regard et de diffuser dans le texte l'écho du message humaniste et écologiste de l'œuvre. En effet, ce pronom permet de désigner ce que l'on ne peut nommer²⁸⁸ et de pallier le défaut d'expression de l'ineffable. Le pronom « cela » désigne un référent de manière englobante, il peut se porter sur un ou plusieurs objets isolés, sur une situation générale et sa référence peut être aussi bien endophrasique qu'exophrasique²⁸⁹. Dans le roman, la référence des pronoms démonstratifs neutres peut se situer sur le plan symbolique et interprétatif. C'est au lecteur de discerner, derrière la référence directe du pronom, une référence indirecte qui offre un double-sens au texte. Lorsque Robert incite ses

²⁸⁷ Francis Corblin, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct » [en ligne] in *Langue française*, n°75, « La clarté française », 1987, p. 75-93. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_75_1_4666>

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

compagnons de prison à imaginer des éléphants, il ne décrit pas seulement la course irrésistible des pachydermes en Afrique, mais aussi l'image même de la liberté : « Donc, quand vous commencez à souffrir de claustrophobie, des barbelés, du béton armé, du matérialisme intégral, imaginez ça, des troupes d'éléphants, en pleine liberté²⁹⁰ ». Le pronom démonstratif neutre « ça » désigne d'abord cette course des éléphants mais le choix de la neutralité du pronom indique que cette description ne décrit pas que des pachydermes. L'image convoquée est si large, si libre que l'on ne peut la restreindre à une désignation précise. Comme le rappelle Firyél Abdelajouad, dans *Les Racines du ciel*, « l'horizon est un "ça", un "autre chose" vers lequel on tend²⁹¹ ». Dans le passage qui met en scène Morel s'adressant à un éléphant, le pronom démonstratif neutre « ça » évoque ainsi les aspirations humanistes du héros :

Quant à lui, il ne lui restait qu'à monter la garde, puisque de toute façon il n'était venu que pour ça... Au bout d'une demi-heure, l'éléphant leva la tête et s'aspergea mollement. Morel lui fit un clin d'œil.

– C'est ça, mon gars, dit-il. Faut jamais désespérer. Au contraire : il faut être fou, mais le premier reptile qui a traîné son ventre hors de l'eau pour aller vivre sur la terre, sans poumons, et qui a quand même essayé de respirer, il était fou, lui aussi. N'empêche que ça a fini par faire des hommes. Faut toujours essayer le plus qu'on peut²⁹².

Dans la description qui précède la parole de Morel, le narrateur écrit : « Quant à lui, il ne lui restait qu'à monter la garde, puisque de toute façon il n'était venu que pour ça²⁹³... ». La phrase peut avoir une double signification. Elle peut exprimer la situation présente de Morel ou sa mission en Afrique. Le verbe « venir » dans « il n'était venu » ne possède pas de complément circonstanciel de lieu, le flou est laissé sur sa portée. La proposition subordonnée circonstancielle de but « que pour ça... » présente une nouvelle occurrence du pronom démonstratif neutre « ça » qui peut servir de pronom de reprise du procès « monter la garde » ou référer à ce qui est de l'ordre de l'ineffable et qui motive la lutte des personnages. Le pronom démonstratif « ça » est aussi utilisé dans la phrase de Morel qui suit « C'est ça, mon gars²⁹⁴ » et dans « N'empêche que ça a fini par faire des hommes²⁹⁵ ». Dans cette dernière proposition, le pronom démonstratif neutre ne renvoie pas seulement au premier reptile sorti hors de l'eau mais aussi à cette action qui consiste à « essayer le plus qu'on peut » et sur

²⁹⁰ P. 211.

²⁹¹ Firyél Abdeljaouad, Romain Gary, *Op. cit.*, p. 48.

²⁹² P. 367.

²⁹³ P. 367.

²⁹⁴ P. 367.

²⁹⁵ P. 367.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

laquelle repose le projet humaniste de l'auteur, l'accession de l'homme à l'humain. Les rêves d'éléphants des deux personnages russes²⁹⁶, que nous avons évoqués précédemment dans notre sous-partie sur « La nature comme représentation²⁹⁷ », mettent aussi en avant la portée symbolique du référent de « ça ». C'est le cas dans ce passage notamment : « Ils en ont bien deux au jardin zoologique, j'y vais parfois avec mes neveux pour qu'ils puissent s'instruire et voir un peu à quoi ça ressemble, mais²⁹⁸... » L'emploi du pronom démonstratif neutre « ça » désigne dans un premier temps les éléphants mentionnés précédemment, « les éléphants sont de bêtes intéressantes ». Mais il est aussi question de quelque chose que l'on ne peut pas définir autrement et qui fait défaut au personnage. L'emploi du verbe « ressembler » renvoie à l'idée d'une image, d'une représentation et souligne la frustration du personnage : ce n'est qu'une ressemblance. L'expression de cette frustration est renforcée par la conjonction « mais » et les points de suspension qui achèvent la phrase. Plus loin, le personnage déclare : « Bien sûr ils sont là pour l'édification de la jeunesse. Il faut que la jeunesse de nos écoles sache à quoi ça ressemble, comment c'est fait, comment ça vit – c'est, bien entendu, indispensable. [...] Autrement, ils ne sauraient même plus à la fin que ça existe²⁹⁹... » Ici, le double référent du pronom « ça » est encore plus explicite par l'absence du terme « éléphant » et l'éloignement du référent « ils » dans « ils sont là ». On tend véritablement vers la désignation des valeurs humanistes

2.1.2. La disponibilité référentielle de l'adverbe « là »

De la même manière que le narrateur joue avec la souplesse référentielle du pronom démonstratif neutre « ça », il sollicite la disponibilité référentielle de l'adverbe « là » comme renvoi à l'espace naturel, lequel suggère l'espace de la marge. L'évolution de la langue vers le français contemporain a rapproché l'adverbe « là », qui marquait en moyen français un référent éloigné, de l'adverbe « ici » en se substituant à lui pour désigner un lieu proche du locuteur³⁰⁰. Mais pour John Charles Smith, « là » au contraire de « ici », n'engage pas le locuteur dans le procès. C'est un déictique non-spécifié par le locuteur ou par l'éloignement, « sa référence spatiale est floue, voire

²⁹⁶ P. 406-409.

²⁹⁷ Voir « La nature comme représentation », (1.3.1), p. 60.

²⁹⁸ P. 407.

²⁹⁹ P. 408.

³⁰⁰ John Charles Smith, « L'évolution sémantique et pragmatique des adverbes déictiques "ici et là" et "là-bas" » [en ligne] in *Langue Française*, n°107, « Synchronie et diachronie : du discours à la grammaire », septembre 1995, p. 43-57. [Consulté le 24 avril 2017]. Disponible sur : <<http://www.jstor.org/stable/41559324>>

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

inexistante, et il ne sert plus qu'à indiquer une absence d'engagement (ou peu d'engagement) de la part du locuteur³⁰¹ ». L'imprécision référentielle de cet adverbe converge dans le sens de l'interprétation que nous tirons des occurrences de « là » dans notre corpus, il désigne un lieu aux frontières floues qui bascule souvent vers un horizon symbolique en renvoyant à l'espace de la marge. La protection de la nature métaphorise la protection de la marge humaine. La description qui suit, qui mobilise le point de vue de Morel sur la nature depuis la terrasse du Tchadien, associe le pronom « cela » et l'adverbe « là » :

Puis il tourna les yeux vers le fleuve, vers l'autre rive – il y avait là, comme dans tout paysage africain, une place immense à prendre, une place illimitée, et comme mystérieusement désertée par quelque présence formidable. Cela évoquait irrésistiblement l'image de quelque bête préhistorique aujourd'hui disparue, à la mesure de cet espace vide et abandonné qui paraissait réclamer son retour³⁰².

Le référent du pronom « cela » pourrait être « une place à prendre », mais en réalité il embrasse l'ensemble de ce qui précède grâce à une forme d'anaphore résomptive. La précision référentielle est impossible car la définition de ce qui manque, de ce qui fait défaut à ce paysage, l'est également. Dans ce passage, la référence de « là » est anaphorique : il s'agit du lieu que contemple le personnage défini par le circonstant « vers le fleuve, vers l'autre rive » ; et cette référence de « là » est précisée par l'incise comparative « comme dans tout paysage africain ». Pourtant, on remarque que le narrateur ne fait que donner l'orientation du regard du personnage, comme le montre l'adverbe « vers », et non le lieu qu'il regarde précisément, qui est confondu, brouillé dans l'adverbe « là » : « Puis il tourna les yeux vers le fleuve, vers l'autre rive – il y avait là [...] ». Cette absence de précision topographique permet d'offrir un pouvoir de représentation au « là ». Il incarne un espace, celui de la nature, mais aussi celui de la marge humaine auquel fait défaut cette « bête préhistorique » qu'est, notamment, l'éléphant, mais que sont aussi les droits de l'homme. Plus loin, le narrateur rapporte la parole de Morel à Minna : « Tous ceux qui ont vu ces bêtes magnifiques en marche à travers les derniers grands espaces libres du monde savent qu'il y a là une dimension de vie à sauver³⁰³ ». La caractérisation « qu'il y a là » est ambiguë : elle peut référer au lieu, aux éléphants ou à quelque chose de plus abstrait. En effet, c'est comme si le personnage parlait d'autre chose, ce qui est renforcé par la désignation large « une dimension de vie à sauver », où la

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² P. 51.

³⁰³ P. 51.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

caractérisation englobante « une dimension » peut référer aux éléphants, à la nature en général mais aussi à l'humanisme, à la nécessité de valeurs comme la liberté, la dignité humaine. Le texte profite de la disponibilité référentielle du « là » pour transmettre son message. On voit comment « là » renvoie à un référent spatial, les « grands espaces libres », mais aussi à « ces bêtes magnifiques ». Et de même plus haut, le pronom « cela » renvoie à « une place immense » et à une « présence formidable ». L'auteur assimile les éléphants et l'espace : leur grandeur incarne l'ampleur nécessaire à l'espace de la marge. La confusion référentielle joue ainsi sur la portée symbolique des descriptions et s'associe à une confusion énonciative qui met en parallèle la voix des personnages et la parole – humaniste et écologiste – de l'auteur.

2.1.3. La confusion énonciative

Le roman mobilise également une confusion énonciative, jouant sur une narration où s'enchâssent différents moments, différentes intrigues, naviguant entre le récit *a posteriori* des événements et la plongée narrative *in media res*. Le lecteur est au cœur d'une énonciation parfois imprécise, difficile à délimiter et qui participe de l'effet d'indéfinition de l'écriture de l'œuvre. Le pronom « on », souvent employé par le narrateur, peut référer à un « nous », à un « ils » ou à un « tout le monde », et seul le contexte permet de déterminer son sémantisme³⁰⁴. Il peut ainsi être source de confusion énonciative et met en avant « la tension sémantique entre l'identifiable et le non identifiable, entre le nommable et l'innommable³⁰⁵ ». Dans la description qui suit l'incipit du roman où Tassin rejoint Saint-Denis, le « on » remplace le « il » : « ainsi que ses manuscrits qui ne le quittaient jamais. On n'était pas très haut ; les collines avaient des pentes douces³⁰⁶ ». Le narrateur connaît les pensées du personnage, il n'y a plus de mise à distance avec lui. Le « on » est pris comme indéfini, en étant corrélé avec un verbe d'état, il a une « valeur présentative³⁰⁷ » : il expose le lieu du roman, la nature africaine, au personnage. Dans la description qui évoque les éléphants imaginés par Morel et les autres prisonniers, l'auteur recourt également au « on » plutôt qu'à la première personne du pluriel : « Laissés seuls, à moitié crevés, on serrait les dents, on souriait et, les yeux

³⁰⁴ Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin sup Lettres », 2003, p. 27.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁶ P. 16.

³⁰⁷ Alain Rabatel, « La valeur de ON pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées » [en ligne] in *L'information grammaticale*, volume 88, n°1, 2001, p. 28-32, p. 31. [Consulté le 14 mars 2017]. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2001_num_88_1_2726>

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

fermés, on continuait à regarder nos éléphants³⁰⁸ ». La référence de ce « on » est le « nous » qui apparaît un peu plus tôt et auquel il se substitue par énullage : « il nous a passé le filon ». Le « on » joue donc le rôle d'embrayeur, ce pronom est choisi pour son caractère indéfini et universel, il inclut Morel et les prisonniers mais donne aussi une dimension universelle à cette perception. Cela nourrit l'impression que tous les personnages sont unis dans cette expérience, qu'ils vivent la même perception. La vérité d'expérience est affirmée par ce pronom. Il y a un effet d'amplification de la puissance de cette vision, elle ne concerne pas que le personnage, elle semble illimitée car on ne sait pas combien de personnes sont représentées par ce « on ». L'indéfinition du nombre renforce l'indéfinition de cette vision, située dans le flou entre réel et imaginaire. Finalement, le « on » indéfini est *homo*, d'où il tire son origine³⁰⁹. Il permet de porter un message universel, il est le sujet d'un récit des origines³¹⁰ qui retourne à l'image d'une nature primitive. L'entremêlement des différentes instances narratives – narrateur et personnages – se traduit aussi par une confusion entre les voix énonciatives dans le discours indirect libre. Le discours indirect libre se reconnaît grâce à l'interprétation de son contexte, il est donc souvent la cause d'une ambiguïté textuelle. En lui se confondent les voix de l'auteur et du personnage : pour Mikhaïl Bakhtine, dans le DIL « on entend résonner les accents de deux voix différentes³¹¹ » que sont celles du héros et de l'auteur. Le discours indirect libre, par son ambiguïté énonciative, devient le lieu privilégié de l'expression du message de Romain Gary à travers la voix, intérieure, de Morel. Celui-ci, interrogé sur son soutien envers la liberté des peuples par l'étudiant N'Dolo qui soutient la cause nationaliste de Waïtari, s'apprête à lui répondre puis se retient. Il s'ensuit un passage où le narrateur rapporte sa pensée intérieure :

Morel avait instinctivement ouvert la bouche pour répondre, mais s'arrêta à temps. [...] Ce n'est pas encore aujourd'hui, pensa-t-il gravement, que les peuples du monde allaient descendre dans la rue pour réclamer de leurs gouvernements quels qu'ils soient le respect de la nature. Mais ce n'était pas une raison pour se décourager : après tout l'Afrique avait toujours été le pays des aventuriers et des têtes brûlées, et aussi des pionniers, qui y laissaient leurs os pour tenter d'aller toujours plus loin – il n'y avait qu'à faire comme eux³¹².

³⁰⁸ P. 55.

³⁰⁹ Anne Herschberg-Pierrot, *Op. cit.*, p. 27.

³¹⁰ Anne Herschberg-Pierrot, *Op. cit.*, p. 31.

³¹¹ Valentin Nikolaïevitch Volochinov (Mikhaïl Bakhtine), *Le marxisme et la philosophie du langage*, 1929, Éditions De Minuit, 1977, p.198 in Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », 1999, p. 136.

³¹² P. 300.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

Le narrateur rapporte la parole intérieure du personnage comme l'indique l'incise « pensa-t-il ». Les deux propositions sont liées par la présence de la conjonction « Mais » qui indique qu'il s'agit encore des pensées du personnage. Le renoncement du personnage à la parole, « Morel avait instinctivement ouvert la bouche pour répondre, mais s'arrêta à temps », montre que l'on passe au monologue intérieur par l'interruption du dialogue extérieur. L'incise sert de noyau central dans le paragraphe, le discours indirect libre fait suite à la plongée progressive dans la pensée du personnage. Par ailleurs, les marques énonciatives correspondent à l'énonciation représentante, comme par exemple le pronom réfléchi de la troisième personne du singulier « se décourager », mais le temps verbal utilisé est l'imparfait qui est celui utilisé par le narrateur. Le texte reprend les manières de dire du personnage, la locution adverbiale « après tout » exprime la logique du personnage et introduit une affirmation qui reformule le propos, ce qui est renforcé par l'usage des deux-points : la syntaxe épouse le mouvement d'un monologue délibératif. Le narrateur rapporte la philosophie du personnage, sa manière de penser. L'effet d'indéfinition du DIL qui marque la description amène le lecteur à orienter sa lecture sur le plan symbolique, il est guidé vers le message transmis par l'auteur à travers la voix du personnage. L'écriture descriptive des *Racines du ciel* donne une signification plurielle au langage et pousse le lecteur à en décrypter le message.

2.2. Le détour du sens

Dans l'œuvre, le langage est souvent énigmatique, l'auteur sème une confusion sémantique, comme nous allons le voir. Les mots, les expressions désignent plusieurs choses à la fois, renvoient à différents objets : la liberté offerte au sens le rend fuyant, difficile à saisir.

2.2.1. La polysémie lexicale

Dans le roman, le lexique adopté dans la description révèle un sens qui est éclaté, éparpillé à travers tout ce qui compose la nature. Le sens est mobile, il se pose en même temps sur différents éléments de la nature. En effet, la description véhicule une confusion sémantique qui fait écho à une fusion entre les différents éléments de la nature. Par exemple, le ciel et les oiseaux s'entremêlent lorsque le narrateur choisit pour qualifier le premier des caractéristiques que l'on retrouve chez le second : « un deuxième ciel, plus proche, vivant et innombrable, celui-là, semblait avoir triomphé

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

de tout le vide de l'autre³¹³ ». Ce « deuxième ciel » dont il est question correspond à la masse d'oiseaux qui envahit l'espace céleste. Ici, la qualification descriptive fait preuve d'une forme de décalage, les adjectifs « vivant » et « innombrable » caractérisent ce « deuxième ciel » mais devraient renvoyer directement aux oiseaux. L'auteur recourt à la figure de l'hypallage, idéale pour établir cet entremêlement entre les oiseaux et le ciel. Plus loin dans ce passage, le narrateur pour qualifier les oiseaux parle d'un « tapis vivant³¹⁴ » qui fait penser à l'expression « tapis volant » dans laquelle l'adjectif est à même de qualifier les oiseaux. Il y a un jeu d'échos, de renvois, qui se noue grâce à la proximité des sonorités de ces deux formules « tapis volant » et « tapis vivant ». La description emploie aussi des termes propres à évoquer un sens littéral et un sens figuré, comme ici : « la mollesse du fleuve dans ses écailles de lumière ». L'aspectualisation des « écailles de lumière » fait s'entremêler fleuve, poissons et lumière. Le mot « écaille » traduit, sur le plan figuré, le scintillement de l'eau et suggère, au sens propre, la présence des poissons : l'auteur recourt donc à la figure de la syllepse. Le narrateur joue également sur le double-sens des mots. Dans la description que nous avons citée précédemment, les oiseaux sont désignés comme « la végétation de plumes³¹⁵ ». Le complément du nom « de plumes » crée l'entremêlement entre la faune et la flore à travers la métonymie où le mot « plumes » renvoie aux oiseaux. Encore une fois il y a un détour du sens, par une propriété de l'oiseau, les « plumes » qui lui sont caractéristiques, pour signaler indirectement sa présence. Le narrateur joue sur le dévoilement du sens. L'entremêlement des éléments de la nature grâce au langage est intensifié dans l'incipit où la description assimile les collines et les éléphants : « les collines avaient des pentes douces ; parfois, leurs flancs se mettaient à bouger, à vivre : les éléphants³¹⁶. » On a l'impression que les éléphants sont confondus avec le paysage terrestre des collines. L'emploi du mot « flancs » participe à cet effet de confusion : il est utilisé dans un sens figuré pour une colline mais aussi dans un sens littéral pour les flancs de l'animal. L'auteur joue sur cet emploi double du mot qui crée la confusion. Il est associé à l'adjectif possessif neutre « leurs » qui renforce l'ambiguïté sur l'identité de la personne : s'agit-il des collines ou des éléphants ? La fusion entre les éléphants et les collines est latente dans tout le passage : le verbe « vivre » se rapporte à un objet inanimé « les collines », l'adjectif « douces » peut désigner à la fois la faible raideur de la pente et la douceur de la peau des éléphants. De plus, les groupes nominaux

³¹³ P. 427.

³¹⁴ P. 427.

³¹⁵ P. 427.

³¹⁶ P. 16.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

« les collines » et « les éléphants » sont respectivement placés au début et à la fin de la proposition, ce qui crée une sorte d'encadrement : il y a un jeu de miroirs, de renvois, à l'intérieur de la description entre les différentes qualifications, valables pour les deux objets. Finalement, le narrateur révèle progressivement la confusion grâce aux verbes d'action « se mettaient à bouger, à vivre » et les deux-points qui introduisent « les éléphants ». Ce segment de phrase est isolé et met ainsi l'accent sur ces animaux. L'auteur joue avec les différents sens des mots et propose sa propre définition, sa propre signification du lexique. Il joue avec le lecteur, le pousse à décoder, le sens littéral et figuré, comme dans des périphrases-énigmes qu'il imagine.

2.2.2. L'emploi de périphrases-énigmes

Les périphrases constituent une forme particulière de l'écriture descriptive : au lieu de donner directement un mot, elles en proposent une expansion qualificative pour le désigner. Romain Gary détourne cette figure du langage pour proposer des objets décrits, une signification équivoque, mystérieuse. Les éléphants, par leur valeur allégorique dans le roman, donne aux périphrases qui les représentent, une dimension métaphorique. Dans la description où Morel contemple la nature depuis la terrasse du Tchadien, il est question de « quelque présence formidable³¹⁷ » :

Puis il tourna les yeux vers le fleuve, vers l'autre rive – il y avait là, comme dans tout paysage africain, une place immense à prendre, une place illimitée, et comme mystérieusement désertée par quelque présence formidable. Cela évoquait irrésistiblement l'image de quelque bête préhistorique aujourd'hui disparue, à la mesure de cet espace vide et abandonné qui paraissait réclamer son retour³¹⁸.

Le narrateur en évoquant « quelque présence formidable » désigne-t-il les éléphants ? Le doute est provoqué par la périphrase qui suit : « l'image de quelque bête préhistorique ». La mention d'une « bête préhistorique » renvoie à l'éléphant, lequel est régulièrement présenté comme préhistorique dans l'œuvre. Cette « présence formidable » semble à la fois se rapporter à l'éléphant, souvent décrit dans sa puissance, sa force, et à la puissance, au caractère extraordinaire de la vie à travers l'adjectif « formidable ». Les périphrases permettent à la description de tendre vers l'évocation, elles créent une confusion du sens qui se dénoue au fil du texte et offre ainsi à la nature représentée dans l'œuvre son caractère obscur, insaisissable. Le personnage de Fields est hanté par l'absence de femme dans

³¹⁷ P. 51.

³¹⁸ P. 51.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

sa vie jusqu'à halluciner une présence féminine qui comblerait ce manque : « Il fut réveillé une troisième fois par une présence féminine à ses côtés et se dressa d'un bond, le cœur affolé : mais ce n'était que la nuit africaine, avec son allure de femme voilée³¹⁹. » Le vague, le flou de la désignation « présence féminine » sont nourris par le terme « présence » en ce qu'il renvoie à une perception subjective, voire instinctive. Il ne s'agit pas d'une femme mais d'une présence. Elle est presque fantomatique, irréaliste, et pourtant elle est rendue physique par l'emploi de la construction passive, tout d'abord, et ensuite par la locution adverbiale qui la positionne physiquement « à ses côtés ». Parfois, les périphrases jouent encore davantage de leur opacité sémantique, comme c'est le cas dans cette description : « Chaque fois qu'il levait les yeux le ciel avait changé de couleur [...] pour se fondre enfin dans une obscurité qui lui rappela le golfe du Mexique, avec autour de sa barque le plancton phosphorescent et laiteux³²⁰ ». Cette notation est une métaphore pour remémorer au lecteur le ciel étoilé : les adjectifs « phosphorescent et laiteux » se reportent à la lumière blanche propre aux étoiles. Une fois de plus l'auteur passe par le détour du sens, par le décalage sémantique. Dans la description de l'eau qui entoure la barque de Fields dans son souvenir, il insère des qualificatifs qui rappellent le ciel dont il est question auparavant. Le narrateur instaure un jeu d'échos, d'images à l'intérieur de sa description. Parfois, l'énigme proposée par la périphrase est laissée en suspens par le narrateur, bien qu'elle finisse par devenir transparente au lecteur. Dans l'extrait qui suit, la description évoque la pluie et l'orage mais jamais directement : « il vit de grands nuages noirs s'amasser à l'est et il fut frappé par cette pesanteur d'encre à l'horizon, qui paraissait annoncer quelque imminente et prodigieuse crevaison du ciel³²¹ ». La noirceur des nuages est suggérée par la « pesanteur d'encre », le choix du terme « pesanteur » référant à la lourdeur de ce climat orageux annonçant « quelque imminente et prodigieuse crevaison du ciel ». L'écriture descriptive emprunte une tonalité énigmatique et poétique grâce à cette périphrase mystérieuse, « quelque imminente et prodigieuse crevaison du ciel ». Le lecteur est amené à distinguer l'objet de la description grâce aux indices fournis par le narrateur tels que la mention des nuages, la couleur noire évoquée par la « pesanteur d'encre » rappelant celle d'un ciel d'orage ou l'expression « crevaison du ciel » qui semble désigner une averse ou la foudre. Le descripteur évite de nommer clairement ce dont il parle et se contente d'évoquer, de laisser deviner, il offre à la nature un caractère mystérieux, fascinant. À la fin du roman, le narrateur, décrivant Saint-Denis, emploie une périphrase énigmatique : « Il

³¹⁹ P. 369.

³²⁰ P. 391.

³²¹ P. 419.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

pensait aux derniers mots que Saint-Denis lui avait dits au moment de leur séparation, debout près de son cheval, levant vers lui son regard où paraissait brûler encore la dernière lumière de la nuit³²² ». À nouveau, l'auteur développe une écriture poétique dans ses périphrases descriptives : leur ressort énigmatique met en valeur la beauté et le caractère envoûtant de la nature. On voit comment la dimension sémantique joue avec le langage et propose au lecteur des significations changeantes, qui se dévoilent progressivement. L'écriture des *Racines du ciel* affiche un sens qui est mobile, qui suit les bouleversements d'une écriture, notamment quand elle apparaît fragmentée par la ponctuation.

2.2.3. Un décrochage sémantique par la ponctuation

Dans le roman, le narrateur s'écarte parfois du cours de l'intrigue pour guider le texte vers un autre contenu sémantique. Le tiret est une marque syntaxique qui permet cette coupure, ce décrochage sémantique. Lorsque Saint-Denis raconte qu'il a fait promettre à son ami Dwala de le réincarner en arbre après sa mort en échange de services administratifs, le tiret permet d'introduire une note ironique dans le passage : « C'est ainsi que j'avais fini par conclure un marché avec Dwala, qui m'avait promis et même juré de me transformer en arbre [...] – et ce, moyennant quelques petites faveurs administratives, pour éviter, notamment le passage d'une route en pays Oulé³²³. » La demande de Saint-Denis finit par paraître grotesque au vu de ce qu'il offre en échange. La tournure « quelques petites faveurs » apparaît comme un euphémisme, par l'association de l'adjectif l'indéfini « quelques » et de l'adjectif « petites », qui participe à l'ironie de la proposition. Le comique est produit par la confrontation des aspirations de Saint-Denis à une forme de vie éternelle, à une réincarnation aux nécessités prosaïques de Dwala. La dimension fantastique est ramenée à une réalité concrète, et cette rupture marquée syntaxiquement par le tiret crée le comique en nuancant le propos du narrateur. De manière plus marquée encore, la parenthèse marque un changement d'ordre sémantique et énonciatif dans le texte. Les parenthèses en se concentrant sur les pensées de Fields, un observateur qui enregistre les événements, donnent accès à l'après, au futur de certains personnages. Elles ouvrent dans le cours de l'histoire une fenêtre sur l'avenir et indiquent également la compréhension a posteriori des événements par Fields. Les parenthèses mettent en suspens la signification développée dans le texte et amène le lecteur vers un autre contenu sémantique. Le

³²² P. 494.

³²³ p. 143.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

narrateur donne plusieurs fois accès à l'intériorité de Fields : « (Fields était le premier à reconnaître qu'il buvait déjà trop³²⁴.) », « (Fields ne craignait pas les accidents : ils lui avaient souvent permis de réaliser ses meilleures photos. [...] Peut-être de l'idée qu'il se faisait de la condition humaine³²⁵.) », « (Fields avait l'habitude des pannes d'avion et des atterrissages forcés et y était toujours préparé³²⁶.) » Les parenthèses introduisent le présent des protagonistes et le passé de Fields : « (Fields avait vu aussi bien, sinon mieux, chez les Chinois et le Hindous³²⁷. », « (Fields ne croyait pas aux pressentiments et n'en éprouvait aucun à ce moment-là. [...] Le jour où Gandhi avait été assassiné, il se trouvait là entre deux avions³²⁸ ». De plus, le décrochage parenthétique permet au lecteur de connaître les effets de l'affaire Morel : le narrateur anticipe par les pensées du photographe, notamment, la répercussion de l'histoire, et offre des éléments de compréhension nouveaux :

(Fields eut plus tard l'occasion de poser quelques questions à Peer Qvist au sujet de la signature qu'il avait apposée au bas de l'appel de Stockholm. [...] Il ne s'agissait pas seulement des armes de guerre, mais aussi des déchets des réacteurs nucléaires [...] constituant ainsi un péril pour la faune marine et les oiseaux³²⁹.)

(Quelques années plus tard lorsque Fields rencontra Peer Qvist en Suède [...], celui-ci, [...] finit par lui raconter l'histoire des hannetons, et il sut ainsi à quel point, et malgré toutes les belles photos prises, il avait raté son reportage sur Morel³³⁰.)

(Fields déclara par la suite [...] : "La seule révolution à laquelle je crois encore est la révolution biologique. L'homme deviendra un jour une chose possible. Le progrès se retire de plus en plus dans les laboratoires de biologie³³¹")

Dans ces derniers exemples, la parenthèse accentue le message de l'œuvre, sa dénonciation des « périls » qui menacent la nature et sa tension vers l'accomplissement d'un nouvel humanisme pour lequel « L'homme deviendra un jour une chose possible³³² ». La parenthèse introduit une distance par rapport à l'œuvre, elle la corrobore mais la remet aussi en question : le fait que Fields prenne conscience qu'il a raté son reportage photographique sur Morel renvoie au fait que la description

³²⁴ P. 325.

³²⁵ P. 327.

³²⁶ P. 328.

³²⁷ p. 338.

³²⁸ P. 426.

³²⁹ p. 335-336.

³³⁰ P. 341.

³³¹ P. 378.

³³² P. 378.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

est seule capable de représenter avec justesse la nature et ses enjeux. La description du massacre des éléphants organisé par Waitari est travaillée par une parenthèse qui introduit la parole de ce personnage où il justifie ses actes dans une légende accompagnant les photographies de Fields :

(Fields devait plus tard publier une de ces photos avec une légende qui citait entre guillemets l'explication que Waitari lui avait donnée : « Nous avons fait cela pour en finir avec le mythe des éléphants. [...] Il fallait en finir avec cette tactique. Désormais, c'est fait. »)

Ce passage met en valeur les liens qui unissent image et texte, ils sont mis en relation dans une parenthèse qui constitue comme une mise en abyme de l'utilisation de la description dans l'œuvre : l'écrit de la légende vient éclairer le visuel de la photographie, et la description dans *Les Racines du ciel* porte une dimension visuelle et sémiologique. Cet emploi des parenthèses questionne l'efficacité de la description en la rapprochant du médium photographique : l'image et le texte se complètent. La description peine donc parfois à atteindre ses objets, à répondre à son ambition de représentation en l'absence de l'image pour l'enrichir.

2.3. Une description qui échoue devant les objets du monde

La description dans *Les Racines du ciel* échoue parfois à circonscrire ses objets et tente alors de contourner le problème par des procédés stylistiques qui signalent les limites du langage, son incapacité à exprimer l'ineffable et à embrasser l'insaisissable.

2.3.1. Une tentative déçue de convergence du langage

Certaines descriptions de l'œuvre peinent à approcher leur objet et ne font qu'en effleurer l'essence. Les notations descriptives à propos de la nature sont omniprésentes, comme nous l'avons vu, et se portent à 20 reprises sur les éléphants. Cette récurrence semble indiquer un effort descriptif pour saisir avec exactitude, justesse cet éléphant qui tient un rôle important dans l'intrigue comme dans le propos de l'œuvre : « à ces géants fonçant irrésistiblement à travers les grands espaces ouverts de l'Afrique³³³ », « les plus belles et les plus nobles manifestations de la vie³³⁴ », « la

³³³ P. 55.

³³⁴ P. 82.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

dernière authenticité de la terre³³⁵ », « ses plus grands enfants³³⁶ », « tout aussi anachroniques et encombrants que ces bêtes préhistoriques³³⁷ », « ces géants encombrants, qui exigent des espaces ouverts illimités³³⁸ », « Il paraît qu'ils sont une gêne, une survivance anachronique³³⁹. », « la présence des éléphants anachroniques et encombrants³⁴⁰ », « les géants menacés³⁴¹ ». Ce choix révèle une circularité, une redondance entre ces notations par la répétition des mêmes adjectifs comme « encombrant », « anachronique », « préhistorique », notamment. Le narrateur s'efforce de décrire la figure de l'éléphant, figure réelle et symbolique, en tentant d'exprimer le mieux possible ce qu'il représente, à savoir la menace qui pèse sur la nature et sur les droits de l'homme. Ces notations apparaissent tout au long de l'œuvre et semblent converger vers un même aveu de cet insaisissable qu'elles ne parviennent jamais à fixer. De manière plus générale, le langage descriptif des *Racines du ciel* souffre d'un défaut de précision qui se révèle à travers la récurrence des marques de l'indéfini. L'adjectif indéfini « quelque » et ses dérivés sont très présents dans les descriptions de l'œuvre et désignent ce qui apparaît comme mystérieux, ce qui est indéfinissable. La description du major Forsythe observée par Minna depuis la terrasse du Tchadien est marquée d'un effet de mystère qui entoure la nature, le narrateur recourt à la locution adverbiale indéfinie « quelque chose » : « Un cavalier apparut un instant parmi les roseaux de l'autre rive, lancé au galop : le major américain, qui paraissait fuir quelque chose d'inexorable, peut-être le crépuscule lui-même³⁴² ». Le personnage est peu visible, dissimulé « parmi les roseaux ». Ce passage est caractérisé par le flou où « quelque chose d'inexorable » exprime un pressentiment, une intuition difficile à cerner pour Minna. Toujours depuis le Tchadien, Morel observe le paysage marqué, à nouveau, par un manque difficile à identifier : « – il y avait là, comme dans tout paysage africain, une place immense à prendre, une place illimitée, et comme mystérieusement désertée par quelque présence formidable. Cela évoquait irrésistiblement l'image de quelque bête préhistorique³⁴³ ». On retrouve l'adjectif indéfini « quelque » pour qualifier cette « présence formidable » qui, on l'a vu précédemment, peut désigner différents éléments. La présence du verbe « évoquer » qui suit est intéressante et renforce

³³⁵ P. 82.

³³⁶ P. 347.

³³⁷ P. 354.

³³⁸ P. 383.

³³⁹ P. 434.

³⁴⁰ P. 473.

³⁴¹ P. 479.

³⁴² P. 40.

³⁴³ P. 51.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

ce sentiment d'indéfini. Il exprime un sentiment, quelque chose de subjectif, comme un écho aux aspirations du personnage. De même, ce passage recourt à la locution adverbiale « quelque chose » : « C'était ça l'Afrique : il en sortait toujours quelque chose de nouveau, d'inattendu³⁴⁴. » La valeur d'indéfini, la valeur de générique de cette locution exprime l'imprévisibilité du lieu. Le narrateur privilégie un COD désignant une réalité étendue, qui peut mentionner aussi bien l'affaire Morel que la naissance de l'épanouissement final de l'humain en l'homme. Le pronom indéfini « quoi » forme aussi une alternative possible pour le narrateur afin de désigner ce qui est seulement évoqué dans l'œuvre : « À la terrasse du Tchadien, en dehors de Joubert, il n'y avait personne. Il était venu s'asseoir là, [...] dans un paysage qui révélait si bien de quoi il s'agissait³⁴⁵. » Le pronom indéfini « quoi » entretient le flou autour de cette révélation qui ne peut donc pas se faire par le langage mais qui relève de l'intuition. L'efficacité des mots est remise en cause par une description qui se porte sur des objets qui échappent au langage, lequel cherche néanmoins à traduire au lecteur l'ineffable par le recours aux points de suspension.

2.3.2. Les points de suspension

La description dans *Les Racines du ciel* met en échec l'efficacité du langage, confronté à des objets qui sont impossibles à décrire, à représenter. Dans cette perspective, les points de suspension qui se substituent aux mots marquent la finitude du langage et deviennent dépositaires du sens. Ils entretiennent une forme de connivence avec le lecteur : « la nuit qui enveloppait la maison dans cette clarté féminine où les troupeaux eux-mêmes se sentent en sécurité³⁴⁶... » Les points de suspension montrent que le langage n'a pas tout exprimé, il y a comme une complicité établie avec le lecteur, qui est à même de comprendre ce sentiment de sécurité qui touche les bêtes. C'est comme si le narrateur n'avait pas besoin de développer la nature de cette émotion, de cette communion universelle avec la nature. Les points de suspension sont également associés au pronom démonstratif neutre « ça » afin de signaler l'incapacité du langage : « Quant à lui, [...] que pour ça³⁴⁷... ». Les points de suspension suivent le pronom démonstratif et font résonner sa dimension indéfinie, ils nouent une complicité avec le lecteur, ils sont comme une invitation à découvrir le double-sens du pronom. Ils expriment aussi la frustration du personnage russe et suggèrent ce manque de contact

³⁴⁴ P. 361.

³⁴⁵ P. 465.

³⁴⁶ P. 64.

³⁴⁷ P. 366.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

avec la nature qui touche l'homme et qui est cristallisé par le défaut du langage : « Il n'acheva pas sa phrase et soupira³⁴⁸... » Les points de suspension interrompent la phrase, ils suggèrent que le personnage ne sait pas comment exprimer ce sentiment ineffable. Dans la description de la course des éléphants³⁴⁹, Qvist évoque le bruit qu'ils provoquent, « le plus beau bruit de la terre³⁵⁰ », mais signale qu'il ne se limite pas aux pachydermes : « Je ne parle pas seulement des éléphants³⁵¹... ». La formulation allusive du personnage entretient le mystère autour de la beauté de la nature, la désignation générale « le bruit » ne précise pas qu'il s'agit des éléphants et crée un flou qui est renforcé par les points de suspension : ils forment le signe de l'omniprésence de la nature. Les points de suspension sont ainsi le signe de la finitude du langage mais aussi de l'infinitude du monde. Ils sont employés par le narrateur pour signaler cette nature inachevée, qui déborde du cadre du paysage et qui est comme infinie. Les points de suspension achèvent encore la description mettant en scène l'image d'éléphants en liberté convoquée par les prisonniers : « suivez-les du regard, accrochez-vous à eux, dans leur course, vous verrez, ça ira tout de suite mieux³⁵²... » Ils évoquent les possibilités infinies de l'imagination. Cette vision des éléphants ne s'interrompt jamais, plus haut il est dit que « peut-être ils continuent à courir ailleurs³⁵³ ». Le circonstant « ailleurs » renvoie à l'idée d'un autre espace, imaginaire, où se déploie l'infinité de la nature. Cette forme de ponctuation est donc un marqueur privilégié de l'infinitude de l'imaginaire mais aussi de la nature. L'image des éléphants courant dans la brousse africaine revient chez les prisonniers comme chez les personnages russes : « j'ai rêvé de troupeaux entiers d'éléphants en liberté fonçant droit devant eux à travers la brousse, cassant tout, piétinant tout, faisant trembler la terre³⁵⁴... » Les verbes qui expriment leur puissance sont au participe présent : « cassant », « piétinant », « faisant trembler ». Cette forme verbale traduit un procès imperfectif et met donc en scène une action en cours de déroulement, elle renforce le caractère illimité de cette course. La série n'est pas clôturée et la phrase s'achève sur des points de suspension qui suggèrent la poursuite illimitée de la course des éléphants ; elle permet de ne pas briser le rythme de la proposition en évitant une intonation descendante. Les points de suspension interviennent pour exposer les limites du paysage, pour montrer qu'il est un cadre dans

³⁴⁸ P. 407.

³⁴⁹ P. 149-150.

³⁵⁰ P. 150.

³⁵¹ P. 151.

³⁵² P. 211.

³⁵³ P. 211.

³⁵⁴ P. 406.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

une nature qui, elle, n'est pas délimitée. De même, dans la description de ce paysage des lacs Kuru où le calme est revenu après le massacre des éléphants : « Illuminée par le dernier soleil au-dessus des roseaux, une flottille de cornes se déplaçait comme autant de mâts [...] un nuage de poussière touché par le soleil annonçait déjà de nouveaux troupeaux³⁵⁵. » La lumière se pose seulement sur certains éléments, comme le montre l'emploi de l'adjectif « illuminée » : il qualifie non les antilopes mais uniquement « une flottille de cornes » et seul le nuage de poussière est « touché par le soleil ». La nature est seulement saisie par touches, et les points de suspension suggèrent également que tout n'est pas décrit, que tout n'est pas saisi dans ce paysage : la nature s'épanouit hors du cadre. Les points de suspension nouent entre le texte et le lecteur une complicité qui est au cœur de l'enjeu descriptif des *Racines du ciel*, sa dimension pragmatique.

3. L'ORIENTATION PRAGMATIQUE DE LA DESCRIPTION

Dans la description des *Racines du ciel*, s'inscrit en filigrane un désir de s'adresser au lecteur, de tendre vers lui. Toutes les correspondances, les échos internes, les répétitions sont le fruit d'une volonté de l'interpeller, de l'engager dans la signification de l'œuvre. L'écriture descriptive est, en effet, orientée vers une fin pragmatique par la peinture d'une image signifiante de la nature. Cette orientation est axée sur deux dimensions, sur lesquelles nous allons nous pencher : d'une part réelle, en signifiant au lecteur la menace pesant sur la nature et sur l'humanisme, et d'autre part fictionnelle, en suggérant au lecteur la fin vers laquelle tend le roman.

3.1. Le lecteur, engagé dans un réseau de significations

Le roman forme comme un système dans lequel l'auteur a façonné des échos, des correspondances internes composant un véritable réseau de significations. Le texte, dynamique, installe différents passages qui résonnent entre eux et guident le lecteur vers les significations de l'œuvre. On discerne de nombreuses références internes, de nombreux passages qui se répondent,

³⁵⁵ P. 420.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

des termes qui se présentent régulièrement. L'effet de reprise constant dans le texte est dû à une répétition des mêmes mots ainsi que des mêmes motifs et des mêmes images.

3.1.1. Les échos entre le début et la fin du roman

Le début et la fin d'un récit forment les frontières signifiantes de l'œuvre, d'autant plus lorsqu'elles sont étroitement liées, comme c'est le cas dans *Les Racines du ciel*. En effet, pour Andrea Del Lungo, l'incipit est à la fois une exposition et une mise en réserve de la signification d'un roman : « le sens du commencement ne peut être saisi qu'à la fin, au moment où le texte fournit une clé herméneutique, un mode de déchiffrement qui permet de réévaluer et de réinterpréter le commencement³⁵⁶ ». Dans notre corpus, l'incipit et l'explicit se situent tous les deux à l'aube : « Depuis l'aube, le chemin suivait la colline à travers un fouillis de bambous et d'herbe³⁵⁷ », « Le jésuite suivait depuis le matin le sentier au flanc de la colline³⁵⁸ ». La préposition « depuis » marque un point de départ, le narrateur souligne le lien entre l'incipit et l'explicit du roman : la fin du roman coïncide avec le départ de Tassin du lieu de rencontre avec Saint-Denis. Le point de départ temporel précis incarné par « depuis » signale l'arrivée puis le départ de Tassin du lieu de rendez-vous avec Saint-Denis. Il y a, en outre, une continuité et un dévoilement du sens à la fin du roman. En effet, l'incipit met en scène une interrogation, un désir de réponses qui pousse Tassin dans ce voyage : « Saint-Denis ne parut pas surpris qu'un membre éminent de l'Illustrissime Compagnie [...] n'eut pas hésité à faire deux jours de cheval pour venir l'interroger au sujet d'une fille³⁵⁹ ». Cette question de Tassin au sujet de Minna enclenche le récit de Saint-Denis. Il raconte toute l'affaire Morel sur laquelle l'explicit apporte un début d'explication : « Il pensait aux derniers mots que Saint-Denis lui avait dits au moment de leur séparation, debout près de son cheval, levant vers lui son regard où paraissait brûler la dernière lumière de la nuit³⁶⁰ ». Le départ du personnage donne une clé de compréhension de l'œuvre et de Morel, c'est un moment signifiant qui occasionne une dernière parole prononcée sur l'affaire mais le roman s'achève, néanmoins, sur une fin ouverte. Les indices qui la signalent sont présents mais restent discrets, Tassin quitte Saint-Denis : « il rentrait chez

³⁵⁶ Andrea Del Lungo, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières » in *Le début et la fin du récit : une relation critique*, Andrea Del Lungo, Christine Montalbetti, Jean Rouaud, *et al.*, éd., Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature, 2 », 2010, p. 7-22, p. 17.

³⁵⁷ P. 15.

³⁵⁸ P. 493.

³⁵⁹ P. 17.

³⁶⁰ P. 494.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

lui³⁶¹ » et sa mort, inévitable, est évoquée : « Il éprouvait une très vive curiosité [...] à l'idée qu'il allait quitter l'aventure humaine ». La mort est un indice de fin récurrent dans le genre romanesque mais, ici, elle est évoquée avec distance, comme le montrent l'adverbe « bientôt » et l'euphémisme de la périphrase qui la désigne : « quitter l'aventure humaine ». Elle est une trace, furtive, de cette fin romanesque imminente. L'ouverture du sens finit par empiéter sur la clausule romanesque : le personnage poursuit son chemin et sa quête de réponses à propos de « l'aventure humaine » ; ses yeux sont aussi « perçants³⁶² » qu'au début de l'œuvre : « avec ses yeux perçants et étroits, [...] il avait le profil d'un marin breton habitué à scruter l'horizon³⁶³ ». L'excipit revient sur cet « horizon » sur lequel se portait le regard de Tassin : « ses yeux perçants qui évoquaient bien plus des horizons illimités que les pages d'un bréviaire³⁶⁴ ». L'écho entre l'ouverture et la fermeture du récit est signalé par la ressemblance entre les portraits de Tassin qui figurent dans chacun. En revanche, on perçoit une évolution entre la description d'un « fouillis de bambous et d'herbe³⁶⁵ » dans l'incipit et celle d'une nature plus visible, à l'image du sens, à la fin du roman. Elle prend la forme d'une seule notation finale à propos d'un arbre : « Il se balançait lentement au pas de son cheval, tournant parfois la tête, d'un mouvement vif, vers les collines ou vers la silhouette d'un arbre dont son œil caressait les ramifications infinies³⁶⁶ ». Il y a une convergence, une focalisation sur un arbre dont le personnage parvient à saisir tous les détails, toutes les « ramifications » : la nature a perdu de son opacité, de son étrangeté et s'offre au personnage dans toute sa clarté. Les frontières de l'œuvre se répondent dans le roman, la fin esquisse une réponse aux interrogations de Tassin dans l'incipit. Or de la même manière, le titre du roman ricoche dans le texte à travers différentes références.

3.1.2. L'intertextualité interne

Les déclinaisons du titre émaillent l'œuvre. En effet, cette expression énigmatique, « Les Racines du ciel », est peu à peu éclairée par l'auteur qui distille dans son texte des éléments de compréhension. Les occurrences qui citent le titre de l'œuvre mettent en évidence sa portée symbolique : « Je défends toutes les racines que Dieu a plantées dans la terre et aussi celles qu'il a

³⁶¹ P. 493.

³⁶² P. 15.

³⁶³ P. 495.

³⁶⁴ P. 15.

³⁶⁵ P. 15.

³⁶⁶ P. 495.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

plantées à tout jamais dans l'âme humaine³⁶⁷... » Ce sont les pensées et les paroles de Qvist qui prennent en charge l'évocation des « Racines du ciel » :

Visage de son ami le pasteur Kai Munk, fusillé par les nazis parce qu'il avait défendu contre ses ennemis une des plus tenaces racines que le ciel eût jamais plantées dans le cœur des hommes, et qu'ils nomment liberté³⁶⁸

toutes ces racines vivantes, ces ramifications prodigieuses dans leur variété et leur ténacité, devaient être défendues sans trêve ni répit... [...] Les racines étaient innombrables et infinies dans leur variété et leur beauté et quelques-unes étaient profondément enfoncées dans l'âme humaine [...]. Peer Qvist n'avait jamais transigé avec sa mission de naturaliste et tous ceux qui tentaient d'arracher de la terre ces racines l'avaient toujours trouvé sur leur chemin³⁶⁹.

Et Peer Qvist, avec sa petite Bible à la main, réaffirmant à la Cour son intention de continuer la lutte, de ne jamais renoncer à défendre ces racines infiniment variées que le ciel avait plantés dans la terre et aussi dans la profondeur des âmes humaines qu'elles agrippaient comme un pressentiment, une aspiration, un besoin de justice, de dignité, de liberté et d'amour infinis³⁷⁰.

– Oui, dit le Danois après un silence, il y a comme ça des moments où l'on dirait que le ciel lui-même a soudain décidé d'arracher ses plus belles racines de la terre³⁷¹...

...Et Peer Qvist, tournant les yeux vers la fenêtre, s'écria, avec un éclat soudain dans ses yeux pâles :

– L'Islam appelle cela « les racines du ciel », pour les Indiens du Mexique, c'est l'arbre de vie, qui les pousse les uns et les autres à tomber à genoux et à lever les yeux en se frappant la poitrine dans leur tourment. Un besoin de protection auquel les obstinés comme Morel cherchent à échapper par des pétitions, des comités de lutte et des syndicats de défense – ils essaient de s'arranger entre eux, de répondre eux-mêmes à leur besoin de justice, de liberté, d'amour – ces racines du ciel si profondément enfoncées dans leur poitrine³⁷²...

Le personnage de Qvist a mené un combat toute sa vie pour la défense de la nature et s'est allié à la lutte pour les éléphants de Morel. Néanmoins, il reste en marge de l'intrigue et du temps présent puisqu'il est à de nombreuses reprises saisi en train de rêver aux paysages qu'il a rencontrés dans sa vie. Sa distance vis-à-vis des événements du roman, l'impression de puissance, voire

³⁶⁷ P. 240.

³⁶⁸ P. 265.

³⁶⁹ P. 266.

³⁷⁰ P. 286.

³⁷¹ P. 339.

³⁷² P. 222.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

d'immortalité qui se dégage de lui le figurent comme une sorte de sage, de personnage éclairé sur la nature :

Peer Qvist arrêta son cheval [...] Je n'avais jamais vu qu'une seule expression sur ce visage aux rides tellement profondes qu'elles en devenaient presque augustes. C'était une expression de sévérité extrême et ses petits yeux bleus semblaient avoir gardé quelque chose des glaces éternelles qu'ils avaient jadis contemplé dans l'Arctique³⁷³.

Les pensées et les paroles de Qvist à propos de la nature prennent une dimension solennelle, sacrée, motivée par la figure presque religieuse de Qvist, décrit comme une sorte d'icône de la cause écologiste, comme le révèlent la qualification « presque augustes » des rides du personnage et son caractère immortel reflété dans son regard. On comprend que le motif de la racine incarne ce lien fort, puissant, qui unit l'homme aux marges de beauté et de liberté que sont les valeurs humanistes et la nature. Les divers rappels du titre dans l'œuvre invitent le lecteur à en déchiffrer la signification. Dans le roman, il est amené à découvrir les différents liens établis à l'intérieur de l'œuvre, notamment comme nous allons le voir, entre les personnages, l'auteur et le lecteur.

3.1.3. Une mise en abyme

Dans le roman, certains personnages sont comme des personnages à clefs qui incarnent les figures de l'auteur et du lecteur. Cette mise en abyme invite le lecteur à participer à ce jeu de rôles instauré dans l'œuvre. Dans l'incipit, l'enfoncement physique de Tassin dans la brousse pour aller à la rencontre de Saint-Denis métaphorise sa volonté d'aller au fond de cette histoire. Tout comme le lecteur, il cherche à comprendre l'action de Morel et occupe un rôle d'interlocuteur silencieux face à Tassin : « Le Père Tassin sourit³⁷⁴. », « Saint-Denis regarda le jésuite avec un air presque scandalisé et le Père Tassin hocha approbativement la tête³⁷⁵ », « Le jésuite fit signe qu'il comprenait³⁷⁶ », « Le jésuite sourit, dans l'ombre³⁷⁷. », « Mais le jésuite écoutait en silence, avec une politesse presque distante³⁷⁸ ». Ce silence, cette attention qu'il manifeste et son rôle extérieur à l'histoire rapprochent Tassin de la figure du lecteur. Dans les 41 passages où il est cité, il conserve sa position en retrait de l'intrigue, silencieux et immobile : « le jésuite suivit son regard et

³⁷³ P. 150.

³⁷⁴ P. 92.

³⁷⁵ P. 118.

³⁷⁶ P. 99.

³⁷⁷ P. 134.

³⁷⁸ P. 17.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

l'encouragea d'un sourire à continuer³⁷⁹ ». Il est un relais du lecteur, le chemin qu'il suit dans l'incipit est aussi celui de la lecture : « Depuis l'aube, le chemin suivait la colline à travers un fouillis de bambous et d'herbe³⁸⁰ ». L'aspect flou, opaque de cette nature est suggéré par le circonstant « un fouillis », rappelant l'ignorance dans laquelle est le lecteur au début d'un récit : Tassin est aussi perdu que lui, ce que manifeste également l'emploi du participe passé « censé » exprimant une incertitude sur le lieu vers lequel il se dirige : « il suivait à cheval le guide depuis quarante-huit heures à travers la brousse, vers l'endroit où Saint-Denis était censé se trouver³⁸¹ ». Dans l'excipit, l'évocation de la mort future de Tassin est un indice de la fin du roman, comme nous l'avons vu auparavant : « Il éprouvait une très vive curiosité [...] à l'idée qu'il allait bientôt quitter l'aventure humaine sans avoir pu en pressentir plus distinctement les nouvelles péripéties, aussi accidentées et solitaires que les collines qu'il parcourait depuis le matin³⁸². » Or, ici, les « nouvelles péripéties » sont un renvoi métalittéraire au schéma actantiel du genre romanesque. Elles sont assimilées au chemin que suit le personnage, elles sont « aussi accidentées et solitaires que les collines qu'il parcourait depuis le matin ». La mort du personnage incarne la fin du roman, la fin du chemin qu'a emprunté le personnage, double du lecteur. Saint-Denis qui raconte l'affaire Morel à Tassin dans la première partie du roman semble incarner une figure de l'auteur dans le texte. Il est le conteur de l'histoire, ainsi qu'en témoignent ces passages comprenant le terme métalittéraire « récit » : « Saint-Denis interrompit son récit³⁸³ », « Saint-Denis, après avoir attendu une seconde, reprit son récit³⁸⁴. » Le personnage de Fields incarne également une figure de l'auteur dans le texte, il est celui qui enregistre la nature par la photographie, de même que l'auteur par la description, et les parenthèses évoquées précédemment³⁸⁵, révèle sa connaissance des événements à venir. Son rôle presque prophétique renvoie à l'omniscience d'un auteur qui connaît le passé, le présent et l'avenir des personnages. De plus, c'est un homme en retrait, décrit physiquement et moralement de manière lacunaire. Sa figure est presque fantomatique tant son physique n'est que très peu évoqué dans le roman : « ce quelque chose dans les yeux³⁸⁶ », « disgracieux, chétif, myope, avec ses cheveux et

³⁷⁹ P. 287.

³⁸⁰ P. 15.

³⁸¹ P. 15.

³⁸² P. 494.

³⁸³ P. 29.

³⁸⁴ P. 37.

³⁸⁵ Voir « Un décrochage sémantique par la ponctuation », (2.2.3), p. 75.

³⁸⁶ P. 333.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

son nez juifs³⁸⁷ », « Fields était un petit homme agile³⁸⁸ ». Le défaut de relief physique du personnage tend à en faire une incarnation de l'auteur, il apparaît comme une présence parallèle à l'intrigue, enfermé dans son rôle d'intermédiaire entre les héros de la défense des éléphants et le public. Cette fonction reflète celle de l'auteur, entremetteur entre ses personnages et ses lecteurs. De manière plus générale, le schéma narratif de l'œuvre est une mise en abyme. Quand Saint-Denis raconte l'histoire de Morel à Tassin, au début d'un chapitre où l'échange entre ces deux personnages reprend, le narrateur indique : « les collines commençaient à venir vers eux de l'est, et il parut à Saint-Denis qu'elles l'avaient écouté toute la nuit³⁸⁹ ». Le verbe « écouter » évoque la dimension légendaire du roman, soulignée aussi par la transmission orale de l'aventure de Morel. Dans une notation descriptive sur Morel, le narrateur réfère directement au lien entre le genre du conte et *Les Racines du ciel* : « C'était un aventurier digne de l'Afrique, à la mesure de ses superstitions, de ses contes et de ses absurdités³⁹⁰ ». Les « superstitions » et les « contes » renvoient à la culture traditionnelle et populaire d'une Afrique qui se transmet par l'oralité et qui évoque le statut de Saint-Denis dans l'œuvre, qui se fait conteur de l'histoire de Morel et la partage avec Tassin. Le texte, ainsi que nous venons de le voir, offre au lecteur un jeu de reflets entre le roman et son titre, entre le début et la fin du texte, entre les personnages et les figures littéraires que sont l'auteur et le lecteur. Ce dernier est donc engagé dans un tissu de significations, dans un texte qui mobilise différents indices de lecture, notamment sur le plan descriptif. En effet, la description de la nature sollicite sa fonction indicielle dans laquelle résonne le message de l'œuvre.

3.2. La fonction indicielle de la nature

Les différentes particularités des passages descriptifs ont valeur d'indices sur les personnages, sur le récit et sur la nature. La description remplit une fonction narrative importante : elle laisse entendre l'avenir du texte et de la nature.

³⁸⁷ P. 404.

³⁸⁸ P. 326.

³⁸⁹ P. 283.

³⁹⁰ P. 361.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

3.2.1. La nature : exprimer une intériorité

Dans le roman, l'évocation d'un paysage comme cristallisation d'un état d'âme est régulièrement convoquée par l'auteur pour sensibiliser le lecteur aux émotions, aux troubles qui animent les personnages. Dès le début du roman, le paysage contemplé par Tassin reflète son état d'esprit : « face aux collines [...] comme touchées par un pressentiment³⁹¹ ». Il est sur le point de connaître l'affaire Morel, il lit dans la nature cette intuition, ce sentiment qui le pousse à la rencontre avec Saint-Denis, qui l'anime au moment d'obtenir les réponses qu'il vient chercher. La description de la nature présente plusieurs occurrences de l'adjectif « solitaire » et du substantif « solitude » qui révèlent l'isolement dont souffrent les différents protagonistes. La vue depuis la terrasse du Tchadien offre une « rive du Cameroun tout hérissée de solitude³⁹² ». La solitude de la rive reflète celle, générale, qui touche les protagonistes de l'œuvre, la terrasse du Tchadien étant un point de vue universel sur la nature dans l'œuvre. Saint-Denis, le personnage focalisateur de cette description ne fait pas exception :

Oui je sais ce que c'est. Je suis sûre que vous le savez aussi, monsieur Saint-Denis, puisqu'on dit que vous vivez seul dans la brousse depuis trente ans. Tôt ou tard, on n'en peut plus, monsieur Saint-Denis, et alors c'est les éléphants pour l'un, un chien pour l'autre, ou les étoiles et les collines comme pour vous – on dit que ça vous suffit³⁹³.

À deux reprises dans l'œuvre, on retrouve l'expression « palmier solitaire » : « le palmier solitaire de Fort-Foureau³⁹⁴ », « et le palmier solitaire de Fort-Foureau³⁹⁵ ». Dans la première occurrence, le regard de Minna focalise la description et l'adjectif « solitaire » renvoie à la solitude de ce personnage. Le paysage état d'âme suggère ce que le narrateur ne peut dire : Minna est mystérieuse, incapable d'exprimer ses émotions et ses sentiments. La deuxième citation correspond à la dernière description de la nature depuis le Tchadien : la reprise de cette formule montre que ce « palmier solitaire » est une marque immuable et caractéristique du paysage des *Racines du ciel*, traduisant la solitude des héros de l'œuvre. Enfin, dans l'excipit le narrateur rappelle la solitude qui frappe les collines, un lieu d'isolement, qui sont mises en phase avec les maux des personnages : « les nouvelles péripéties, aussi accidentées et solitaires que les collines qu'il parcourait depuis le

³⁹¹ P. 16.

³⁹² P. 24.

³⁹³ P. 54.

³⁹⁴ P. 40.

³⁹⁵ P. 465-466.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

matin³⁹⁶ ». Les personnages lisent dans la nature le rapport qu'ils entretiennent avec elle : « les ailes blanches des marabouts, des cigognes et des hérons s'agitaient comme des adieux dans le crépuscule³⁹⁷ ». L'autonomie de ces ailes, sujet de la proposition, focalise uniquement sur cette partie des oiseaux et efface le reste de leur corps. C'est une manière d'exprimer le fait que ce sont les personnages qui imaginent, qui interprètent ce geste comme un adieu. Le narrateur exprime le regret, la mélancolie affectant les personnages en cette fin de roman et qui présage la fin de la lutte de Morel. Le paysage est un fragment de nature recomposé par un regard, et à ce titre il est doublement révélateur. Il informe sur la nature et cristallise les émotions d'un protagoniste. Dans *Les Racines du ciel*, la description enrichit les connaissances du lecteur grâce à l'investissement symbolique de sa place liminaire. En effet, le narrateur peint la nature à l'aube ou au crépuscule et recourt aux marqueurs lexicaux évoquant l'idée de fin, d'achèvement, et qui sont laissés comme des indices de la disparition de la nature.

3.2.2. La fonction liminaire

Le roman s'ouvre sur l'aube qui, comme nous l'avons évoqué précédemment, symbolise l'espoir qui guide les personnages. C'est le point de départ de l'itinéraire, du voyage de Tassin à la rencontre de Saint-Denis et aussi d'un voyage symbolique pour comprendre l'affaire Morel. L'auteur saisit la nature aux lisières du jour et de la nuit et symbolise son double visage, à la fois une nature rayonnante et une nature en train de disparaître. Le crépuscule est un indice de la menace qui pèse sur la nature ; la description qui met en scène les éléphants en train de courir dans la forêt³⁹⁸ se déroule à la tombée du soir : « Le soleil venait de tomber dans la forêt³⁹⁹ ». Cette mention du crépuscule donne une tonalité dramatique à la description qui suit ; les éléphants sont amenés à disparaître, et avec eux la liberté qu'ils incarnent : « il suffisait d'assister une fois à ce vivant éboulement pour comprendre que, bientôt, il ne resterait plus de place parmi nous pour une telle liberté⁴⁰⁰. » Le moment est crépusculaire car il renvoie à la certitude désenchantée du personnage sur l'avenir des éléphants et sur celui de la nature qu'ils représentent. Le massacre des éléphants s'achève à la tombée du jour, le crépuscule est comme une trace, un signe de cette nature meurtrie :

³⁹⁶ P. 494.

³⁹⁷ P. 431.

³⁹⁸ De « Le soleil venait de tomber dans la forêt » à « Et pourtant [...] il ne resterait bientôt plus de place parmi nous pour une telle liberté », p. 149-150.

³⁹⁹ P. 149.

⁴⁰⁰ P. 150.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

« Il s'efforçait de ne pas entendre le barrissement des bêtes blessées en train de crever, dont la nuit était pleine. Sa dernière photo avant les ténèbres fut celle d'un tas d'ivoire⁴⁰¹ ». Le circonstant de temps « avant les ténèbres » dramatise la description et finit par acquérir une dimension atemporelle, « les ténèbres » renvoient à la perte, à l'oubli dans lequel s'enfoncé l'espace naturel. De plus, l'idée de néant associé au terme « ténèbres » contraste avec la plénitude de l'agonie des éléphants, suggérée par l'adjectif « pleine » : « le barrissement des bêtes blessées en train de crever, dont la nuit était pleine ». Le narrateur suggère que l'agonie, la souffrance remplacent la vitalité, la force des éléphants, éclipsées par la cruauté des hommes. Le crépuscule engage la nature dans un abyme d'oubli et d'anéantissement. Fields prend sa « dernière photo », l'adjectif qualificatif « dernière » acquiert une valeur symbolique, il présage l'extinction des éléphants, dont seule l'image est sauvée par le photographe. D'autant que le narrateur ménage un contraste entre la proximité du quotidien reflétée par le circonstant « sept kilomètres de là » et la simple description d'une action habituelle « transportaient pièce par pièce » et la proximité du drame, « encore ensanglantées », « avant les ténèbres », « en train de crever », qui fait résonner l'imminence de la disparition de la nature. Cette idée d'accomplissement est renforcée par l'emploi du passé simple « fut » qui, par son aspect limitatif souligne cette idée de fin, d'achèvement. L'adjectif « dernier » est récurrent dans les descriptions : « Le crépuscule tombait rapidement, dans un silence étonnant qui semblait toujours choisir ce moment pour venir se poser sur le fleuve et sur les roseaux, parmi les derniers oiseaux encore éveillés⁴⁰². » Il brise l'image d'une nature immortelle, inusable. Cet adjectif sonne le constat fataliste qui entoure les éléphants et la nature, et s'inscrit dans la portée cataphorique de la description. Mais il met aussi en évidence la menace qui pèse sur les valeurs humanistes : « Tous ceux qui ont vu ces bêtes magnifiques à travers les derniers grands espaces libres du monde savent qu'il y a là une dimension de vie à sauver⁴⁰³. » L'expression « espaces libres du monde » renvoie à la nature mais peut aussi renvoyer à la marge humaine, par l'adjectif « libres ». La liberté, une des valeurs défendues par le roman, relie espace naturel et espace de la marge. Chaque description dans *Les Racines du ciel* s'insère dans un ensemble porteur du message de l'œuvre. Le narrateur sollicite la fonction indicielle de la description pour mettre devant les yeux du lecteur la réalité d'une nature qui est en danger. Le texte incite le lecteur à s'unir aux valeurs humanistes et écologistes qu'il défend à travers un langage incantatoire.

⁴⁰¹ P. 391.

⁴⁰² P. 54.

⁴⁰³ P. 51.

3.3. Un langage incantatoire

Le langage adopté par la description dans le roman relève d'une forme d'incantation : le lecteur est sans cesse confronté au message de l'auteur qui se fragmente dans les répétitions de l'œuvre.

3.3.1. L'emploi de leitmotifs lexicaux

Le narrateur a tendance à reprendre fréquemment les mêmes caractéristiques pour dépeindre la nature des *Racines du ciel*. Nous l'avons vu précédemment, l'adjectif « dernier » est récurrent dans les passages descriptifs de l'œuvre et présage la disparition des éléphants et de la nature. À ses côtés, d'autres qualificatifs se retrouvent à de nombreuses reprises dans le texte : « immense », « illimité », « irrésistible » et « prodigieux ». Leur répétition leur confère une signification nouvelle, ils révèlent une certaine représentation de la nature. L'adjectif « immense » qualifie la nature à 13 reprises dans le roman, comme c'est le cas dans ces différents extraits : « le ciel immense⁴⁰⁴ », « les oiseaux n'apparaissaient que comme une immense plantation colorée⁴⁰⁵ », « les éléphants immobiles dans l'immense miroir vertical des mirages⁴⁰⁶ », « parmi les jabirus immenses⁴⁰⁷ ». Son omniprésence grave dans l'esprit du lecteur une image grandiose, démesurée, d'une nature qui se suffit à elle-même. De plus, l'antéposition de l'adjectif dans les deuxième et troisième occurrences souligne la perception subjective de la nature : l'immensité est le fruit d'une impression provoquée par la nature sur le regard. La récurrence de l'adjectif « illimité » vient renforcer cette image de puissance de la nature : « une place immense à prendre, une place illimitée⁴⁰⁸ », « Le moment viendra fatalement où le nombre de ces géants encombrants, qui exigent des espaces ouverts illimités⁴⁰⁹ », « Tant qu'on parlera de "nos espaces illimités⁴¹⁰" », « sous le ciel illimité de l'Afrique⁴¹¹ ». Le paysage africain qui est retenu dans le roman se caractérise par un effet d'infini, de grandeur : l'adjectif « illimité » caractérise, dans les extraits précédents, des éléments dont les

⁴⁰⁴ P. 24.

⁴⁰⁵ P. 325.

⁴⁰⁶ P. 335.

⁴⁰⁷ P. 427.

⁴⁰⁸ P. 51.

⁴⁰⁹ P. 383.

⁴¹⁰ P. 393.

⁴¹¹ P. 423.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

frontières spatiales ne sont pas circonscrites, il est question d'« espaces illimités » ou encore du « ciel illimité ». Dans les deux cas, l'adjectif valorise le caractère déjà vertigineux du « ciel » ou de l'« espace » et concentre ainsi la représentation de la nature sur sa part d'indéfini, de mystère. Cette dimension est souvent mise en valeur dans l'œuvre notamment grâce aux adjectifs « irrésistible » et « prodigieux ». L'adverbe « irrésistiblement » et le qualificatif « irrésistible » reviennent régulièrement pour expliquer l'attachement des personnages à la nature : « il passait ainsi chaque soir à la même heure depuis des mois, comme s'il faisait corps avec quelque aiguille invisible l'entraînant irrésistiblement avec elle sur ce cadran dont Minna connaissait si bien chaque repère⁴¹² », « Cela évoquait irrésistiblement l'image de quelque bête préhistorique⁴¹³ », « Chaque fois que vous les rencontrez, dans la savane, en train de remuer leurs trompes et leurs grandes oreilles, un sourire irrésistible vous monte aux lèvres⁴¹⁴. », « Mais Ivan Nikitych était tout entier à son irrésistible élan⁴¹⁵. » Cet adjectif qui fait écho à l'énergie vitale, contagieuse des éléphants, « ces géants fonçant irrésistiblement à travers les grands espaces ouverts de l'Afrique⁴¹⁶ », exprime un sentiment irrésistible, instinctif, qui pousse les hommes vers la nature. Il incarne l'attraction que la nature et ce qu'elle représente, la liberté, l'ouverture notamment, exercent sur les personnages. L'adjectif « prodigieux » est, lui, convoqué par la description pour désigner la part d'extraordinaire, de merveilleux de la nature : « un craquement prodigieux⁴¹⁷ », « un prodigieux tourbillon d'oiseaux⁴¹⁸ », « quelque prodigieux galop⁴¹⁹ ». Il donne un caractère fantastique, surnaturel à cette nature. Sa connotation religieuse inscrit la nature dans une dimension mystique. La répétition lexicale nourrit une image particulière de la nature : en apparaissant régulièrement dans les passages descriptifs, ces différents adjectifs se distinguent du reste du texte et révèlent leur importance textuelle aux yeux du lecteur. De la même façon, le texte se caractérise par une redondance temporelle inscrite dans l'aspect verbal et les adverbes de temps, et qui à sa manière relaie aussi le message du texte.

3.3.2. Une redondance de la temporalité grammaticale

⁴¹² P. 40.

⁴¹³ P. 51.

⁴¹⁴ P. 126.

⁴¹⁵ P. 409.

⁴¹⁶ P. 55.

⁴¹⁷ P. 149.

⁴¹⁸ P. 325.

⁴¹⁹ P. 341.

**MESSAGE
DE L'ŒUVRE**

L'aspect inchoatif est fréquemment présent dans les constructions verbales des passages descriptifs. Il est propre aux verbes qui signalent le déclenchement du procès, qui indiquent le début d'une action. Présent dans l'incipit, il signale par là que le texte commence : « les collines avaient des pentes douces ; parfois, leurs flancs se mettaient à bouger, à vivre : les éléphants⁴²⁰ ». La construction « se mettre à » signale le début de l'action « bouger », « vivre ». La mise en mouvement de la nature suggère ici la mise en mouvement du texte. L'aspect inchoatif ancre l'œuvre dans l'attente, dans l'expectative. Dans une description qui apparaît vers la fin du roman et qui met en scène une nature ravagée par la sécheresse, on rencontre deux occurrences de l'aspect inchoatif à travers la locution verbale « être sur le point de » : « la petite brousse raide et plate au sud-est de Gola, où l'ombre grise des mimosées couchée sur la terre paraissait elle-même sur le point d'expirer et où le paysage tout entier [...] semblait sur le point de s'évanouir dans la lumière⁴²¹. » Le narrateur à travers cette locution verbale signale la limite atteinte par la nature et son éventuelle disparition prochaine que la construction « être sur le point de » met en lumière. Le lieu, la nature sont arrivés à une limite, sa disparition est imminente et cette tension est traduite par l'aspect inchoatif. Plus loin, le narrateur évoque les dégâts provoqués par la sécheresse : « on estimait que la sécheresse allait causer aux troupeaux une diminution qu'il faudrait dix à quinze ans pour compenser⁴²² ». L'aspect inchoatif se manifeste à travers la périphrase verbale de futur proche « allait causer ». Le narrateur prédit les conséquences de la sécheresse sur la nature : l'aspect inchoatif évoque les dommages à venir pour l'environnement. De la même manière, lorsque le ciel orageux est évoqué dans une description, le narrateur recourt à l'aspect inchoatif : « sous un ciel gris qui paraissait enfin sur le point de s'ouvrir⁴²³ ». Une fois encore la temporalité joue de sa dimension symbolique : l'ouverture du ciel coïncide avec celle du roman. L'aspect inchoatif renvoie à l'imminence d'une action et à celle de la fin du roman, il suggère une possible réponse, une explication donnée au lecteur. Cette réponse potentielle est évoquée à travers l'ouverture du ciel comme métaphore de l'ouverture du sens : « qui paraissait enfin sur le point de s'ouvrir », rappelant la fin ouverte du roman. La description de la nature recourt également très souvent à des verbes présentant un aspect tensif. Ce dernier met en évidence une image de la nature comme hors du temps, immuable : « il avait photographié successivement les lits des principaux bahrs et lacs des environs, [...] qui

⁴²⁰ P. 16.

⁴²¹ P. 416.

⁴²² P. 416.

⁴²³ P. 457.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

découvraient sur des dizaines de kilomètres leur nudité géologique, évoquant une de ces visions d'une autre planète⁴²⁴ ». L'emploi en participe présent du verbe « évoquer » montre la prégnance de cette image. L'aspect inaccompli de l'imparfait est une autre manière pour le narrateur de faire image. La persistance de l'action saisie dans son cours de déroulement fait écho au caractère immuable, intemporel de cette description de la nature :

Le lac Kuru lui-même avait perdu toute l'eau de ses méandres extérieurs, seul le centre continuait à miroiter [...]. Plusieurs centaines d'éléphants se tenaient immobiles dans l'eau et parmi les roseaux, cependant que la boue encore humide du marécage qui s'étendait vers le nord était animée par un prodigieux tourbillon d'oiseaux⁴²⁵.

De même, le narrateur emploie aussi l'imparfait pour décrire le personnage russe en train de rêver des éléphants : « mais Ivan Nikitych continuait à rêver tout haut aux splendeurs de la nature⁴²⁶ ». Le groupe verbal « continuait à rêver », par son aspect tensif, non accompli, montre que les éléphants sont pour le personnage un rêve qui ne finit jamais, une image toujours accessible.

Dans l'œuvre, la valeur de l'inaccompli est également le signe d'un espoir qui anime les personnages dans leur lutte pour la nature. Dans la description où Minna évoque sa représentation de l'Afrique, l'adverbe de temps « encore » est répété à deux reprises : « Elle savait que c'était loin de tout, très loin, dans une région encore intacte de l'Afrique – et elle avait immédiatement pensé à tous les grands troupeaux qui errent encore tranquillement dans la savane⁴²⁷. » L'adverbe « encore » dans son emploi continuatif suggère que la nature africaine est un lieu de survie, de permanence pour un idéal, celui de la pureté aux yeux de Minna. Le présent du verbe « errer », dont la valeur de contemporanéité est apte à s'ouvrir à l'évocation du passé ou du futur, en s'associant à l'adverbe « encore » immortalise cette vision des éléphants dans un temps illimité. L'adverbe « encore » ne présente pas de précision sur sa durée, il exprime le temps de l'espoir, l'incertitude dans laquelle sont plongés les personnages : « les derniers oiseaux encore éveillés⁴²⁸ », « les éléphants étaient encore là⁴²⁹ ». Dans ces deux derniers extraits, l'adverbe est la trace d'une nature qui continue d'exister, qui est toujours « là », et témoigne ainsi de la note d'espoir du roman. Dans les descriptions où les animaux agonisent dans un paysage touché par la sécheresse, l'adverbe

⁴²⁴ P. 324-325.

⁴²⁵ P. 325.

⁴²⁶ P. 408.

⁴²⁷ P. 35.

⁴²⁸ P. 54.

⁴²⁹ P. 55.

MESSAGE
DE L'ŒUVRE

« encore » apparaît comme le signe d'une vie qui résiste. Sa récurrence en fait un élément qui accroche l'œil du lecteur et qui lui signifie le mouvement d'espoir des bêtes :

Toute la région désertique à l'est du lac était couverte de bêtes agonisantes ou qui luttaien encore pour atteindre les eaux du Kuru. [...] les bêtes affaissées qui ne pouvaient plus suivre, mais qui essayaient encore de se lever [...]. Soulevée par les troupeaux encore en marche, la fameuse poussière rouge de la région [...] rendait le travail du photographe particulièrement difficile⁴³⁰.

Il est le marqueur privilégié de la force de la nature face à l'agonie, à la mort. Néanmoins, en parallèle de cette lutte pour la vie et pour la protection de la nature, l'adverbe « encore » marque aussi la persistance d'une cruauté envers elle : « Les racines étaient encore ensanglantées⁴³¹ ». L'adverbe « encore » expose les deux versants du message de l'œuvre, la fatalité qui guette la nature et l'homme et l'espoir de conquérir une marge pour les protéger, il fait s'affronter ces deux réalités. Il exprime la continuité d'une action, le fait que le massacre des éléphants ne s'achève pas vraiment, bien que cette première journée se finisse. Il présente une valeur indicielle et manifeste cette fois, la persistance des effets du massacre, faisant de ces racines ensanglantées le symbole, la figure de la destruction des éléphants. L'auteur insiste, à travers l'aspect verbal et l'emploi de l'adverbe « encore », sur deux temps qui reviennent dans le roman, celui de l'attente et celui de l'espoir. Le texte, grâce à ses répétitions lexicales et aspectuelles, semble marteler un message au lecteur et révèle sa dimension incantatoire, il est rythmé par ses répétitions qui reprennent le message de l'œuvre comme un refrain, un leitmotiv. L'orientation pragmatique des *Racines du ciel* suit le mouvement d'expansion descriptive de l'œuvre. La nature éclot dans le roman grâce à la condensation de notations descriptives. Elle s'inscrit dans les marges, dans les intervalles de l'intrigue et, grâce à sa dimension sémiologique, génère l'épanouissement du message de l'œuvre. La nature est inscrite, gravée dans le texte grâce à la description qui en capture la beauté, qui en conserve une image. À travers elle, se découvre le message de l'œuvre : elle symbolise une vie à préserver.

⁴³⁰ P. 324.

⁴³¹ P. 391.

**L'INSCRIPTION DE LA NATURE DANS LE TEXTE : UNE VIE À
PRÉSERVER**

1. L'EFFACEMENT DES LIMITES DU RÉEL

L'auteur construit une nature harmonieuse dans laquelle, comme le prédit le titre, terre et ciel forment un même paysage offert au regard. L'homme va à la rencontre de cette nature caractérisée par la fusion, l'union, et où disparaissent les frontières du monde naturel. Le lecteur contemple cette image de la nature qui efface les limites entre réel et imaginaire, la représentation de la nature dans *Les Racines du ciel* cultive la part de fantasme, d'imagination et de rêve qui nourrit la relation de l'homme à la nature.

1.1. La dissolution des frontières de la nature

La description de la nature dans le roman éclate les frontières entre les plans céleste et terrestre et entretient la confusion entre l'homme, les animaux et le paysage. L'auteur dissout les limites entre les différentes sphères de la nature ; les éléphants, les oiseaux mais aussi le ciel, les nuages et la terre se fondent dans un même espace repris, réinventé par le point de vue descriptif de l'œuvre.

1.1.1. La perte de limites entre la terre et le ciel

La délimitation entre la terre et le ciel disparaît dans la nature représentée par le roman, ces deux espaces se rencontrent, se mêlent. Les collines sont un lieu de hauteur très présent dans l'œuvre, leur verticalité en fait un point de rencontre avec le ciel. Elles symbolisent une élévation spirituelle, humaniste à laquelle aspire le roman. Les collines sont le lieu où se raconte l'histoire de Morel, dans cette description elles forment le décor qui entoure Saint-Denis et Tassin et leur hauteur est mise en avant : « Saint-Denis se tut un instant pour reprendre contact avec le silence de la nuit, avec le troupeau des collines, massé à leurs pieds jusqu'aux limites de lune⁴³² ». Elles incarnent un lieu de recueillement pour les personnages, comme pour Saint-Denis qui recherche en elles le contact avec la nature ou comme pour un autre personnage, Laurençot, qui « traînait toujours quelque part dans les collines⁴³³ ». Elles accueillent la solitude, le désir d'abandon des différents protagonistes. Leur propriété physique, leur hauteur, en font un lieu surplombant sur la nature africaine qui métaphorise la vue que Saint-Denis a de l'affaire Morel, il en est le conteur et le

⁴³² P. 109.

⁴³³ P. 73.

VIE À
PRÉSERVER

connaisseur : « J'avais finalement choisi une belle colline avec vue sur le grand plateau Oulé que j'aimais tant, et qui était l'Afrique même⁴³⁴ ». Ce lieu qui touche presque le ciel est celui qui est le plus à même de permettre au personnage de connaître le cœur de cette histoire, de la lutte de Morel. Ce poste d'observation élevé offre une vue sur la nature, sur ce qui est l'essence de l'Afrique comme l'indique la précision « qui était l'Afrique même ». Les monts Oulé sont le lieu où commence le roman : « il se balançait parfois dangereusement sur sa selle, regardant avec des mouvements brusques de son profil de conquistador le paysage des Monts Oulé⁴³⁵ ». C'est là qu'est racontée l'histoire de Morel, les collines se situent au sein du lieu de l'action, au cœur de l'Afrique. C'est notamment visible dans cet extrait : « Ils échangèrent quelques mots sur les circonstances de l'accident, debout sur la dune, avec des milliers d'oiseaux, de buffles, d'éléphants immobiles autour d'eux et comme enlisés dans la chaleur, dans un air tremblant où les mirages multipliaient les troupeaux à l'infini⁴³⁶. » Le complément circonstanciel de lieu « autour d'eux » montre que les animaux, la nature entourent les personnages situés sur la dune au sein de la faune et de la flore africaines. La dune est une variation des collines où sont souvent présents les personnages et qui constituent un lieu d'échange entre Saint-Denis et Tassin mais aussi, comme c'est le cas ici, entre Fields et Forsythe. Les collines sont un espace où les personnages se retrouvent au milieu de la nature, seuls avec elle ; elles répondent à leur besoin d'intimité avec la nature, ce qui est suggéré dans l'explicit du roman par la qualification « solitaires » : « les nouvelles péripéties, aussi accidentées et solitaires que les collines qu'il parcourait depuis le matin⁴³⁷ ». Elles sont le lieu d'une quête morale, spirituelle, comme l'explique Saint-Denis dans ce passage où il s'adresse à Tassin : « Vous m'avez dit que vous comptiez retourner dès ce matin à votre terrain de fouilles et je ne saurais sans doute jamais ce que vous êtes venu chercher dans ces collines⁴³⁸. » Les collines rapprochent les espaces terrestre et céleste, elles incarnent l'élévation spirituelle de l'homme. Parfois confondues avec les éléphants, elles sont le signe de l'entremêlement des éléments du paysage qui touche aussi ces derniers dans un tableau global de la nature.

⁴³⁴ P. 165.

⁴³⁵ P. 15.

⁴³⁶ P. 330.

⁴³⁷ P. 494.

⁴³⁸ P. 283.

VIE À
PRÉSERVER

1.1.2. La confusion entre les éléphants et la nature

La poussière est un motif d'entremêlement entre la terre et le ciel et figure aussi la fusion qui gagne les éléphants et la nature. Elle accompagne les éléphants dans le roman : « Ensuite un groupe de cinq éléphants serrés les uns contre les autres apparut dans un nuage de poussière rouge⁴³⁹ », « Très loin, vers l'ouest, un nuage de poussière touché par le soleil annonçait déjà de nouveaux troupeaux⁴⁴⁰... » La poussière dans laquelle se fondent les éléphants entremêle terre et ciel, ils sont dissimulés par un « nuage de poussière » qui théâtralise leur arrivée, comme le montre aussi l'emploi du passé simple « apparut ». Ce nuage incarne la rencontre suggérée par l'expression « Les Racines du ciel », celle des éléphants, dont les défenses se manifestent à travers le motif des racines, avec le ciel. Les pachydermes sont au centre de cette réunion de la terre et du ciel et s'assimilent aux collines. Ce poste d'observation de la nature se distingue par son caractère immuable, par sa pérennité dans ce paysage en proie aux métamorphoses incessantes. En les rapprochant ainsi des éléphants, l'auteur suggère que ceux-ci sont des monuments éternels, que rien ne devrait atteindre ou menacer, à l'instar de ceux que sont les droits de l'homme. On l'a vu dans l'incipit, le narrateur entretient une ambigüité sur la ressemblance entre les collines et les éléphants, et à plusieurs reprises dans le texte il relaye cette ambivalence, comme ici : « Saint-Denis se tut un instant pour reprendre contact avec le silence de la nuit, avec le troupeau des collines⁴⁴¹ ». Les collines sont comparées aux éléphants via le nom collectif « troupeau » complété par le complément du nom « des collines » : le narrateur suggère que les éléphants font partie du paysage, qu'ils se confondent avec lui. De même, dans cet extrait, le mouvement exprimé par le verbe « venir » établit une incertitude quant à la nature réelle de ces collines, confondues avec des éléphants : « Le jour se levait et les collines commençaient à venir vers eux de l'est⁴⁴² ». Les hommes tendent parfois dans le roman à se rapprocher des éléphants, l'identification entre ces êtres vivants relève d'une dimension symbolique : « Je le regardais, je sentais les gouttelettes d'eau fraîche qui se mêlaient à la sueur sur mon visage et me chatouillaient la barbe et je pensais à tout ce que j'avais déjà vu en Afrique, ma vraie patrie, d'où aucune puissance au monde ne pourrait jamais me chasser⁴⁴³. » L'emploi du verbe « chasser » fait écho à la persécution qui frappe les éléphants, et le narrateur montre que les hommes

⁴³⁹ P. 341.

⁴⁴⁰ P. 420.

⁴⁴¹ P. 109.

⁴⁴² P. 283.

⁴⁴³ P. 140.

sont victimes de cette même tourmente. Les frontières au sein de la nature s'effacent dans le roman, terre et ciel se rencontrent, les animaux se fondent dans leur environnement et l'homme est renvoyé à sa propre condition de vie à travers l'image de la nature. Le narrateur rapproche ce dernier de son milieu de vie, il propose un monde où l'homme va à la rencontre de la nature.

1.2. La rencontre entre l'homme et la nature

Dans le roman, la nature figure comme alternative, comme rempart à un monde, à une civilisation que fuient les personnages. Elle est un lieu vers lequel se tournent les hommes, qui vont jusqu'à exprimer un désir de fusion avec elle.

1.2.1. La nature : un refuge pour l'homme

La nature accueille les personnages, elle est un lieu qui répond à leur besoin d'exil géographique et spirituel : ils sont dans une quête morale qui les pousse vers une nature protectrice, maternelle. Dans *Les Racines du ciel*, la nature est un refuge pour l'homme. Lorsque le personnage de Minna, qui a fui l'Allemagne nazie, évoque sa représentation du Tchad, elle emploie le verbe « réfugier » : « Et je croyais vraiment que le Tchad, c'était un peu un endroit où on pouvait se réfugier au sein de la nature⁴⁴⁴ ». Le Tchad est davantage qu'un paysage à contempler pour Minna, c'est un véritable refuge, une échappatoire à la civilisation et à l'humanité qui l'ont fait souffrir. Finalement, l'Afrique, terre d'accueil pour des personnages abîmés comme Minna ou Morel, s'impose comme un lieu intact qui favorise la défense de l'homme et de la nature, un espace propice à la reconquête de valeurs humanistes. C'est un lieu qui devient édénique aux yeux de la jeune femme, comme le montre le circonstant de lieu « au sein de la nature » où « au sein » renvoie à une nature nourricière, protectrice. L'attitude propositionnelle de Minna, signalée par le verbe « je croyais », dénote l'illusion dans laquelle elle se trouvait avant son arrivée : elle rêve d'une nature grandiose, idyllique, qui répond à un rêve naïf, exprimé par l'adverbe « vraiment », lequel exprime la sincérité du personnage. Cette image d'une nature-refuge se retrouve dans la description où Qvist et Fields contemplent les oiseaux : « Hirondelles, cigognes, hérons, mouettes, toute la vieille Europe ailée des chaumières et des ports de pêche semblait s'être réfugiée là, parmi les jabirus immenses,

⁴⁴⁴ P. 36.

VIE À PRÉSERVER

les marabouts, les pélicans, les balaeniceps du Bahr el Gazal⁴⁴⁵ ». Les oiseaux européens choisissent l'Afrique comme refuge, ils se fondent véritablement dans cette nature : la préposition « parmi » montre les oiseaux au milieu des espèces volatiles africaines. Comme les protagonistes de l'œuvre, ils recherchent une nature protectrice. Le contact de la nature comble la solitude des personnages, c'est le cas dans cette notation descriptive qui met avant une qualité humaine morale attribuée à la nature : « la seule fraternité dont lui-même se réclamait, celle des étoiles⁴⁴⁶ ». Dans un autre passage, le narrateur profite de la solitude de Fields pour assimiler la nuit à une femme, à une présence féminine qui manque tant à ce personnage : « Il fut réveillé une troisième fois par une présence féminine à ses côtés et se dressa d'un bond, le cœur affolé : mais ce n'était que la nuit africaine, avec son allure de femme voilée⁴⁴⁷. » Auparavant, il est précisé que le personnage est « enroulé dans la couverture que Minna lui avait donnée⁴⁴⁸ ». Or, la nuit est parfois décrite comme recouvrant le paysage. Ici, la couverture est donnée par un personnage féminin, comme si cela incarnait la nuit qui entoure les personnages, qui vient à leur contact. Dans le roman, les paysages expriment les émotions, les sentiments des héros. Mais pour certains d'entre eux, la nature est plus qu'un reflet de leur sensibilité. L'auteur réinvente le paysage état d'âme à travers une nature qui s'offre aux personnages comme un refuge pour leur âme, à l'image de Morel et des prisonniers de camp.

1.2.2. La nature : un refuge pour l'âme

Dans les passages où Morel confie comment se représenter des éléphants courant à travers l'Afrique a permis, à lui et à ses compagnons de prison, de survivre, on comprend que l'image de la nature fut pour eux une échappatoire mentale. Au départ, le prisonnier Robert pousse ses camarades à imaginer la présence d'une femme avec eux afin de ne pas se laisser aller physiquement et moralement. Cet acharnement à survivre dont font preuve les prisonniers met en colère les S.S. qui n'ont aucune prise sur l'espace mental salvateur des personnages : « Et il se marrait, il se marrait à l'idée que cela dépendait entièrement de lui, que les S.S. ne pouvaient pas lui enlever par la force cette création immatérielle de son esprit, qu'il dépendait de lui de consentir à la livrer ou de

⁴⁴⁵ P. 427.

⁴⁴⁶ P. 113.

⁴⁴⁷ P. 369.

⁴⁴⁸ P. 369.

VIE À
PRÉSERVER

reconnaître qu'elle n'existait pas⁴⁴⁹. », « Il n'y avait pas de force, il n'y avait pas de soldats, il n'y avait pas d'armes capables d'expulser du block cette fiction-là : on ne pouvait rien contre elle sans notre consentement⁴⁵⁰. » L'image de la nature nourrit l'âme des personnages. Qvist, un naturaliste en retrait du monde, est régulièrement plongé dans ses souvenirs de paysages qui sont pour lui un moyen d'échapper à une réalité qu'il ne veut plus voir :

Il se tut, et loucha vers Peer Qvist, avec un peu de gêne, puis baissa les yeux vers la petite Bible que le Danois tenait dans ses mains. Mais le vieil aventurier ne l'avait pas entendu. [...] il lui arrivait aussi de plus en plus souvent de demeurer dans cet état de demi-veille, quelque part entre le présent et un passé lointain. C'étaient des moments presque entièrement peuplés de souvenirs, de paysages, de bêtes, de forêts, d'espèces et de terres sauvegardées ; parfois aussi de visages d'hommes depuis longtemps disparus, visages haineux, sarcastiques ou niais, qui étaient apparus sur son chemin et dont il ne restait plus rien⁴⁵¹.

Le personnage est coupé du monde, hermétique à toute communication, il n'entend pas l'autre protagoniste. La nature est pour lui son essence, son intimité, comme elle l'est également pour les prisonniers de camps et leur rêve d'éléphants ; elle est un lieu de retraite mentale, morale pour les hommes. C'est par les souvenirs, par la mémoire, par l'intériorité même que s'établit la relation entre l'homme et la nature, cette dernière nourrit l'âme des personnages du roman, leur offre un lieu d'exil imaginaire. En retour, l'espace mental, l'imagination des personnages offrent un refuge à la nature.

1.2.3. L'espace mental : recueillir la nature

Dans les descriptions des *Racines du ciel*, les regards intérieurs des personnages focalisent régulièrement la nature à travers leurs souvenirs et leurs fantasmes, leurs rêves. Dans ces moments, la contemplation mentale suggère que la nature imaginée, remémorée est comme réelle, subsistant dans ce qui constitue un véritable espace, l'intériorité des personnages. Dans les deux passages qui racontent la manière dont Morel et ses compagnons de prison trouvaient leur salut moral dans l'imagination d'éléphants, le texte laisse penser qu'il s'agit d'une vision réelle de ces bêtes :

Laissés seuls, à moitié crevés, on serrait les dents, on souriait et, les yeux fermés, on continuait à regarder nos éléphants qui balayaient tout sur leur passage, que rien ne pouvait

⁴⁴⁹ P. 209.

⁴⁵⁰ P. 210.

⁴⁵¹ P. 263.

VIE À
PRÉSERVER

retenir ou arrêter ; on entendait presque la terre qui tremblait sous les pas de cette liberté prodigieuse et le vent du large venait emplir nos poumons⁴⁵².

Les personnages se coupent du monde réel pour se replier sur leur monde intérieur, le texte joue sur un regard intérieur au sens littéral. L'incise « les yeux fermés » crée une pause dans le rythme de la phrase et introduit une rupture, le personnage glisse dans l'imaginaire. La focalisation sur le regard donne l'impression que c'est par cet élément physique que se déroule la rupture avec le monde réel, les yeux incarnent l'imagination des personnages. L'affirmation « les yeux fermés, on continuait à regarder » est paradoxale, l'auteur emploie le verbe « regarder » plutôt qu'« imaginer » qui produit l'impression que ces éléphants évoluent, existent dans l'imagination des prisonniers. D'ailleurs, plus loin on peut lire :

Je me souviens d'un copain, un nommé Fluche, un Parisien, qui était mon voisin de lit. Le soir, je le voyais, incapable de bouger – son pouls était tombé à trente-cinq – mais de temps en temps nos regards se rencontraient : j'apercevais au fond de ses yeux une lueur de gaieté à peine perceptible et je savais que les éléphants étaient encore là, qu'il les voyait à l'horizon⁴⁵³...

Les éléphants sont représentés physiquement dans le regard du personnage comme le montre l'emploi de l'adverbe de lieu « là », ils sont presque visibles « au fond de ses yeux ». L'auteur joue de l'ambiguïté de l'adverbe « là » qui peut aussi bien renvoyer à la « lueur de gaieté », et donc renvoyer les éléphants à leur présence symbolique ou référer à un lieu physique, les yeux des personnages où peuvent se situer ces animaux. Le texte insiste sur la dimension spatiale comme le montre l'adverbe « là », la locution adverbiale « au fond » ainsi que le terme « horizon ». Ce dernier renvoie à l'élévation spirituelle, que nous avons évoquée plus tôt, par laquelle la terre rejoint le ciel. L'horizon symbolise ici cette aspiration, cette ambition qui marque les personnages, celle d'une harmonie avec la nature. Le bouleversement des personnages est même physique : « et le vent du large venait emplir nos poumons ». Ils sont habités par cette image, le « large » renvoie à l'ouverture d'une nature qui contraste avec le caractère enfermé, reclus du cachot des prisonniers. L'écriture joue à de nombreuses reprises sur la polysémie des mots, sur l'ambivalence de la référence pour montrer que les éléphants tendent à exister, à être réels dans l'imagination des personnages. Le

⁴⁵² P. 55.

⁴⁵³ P. 55.

passage de l'œuvre où le compagnon de prison de Morel, Robert, raconte les éléphants qu'il imagine nourrit également la réalité de l'espace mental :

Quand vous n'en pouvez plus, faites comme moi : pensez à des troupes d'éléphants en liberté en train de courir à travers l'Afrique, des centaines et des centaines de bêtes magnifiques, auxquelles rien ne résiste, pas un mur, pas un barbelé, qui foncent à travers les grands espaces ouverts et qui cassent tout sur leur passage, qui renversent tout, tant qu'ils sont vivants, rien ne peut les arrêter – la liberté, quoi ! Et même quand ils ne sont plus vivants, peut-être qu'ils continuent à courir ailleurs, qui sait, tout aussi librement [...] suivez-les du regard, accrochez-vous à eux, dans leur course, vous verrez, ça ira tout de suite mieux⁴⁵⁴...

La description formule cette idée d'un espace imaginaire, mental où continuent de survivre les souvenirs des éléphants, ils « continuent à courir ailleurs ». L'adverbe « ailleurs » est lié au caractère infini de la nature suggéré dans la mention des « grands espaces ouverts ». Les injonctions de Robert donnent l'impression que ces éléphants existent : « suivez-les du regard », « accrochez-vous à eux ». L'appel au regard des personnages évoque le caractère physique, réel de ces éléphants. La gradation du regard au corps, révélée par la juxtaposition des deux propositions et la similarité d'une structure qui présente un verbe à l'impératif, insinue qu'ils sont des individus, des êtres de chair et d'os, et non juste des créations de l'esprit. Enfin, les points de suspension finaux cristallisent le caractère illimité, immortel de cet espace mental, cet « ailleurs » qui préserve l'image des éléphants. Par ailleurs, l'état de demi-veille de Qvist constitue en soi une marge, entre le passé et le présent, et fait de l'esprit un refuge pour l'homme : « il lui arrivait de plus en plus souvent de demeurer dans cet état de demi-veille, quelque part entre le présent et un passé lointain⁴⁵⁵ ». Le roman fait de la mémoire humaine un lieu de survie pour la nature et met en scène la communion spirituelle des personnages avec elle. Or, elle décrit également une forme de rapprochement physique entre eux, comme nous allons le voir.

⁴⁵⁴ P. 211.

⁴⁵⁵ P.263.

1.3. Le rapprochement des personnages et de la nature

Les personnages manifestent dans *Les Racines du ciel* un désir de contact physique avec la nature, une volonté de s'échapper, de fuir dans cet espace marginal.

1.3.1. Un chemin qui mène vers le ciel

Nous l'avons évoqué précédemment⁴⁵⁶, le roman suit un chemin, celui qu'emprunte Saint-Denis pour rencontrer Tassin, celui de la lecture et enfin celui qui mène vers le ciel. En effet, le texte est conduit à son aboutissement par une description qui s'élève vers le ciel. Dès le début du récit, le texte progresse vers la description du ciel. D'abord on suit le personnage dans l'ascension de la colline jusqu'à son sommet, puis le passage s'envole directement vers le ciel : « On n'était pas très haut ; les collines avaient des pentes douces [...]. Le ciel était, comme toujours, infranchissable, vapoureux et lumineux⁴⁵⁷ ». Toute l'œuvre se dirige, tend vers ce ciel et l'élévation se manifeste à travers la récurrence de certains termes qui traduisent cette idée, comme dans ce discours de Morel : « Ce que je défends, c'est une marge – je veux que les nations, les partis, les systèmes politiques, se serrent un peu, pour laisser de la place à autre chose, à une aspiration qui ne doit jamais être menacée⁴⁵⁸... » Le mot « aspiration » exprime le désir de dépassement parfois confus, instinctif de l'homme pour s'affranchir de sa condition ; en effet, il désigne une « tension vers un but réel, mais souvent inexprimable ou inexprimé⁴⁵⁹ ». L'« aspiration qui ne doit jamais être menacée » défendue par Morel est incarnée dans les espèces animales qu'il a défendues. Il a d'abord lutté pour des hannetons, puis pour des chiens et enfin pour des éléphants : la marge nécessaire à l'homme et à la nature exige un espace toujours plus grand et le combat du personnage prend une hauteur morale sans cesse plus élevée. L'éléphant cristallise cet aboutissement, ce point de rencontre avec le ciel et ce qu'il symbolise. Ainsi, dans la description du massacre des pachydermes, on peut lire :

Pendant qu'il courait, il aperçut un éléphant magnifique, ses défenses énormes dressées vers le ciel, qui était parvenu à escalader jusqu'à mi-hauteur un rocher, sous les balles tirées

⁴⁵⁶ Voir « Les échos entre le début et la fin du roman », (3.1.1), p. 82.

⁴⁵⁷ P. 16.

⁴⁵⁸ P. 347.

⁴⁵⁹ « Aspiration » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], mis en ligne en 2012, consulté le 06 mai 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2657172675;>>

VIE À
PRÉSERVER

presque à bout portant [...] la bête avait réussi à saisir le chasseur avec sa trompe et elle s'écroula avec lui dans l'eau⁴⁶⁰.

L'image de cet éléphant dont les défenses, incarnant les « racines », sont dressées vers le ciel et qui combat l'inhumanité des chasseurs fait écho à la lutte du personnage pour une élévation de l'homme à l'état d'être humain. Vers la fin de l'œuvre, une notation descriptive à propos du ciel signale que cette montée vers lui est sur le point d'aboutir : « La piste montait droit devant eux, en une pente légère qui paraissait finir dans le ciel⁴⁶¹ ». Les personnages se dirigent vers les hauteurs à la fin du texte, le narrateur inscrit en filigrane l'ouverture sémantique de la fin du roman et signale l'approche de la frontière entre terre et ciel : les héros sont sur le point de franchir cette limite spatiale, et morale. Le chemin du roman s'achève dans le ciel. Le texte donne l'impression que la piste s'impose aux personnages, comme le montre le circonstant de lieu « droit devant eux ». L'adverbe « droit » exprime l'idée de quelque chose de linéaire et renforce la verticalité de la piste qui envahit tout le champ de vision des personnages. Le narrateur suggère que l'on ne perçoit pas la fin de la piste « qui paraissait finir dans le ciel », elle semble illimitée car elle s'achève dans un espace lui-même illimité, le ciel, et renvoie à l'ouverture de la nature. De plus, dans le même passage, une notation descriptive emploie la locution « être sur le point de » : « Il roulait à vive allure sous un ciel gris qui paraissait enfin sur le point de s'ouvrir⁴⁶². » L'aspect inchoatif de la locution « être sur le point de » exprime le fait que le paysage est arrivé à une limite : le ciel est sur le point de s'ouvrir. Le texte évoque l'imminence d'une possible réponse donnée au lecteur. Elle est incarnée par l'ouverture du ciel qui fait écho à celle du sens. Enfin, le roman s'achève sur l'image de l'arbre, dont la forme, la verticalité tend vers le ciel : « il y avait longtemps que l'arbre était son signe préféré, avant celui de la croix⁴⁶³ ». Les personnages, à l'image de Tassin, cherchent la communion avec la nature, le narrateur traduit cette quête sur le plan physique : les personnages se tournent littéralement vers la nature.

⁴⁶⁰ P. 371.

⁴⁶¹ P. 457.

⁴⁶² P. 457.

⁴⁶³ P. 495.

1.3.2. Une inclination physique de l'homme vers la nature

Dans le roman, la réunion de l'homme et de la nature n'est pas seulement de l'ordre de la contemplation : les personnages vont à la rencontre de la nature, recherchent sa présence. La description met en évidence une gestuelle des protagonistes qui révèle leur désir de contact, voire de fusion avec elle : « Puis il tourna les yeux vers le fleuve⁴⁶⁴ ». Le détachement du regard de Morel correspond à son détachement de la conversation, comme s'il se plongeait dans un autre monde, se livrait totalement à cette rencontre avec la nature. Pour Minna également, son désir d'admirer la nature est traduit physiquement : « lorsqu'elle se penchait de la terrasse du Tchadien vers la rive déserte et les bancs de sable⁴⁶⁵ ». La focalisation par le corps relaie et accentue celle qui passe par les yeux et dénote une volonté de s'approcher le plus possible de la nature. L'inclination des personnages vers l'environnement, ce désir de s'y intégrer ne sont pas assouvis. Pour Morel le contact avec les animaux relève du rêve, comme on peut le constater dans cette description portée par son regard intérieur :

Il ressentit un instant de violente déception, [...] mais sourit moqueusement à son vieux rêve d'être admis, d'être accepté, de voir enfin des oiseaux qui ne s'envoleraient pas à son approche, des gazelles qui continueraient à brouter tranquillement sur son passage et des troupes d'éléphants qui le laisseraient venir près d'eux tranquillement jusqu'à les toucher⁴⁶⁶.

Le passage met en parallèle l'homme et l'animal à travers la reprise de l'adverbe « tranquillement » à deux reprises, l'une pour Morel et l'autre pour les gazelles. La description met en scène une gradation dans le désir de complicité du personnage avec la nature, qui va du rapprochement, comme le montre le circonstant « près d'eux », jusqu'au contact physique qui apparaît en fin de description : « jusqu'à les toucher ». Ainsi, la description du rapprochement entre les personnages et la nature reste de l'ordre du rêve, de l'inaccessible. Seule une possibilité de rencontre est évoquée : « les millions de papillons blancs qui voltigeaient au-dessus de la route paraissaient une Voie lactée terrestre⁴⁶⁷ ». Ici, la nature est « mise à portée de main », mais n'est pas atteinte par le personnage. Saint-Denis s'arrête à plusieurs reprises au cours de son récit pour reprendre contact avec la nature, ce désir de proximité est traduit par le mouvement de son corps, il fait face à la nature : « Saint-

⁴⁶⁴ P. 51.

⁴⁶⁵ P. 52.

⁴⁶⁶ P. 178-179.

⁴⁶⁷ P. 188.

VIE À
PRÉSERVER

Denis s'arrêta un moment et se tourna vers les collines toutes proches, attentives, rajeunies à chaque lueur d'une aube nouvelle⁴⁶⁸. » Finalement, le désir de contact des personnages avec la nature atteint son apogée dans le passage où Saint-Denis raconte qu'il veut être transformé en arbre : le lien entre l'homme et la nature relève de la fusion mais demeure de l'ordre du fantasme. Morel finit par toucher les éléphants lorsque l'un deux, affaibli par la sécheresse, se laisse approcher :

D'abord Morel le crut mort, mais lorsqu'il sortit des roseaux, il surprit un bref frémissement d'oreille, un début de réflexe alerte : il vit son œil bouger et s'arrêter sur lui. Il toucha la poussière du doigt : la bête n'avait même plus la force de se doucher⁴⁶⁹.

L'échange visuel entre l'éléphant et Morel symbolise le contact entre l'homme et la nature qui devient plus sensible lorsque le personnage touche l'animal. Néanmoins, cette rencontre reste indirecte, à travers la poussière qui recouvre l'éléphant. Mais le texte intensifie le rapprochement entre l'homme et la nature par l'anthropomorphisme qui détermine cette dernière.

1.3.3. Donner corps à la nature

Les descriptions de la nature sont marquées par une personnification et un anthropomorphisme qui donnent vie, qui donnent corps aux animaux, aux collines, au ciel ou encore aux étoiles. La nature est mise en parallèle de l'homme par les traits moraux et psychologiques qu'elle reçoit, le texte compose une véritable éthopée de la nature : « le paysage des monts Oulé, auquel il était difficile de ne pas reconnaître un certain air de bonheur⁴⁷⁰ », « face aux collines que le soleil n'avait pas encore quittées, mais qui paraissaient déjà comme touchées par un pressentiment⁴⁷¹ », « Dans un air matinal qui ressemblait à une sorte de lucidité sereine⁴⁷² ». Le narrateur évoque des états affectifs qui touchent la nature, le « bonheur », le « pressentiment », la « lucidité » : le texte éclaire sur la relation qui unit l'homme à son environnement. Les personnages sont en quête d'une forme de communion avec la nature : dans ces trois exemples le narrateur a recours à des verbes modalisateurs, « paraissaient », « ressemblaient », qui montrent que les protagonistes donnent à la

⁴⁶⁸ P. 287.

⁴⁶⁹ P. 366.

⁴⁷⁰ P. 15.

⁴⁷¹ P. 16.

⁴⁷² P. 370.

nature une âme, une sensibilité. L'anthropomorphisme de l'espace naturel se développe d'abord à travers ce parallélisme moral entre l'homme et la nature.

Quant à la personnification de la nature, elle permet de lui donner corps. La poussière, elle-même, voit sa transparence annulée par une description qui la rend opaque : « la fameuse poussière rouge de la région, si épaisse parfois que le soleil s'y réfléchissait⁴⁷³ ». L'emploi du verbe « se réfléchir » offre une épaisseur à la poussière. La nature est également représentée en mouvement : « La nuit les surprit ainsi [...] un feu qui fit aussitôt fuir ce qui restait du ciel⁴⁷⁴ », « La lune errait sur les collines⁴⁷⁵ », « les flammes firent un bond, se rapprochèrent, puis s'accroupirent à nouveau⁴⁷⁶ », « Le soleil venait de tomber dans la forêt ; les bambous et les arbres semblaient se partager sa dépouille écarlate⁴⁷⁷ », « Le jour se levait et les collines commençaient à venir vers eux de l'est⁴⁷⁸ ». Ces différents exemples font état d'un emploi régulier de verbes d'action pour décrire la nature, elle prend vie et devient comme un personnage du roman. Enfin, l'ultime trait d'anthropomorphisme de la nature qui la rapproche de l'homme se situe dans les dernières lignes de l'œuvre : « vers les collines ou la silhouette d'un arbre ». Le terme « silhouette » évoque une forme humaine et renvoie ainsi la nature à sa dimension anthropomorphique. Dans *Les Racines du ciel*, l'union de la nature s'inscrit dans une volonté de dissiper les frontières au sein de la nature. Cette dernière révèle son caractère illimité, infini.

2. L'INFINITÉ DE LA NATURE

La nature se diffuse dans toute l'œuvre et déborde son cadre : le texte en suggère l'infinité dans l'espace mais aussi dans le temps. L'auteur met en lumière son caractère éternel, la nature excède toute forme de limite, sans commencement ni fin, elle est comme frappée d'éternité.

⁴⁷³ P. 324.

⁴⁷⁴ P. 17.

⁴⁷⁵ P. 38.

⁴⁷⁶ P. 108.

⁴⁷⁷ P. 149.

⁴⁷⁸ P. 283.

2.1.L'impossibilité de saisir toute la nature

La nature dépeinte dans le roman est insaisissable tant pour les personnages que pour le narrateur. Celui-ci représente une nature brouillée, opaque, sur laquelle le regard ne peut pas se fixer et dont le texte ne parvient pas à capturer la réalité.

2.1.1. L'amenuisement de la nature

Dans le roman, le lecteur est confronté à une nature que l'on pourrait qualifier d'indéfinie, ses contours et son image se troublent : les paysages du roman tendent à disparaître. L'effacement qui contamine la nature symbolise sa disparition : « le paysage tout entier avec ses arbustes secs, ses termitières, ses arbres aplatis et ses herbes brûlées semblait sur le point de s'évanouir dans la lumière⁴⁷⁹ ». Le texte représente la disparition, l'évanouissement de la nature. C'est ainsi que dans une description focalisée par Morel, le paysage meurtri par la sécheresse se trouble :

Il était midi et la lumière était telle que toute chose à son contact perdait sa couleur pour ne conserver qu'une silhouette grise ou noire, les herbes, les mimosées, les termitières, les collines, les bambous, et plus loin, au bas de la pente, un troupeau d'éléphants immobiles, assoupis dans la chaleur du jour⁴⁸⁰.

Le paysage est aveuglé par la lumière : il se décolore à cause du soleil. L'effacement, la perte de vie du lieu sont traduits par l'emploi du verbe « perdait » et par le rapprochement des éléphants à une « silhouette ». La nature perd sa forme, se décompose pour ne conserver que ses contours. La restriction « ne...que » dans « pour ne conserver qu'une silhouette » indique que seule une forme floue ressort de la disparition du paysage. Dans la caractérisation de la lumière, l'adjectif « telle » marque l'intensité, le lieu est inondé par la lumière. Enfin, les éléments sont juxtaposés et apparaissent comme mélangés, la nature est brouillée. L'aspect du lieu traduit la disparition de la vie qui l'occupe, et répond à la fonction indicielle de la description : l'amenuisement du paysage expose la disparition de la vie dans la nature.

⁴⁷⁹ P. 416.

⁴⁸⁰ P. 178.

Enfin, la description du massacre des éléphants⁴⁸¹ est marquée par un flou dominant. L'indécision vient caractériser ce passage, les éléphants sont désignés comme une « masse grise et compacte » : ils se fondent en un ensemble indistinct. La focalisation du personnage est elle-même touchée par le flou, le regard du personnage est défaillant : « Il avait les yeux embués à la fois par l'insomnie et le sommeil ». Fields est entre deux états, ce qui affecte sa perception des événements. Ils apparaissent comme imaginaires, irréels. Le brouillage du paysage est tel que la scène relève presque de l'irréel aux yeux du protagoniste. La violence inouïe du spectacle dont Fields est témoin affecte son regard, il est dépassé par cette scène cauchemardesque qui subjugué sa perception du réel. La nature du regard du protagoniste affecte la description : le narrateur propose une représentation de la nature filtrée par une perception subjective mise en premier plan, ce qui présente bien des points avec la peinture impressionniste.

2.1.2. Un paysage impressionniste

Dans *Les Racines du ciel*, le paysage est saisi par touches – de mouvement, de couleur, de lumière – et met en avant la subjectivité d'un regard et d'une imagination. Le mot « tache » revient dans une description de la nature pour qualifier les animaux : « le *track* était couvert de taches fauves immobiles⁴⁸² ». La couleur « fauve » suggère que le narrateur désigne des animaux néanmoins la perception de la nature reste floue et la description est contaminée par un effet de picturalisation. La représentation de la nature est composée de points de couleurs isolés dans les paysages à la manière d'un tableau impressionniste dont l'auteur semble parfois reprendre certaines caractéristiques. Le personnage de Qvist se remémore souvent les paysages qu'il a croisés au cours de sa vie :

Ses yeux étaient légèrement entrouverts, les paupières complètement immobiles, cependant qu'il revoyait un soleil pâle se lever sur les troupeaux de rennes de Laponie dans la taïga du Grand Nord, où le froid avait une couleur grise et bleue⁴⁸³.

Cette description joue sur la lumière du paysage et traduit par les couleurs les impressions, les sensations qu'il produit. Le narrateur insiste sur la couleur « pâle » du soleil et sur la « couleur grise et bleue » du froid. Il exprime une sensation physique, le froid, par une perception visuelle, qui est

⁴⁸¹ De « Il avait les yeux embués à la fois par l'insomnie et le sommeil » à « elle s'écroula avec lui dans l'eau », p. 370-371.

⁴⁸² P. 324.

⁴⁸³ P. 263-264.

VIE À
PRÉSERVER

ainsi mise à la portée du lecteur. Les éléments renvoient seulement à la vue, le paysage se fait tableau, spectacle à admirer. La couleur bleue se présente dans une autre description : « elle prit son châle, s'en entoura les épaules et resta là, [...] bercée par les ondes bleues et phosphorescentes de la nuit⁴⁸⁴ ». Tout comme dans la notation qui qualifie le froid de Laponie, la couleur bleue se pose sur ce qui est éphémère, changeant. Le froid comme les ondes de la nuit relèvent de phénomènes changeants, ils rappellent l'image versatile de la nature. La couleur est sollicitée pour montrer le mouvement qui imprègne le paysage décrit. Fields incarne par son métier de photographe une figure de l'artiste qui enregistre la beauté de la nature. Il est souvent le foyer de perception de la nature, dans ce passage il photographie à nouveau des oiseaux et on retrouve la couleur, le prisme par lequel il tente de les saisir :

Il passa les deux heures suivantes à prendre des photos en couleur des oiseaux qui couvraient par dizaines de milliers tout le fond du marécage – un lent mouvement blanc, noir, rouge, gris et rose, tantôt bigarré, tantôt régulièrement divisé en grandes taches uniformes d'oiseaux demeurés groupés⁴⁸⁵

La mention du mot « taches », associée à la reformulation des oiseaux en un « lent mouvement », confère à cette description une dimension impressionniste. En effet, elle se concentre sur les effets de mouvement des oiseaux : « tantôt bigarré, tantôt régulièrement divisé ». La structure binaire « tantôt...tantôt » accentue cette impression de mouvement incessant et de métamorphose. La description met en avant l'impression de fondu des couleurs des oiseaux, associées dans un même « mouvement » ; la mention de l'adjectif « bigarré » rend compte de cet entremêlement des couleurs. On a l'impression d'être face à un tableau seulement composé de taches, de notes de couleurs qui se mélangent, se complètent. L'effet de fondu est convoqué par le narrateur pour décrire les couleurs qui composent la nature : « Chaque fois qu'il levait les yeux le ciel avait changé de couleur, passant du bleu pâle au jaune et au violet, pour se fondre enfin dans une obscurité⁴⁸⁶ ». Ici, le narrateur emploie le verbe « fondre » pour décrire les métamorphoses du soleil qui finit par disparaître. Il rend compte de cet effet de métamorphose, de transformation grâce au participe présent, qui traduit une action en cours par son aspect inaccompli, « passant ». La transformation est incessante comme le suggère l'emploi de l'adjectif indéfini « chaque » : « Chaque fois qu'il

⁴⁸⁴ P. 188.

⁴⁸⁵ P. 342.

⁴⁸⁶ P. 391.

levait les yeux le ciel avait changé de couleur ». La beauté de la nature est mise en valeur par la mention des couleurs, « du bleu pâle, au jaune et au violet ». Le narrateur capte cette beauté éphémère, fugace qui disparaît dans l'obscurité et s'attache ainsi à sa dimension picturale par la mention récurrente de la couleur. Le paysage dépeint dans le roman montre une nature saisie par touches. Elle est une harmonie de couleurs, de formes dont l'œil humain ne perçoit pas l'infini détail. L'espace ininterrompu qu'est la nature échappe au regard des personnages et du narrateur.

2.2. La nature, un espace illimité

La nature semble infinie dans *Les Racines du ciel*, elle continue au-delà du paysage consacré par un regard. Elle existe au-delà du monde réel, l'auteur donne une dimension fantastique à la nature. C'est ainsi que le texte oscille entre la vision d'une nature menacée et l'image d'une nature toute-puissante, infinie et marquée d'un éclat immortel.

2.2.1. Une nature émancipée du réel

Grâce à la perception troublée des personnages, l'auteur s'engage dans une représentation fantastique de la nature, ancrée dans un monde de l'imaginaire. Les mirages reviennent souvent comme éléments caractéristiques de la nature dans le roman. Ils n'appartiennent pas au réel mais sont illusoires : ils offrent à la nature son aspect irréel. Lorsque Fields contemple la nature depuis le sol, le narrateur suggère leur présence : « une masse compacte, fauve et vivante de ce que Fields crut être des antilopes, complètement immobiles dans le miroitement étincelant de l'air, de l'eau et de la roche rouge⁴⁸⁷ ». L'adjectif « étincelant », qualifiant le « miroitement », accentue la brillance de la lumière qui imprègne le paysage entier, celle d'un mirage. L'auteur mentionne indirectement cet élément par la figure de l'hypallage : le miroitement devrait se rapporter seulement à l'eau. Or, il englobe à la fois l'air, l'eau et la roche rouge et son mouvement oscillant rappelle celui d'un mirage. À nouveau sur les lacs Kuru, la chaleur ambiante provoquée par la sécheresse produit des mirages : « dans un air tremblant où les mirages multipliaient les troupeaux à l'infini⁴⁸⁸ ». Le participe présent « tremblant » reprend l'effet de mouvement du mirage à travers le sens du verbe d'action « trembler ». Cette forme de synesthésie dit le trouble de la perception qui touche les

⁴⁸⁷ P. 329.

⁴⁸⁸ P. 330.

personnages confrontés à une nature surnaturelle à travers la multiplication des troupeaux. La multiplication des animaux par le prisme du mirage revient dans un autre passage du roman : « comme fond, il y avait les éléphants immobiles dans l'immense miroir vertical des mirages⁴⁸⁹ ». Les éléphants, comme le montre la préposition « dans » employée en tant que circonstant de lieu », appartiennent aux mirages et semblent irréels, ils sont qualifiés d'« immobiles ». Le texte s'inscrit dans une perspective fantastique. L'expression « l'immense miroir vertical des mirages » révèle une dimension poétique. L'auteur passe par la figure de la paronomase en rapprochant deux termes aux sonorités qui se ressemblent : « miroir » et « mirage ». Cet écho sonore révèle la proximité de ces éléments présente également dans leur étymologie commune. En effet, ces deux mots dérivent du verbe « mirer »⁴⁹⁰. L'emploi du terme « miroir » renvoie à l'idée de multiplication infinie des animaux par la réflexion des mirages et à la photographie grâce à la notion de reflet. Le miroir peut symboliser un obstacle à franchir pour s'évader du réel et accéder au monde du merveilleux⁴⁹¹. Les mirages emportent les éléphants dans un autre espace, celui de l'imaginaire. L'auteur renvoie à la notion de fantastique pour décrire la terre africaine, comme c'est le cas dans ces deux passages : « C'était ça, l'Afrique : il en sortait toujours quelque chose de nouveau, d'inattendu⁴⁹². », « Il y aura d'autres aventuriers après lui, [...] parce qu'en Afrique, le fantastique n'aura jamais dit son dernier mot⁴⁹³. » Le verbe à construction impersonnelle « il en sortait » renforce le caractère spontané, prodigieux, inexplicable de l'Afrique par la forme vide du sujet grammatical « il », qui dénote l'absence d'agent. L'auteur renvoie littéralement à la dimension fantastique de son roman dans le deuxième exemple par l'emploi de l'expression usuelle « dit son dernier mot » où figure le terme grammatical et donc liée au langage, à l'écriture « mot ». L'anthropomorphisme de la nature, que nous avons déjà mentionné plus tôt, participe à l'écriture fantastique du roman. Dans un passage où Morel et ses compagnons de lutte s'enfoncent dans la brousse, on peut lire :

Ils avaient quitté la petite brousse et les premiers arbres se dressaient des deux côtés du talus, de plus en plus serrés. Fields, peut-être à cause de ses expériences passées au cours des patrouilles en Corée et en Malaisie, luttait contre la conviction que le silence et le vide qui

⁴⁸⁹ P. 335.

⁴⁹⁰ « Mirage » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], consulté le 18 mai 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?50;s=2857723290;>>

« Miroir » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], consulté le 18 mai 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=167166270;>>

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² P. 361.

⁴⁹³ P. 361.

les entouraient recelaient une présence humaine cachée – il n'y avait rien de tel pour rendre la brousse silencieuse⁴⁹⁴.

La forêt est comme en train de se constituer simultanément à l'avancée des personnages : « les premiers arbres se dressaient des deux côtés du talus, de plus en plus serrés ». La gradation « de plus en plus serrés » produit l'impression que ce ne sont pas les personnages qui progressent dans la forêt mais que c'est elle qui se resserre autour d'eux par la construction pronominale « se dressaient ». On a le sentiment qu'elle emprisonne les personnages. Cela traduit l'angoisse vécue par Fields. En effet, l'étymologie de ce mot nous apprend que le latin *angustia* signifie au sens littéral « défilé, passage resserré » et au sens figuré « difficulté, situation critique⁴⁹⁵ ». De plus, cet extrait renvoie à la fin de l'œuvre où Morel disparaît dans la brousse. La description développe l'aspect fantastique de la nature qui fait figure d'autre monde dans le roman auquel accèdent les personnages grâce à la terrasse du Tchadien.

2.2.2. Le Tchadien : frontière entre deux mondes

La terrasse du Tchadien reprend le topos de la fenêtre et constitue un lieu de passage pour les personnages. Elle permet l'accès à une nature sauvage, isolée de la civilisation humaine qu'incarne le bar du Tchadien et son agitation. Par exemple, dans une description qui met en scène Minna en train de contempler la nature, la terrasse est un point de rencontre entre deux mondes :

Elle l'avait tout de suite compris parce qu'il n'y avait aucune différence entre le besoin qui l'avait poussé parmi les éléphants et celui qui l'étreignait elle-même, lorsqu'elle se penchait de la terrasse du Tchadien vers la rive déserte et les bancs de sable où des milliers d'échassiers blancs se tenaient immobiles⁴⁹⁶.

La « rive déserte » du fleuve correspond à la fenêtre, à l'ouverture sur la nature. Le personnage est habité par un besoin qui la pousse vers le dehors, le lieu incarne cet expansion vers le monde naturel que désire le personnage. Le dernier passage de l'œuvre qui emploie la terrasse du Tchadien comme lieu de description montre le pouvoir symbolique de cet endroit :

⁴⁹⁴ P. 457.

⁴⁹⁵ « Angoisse » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], consulté le 12 mai 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=167166270;>>

⁴⁹⁶ P. 52.

VIE À
PRÉSERVER

Au-delà du parapet, la mollesse du fleuve dans ses écailles de lumière, entre des faisceaux d'herbe brûlée, semblait ralentir le temps lui-même et le palmier solitaire de Fort-Fourreau, dans ce paysage-là, semblait avoir perdu beaucoup de membres de sa famille⁴⁹⁷.

Le parapet joue le rôle de frontière entre la terrasse et la nature. Le passage est réel comme le marque l'adverbe de lieu « au-delà » qui exprime la progression du regard du personnage. Cet adverbe peut aussi exprimer l'idée d'un ailleurs, d'un autre monde. La rive qui borde la terrasse du Tchadien incarne une frontière entre deux mondes : « Puis il tourna les yeux vers le fleuve, vers l'autre rive⁴⁹⁸ ». L'adjectif « l'autre » véhicule la notion d'altérité et entretient donc, l'idée que le fleuve sépare deux mondes. La rive donne une coloration fantastique au paysage, elle est le lieu d'un au-delà. On pense, notamment, aux mythologies grecque⁴⁹⁹ et égyptienne⁵⁰⁰ dans lesquelles le fleuve conduit vers un autre monde, donne accès à la vie éternelle. Le texte semble reprendre par la présence du fleuve et de la rive cette idée de passage entre deux univers et convoque le caractère immortel de la nature sur lequel nous allons nous pencher.

2.2.3. L'impression d'éternité de la nature

Le texte crée une impression d'éternité autour de la nature : elle apparaît comme un lieu immortel, immuable. L'auteur insiste notamment sur le cycle de la vie et de la nature auquel réfère l'œuvre à différents moments. Dès les premières pages, le lecteur est invité à deviner le caractère immortel de la nature : « Le ciel était, comme toujours, infranchissable, vapoureux et lumineux, obstrué par toutes les sueurs de la terre africaine⁵⁰¹. » L'incise adverbiale « comme toujours » affirme le caractère intemporel de la description et suggère son éternité. De plus, le texte emploie à deux reprises la métaphore du cadran solaire :

Un cavalier apparut un instant parmi les roseaux de l'autre rive, lancé au galop : le major américain, qui paraissait fuir quelque chose d'inexorable, peut-être le crépuscule lui-même ; il passait ainsi chaque soir à la même heure depuis des mois, comme s'il faisait corps avec quelque aiguille invisible l'entraînant irrésistiblement avec elle sur ce cadran dont Minna connaissait si bien chaque repère [...] et de nouveau, le ciel immense, comme l'absence de quelqu'un⁵⁰².

⁴⁹⁷ P. 465-466.

⁴⁹⁸ P. 51.

⁴⁹⁹ Joël Schmidt, « Styx » in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2012, p. 184.

⁵⁰⁰ Isabelle Franco, « Osiris » in *Nouveau dictionnaire de mythologie égyptienne*, Paris, Pygmalion, 1999, p. 189-192.

⁵⁰¹ P. 16.

⁵⁰² P. 40.

Minna continuait à s'occuper du bar, le soleil continuait ses comptes sur le cadran blanc du ciel africain, suivant toujours les mêmes points de repère⁵⁰³ [...].

Le cadran solaire évoque l'idée de cycle, de recommencement perpétuel. Par ailleurs, la fuite du personnage renvoie à celle du temps. Forsythe tente d'échapper au crépuscule, au rythme de la vie et de la mort imposé par la nature comme le montre son apparition fugitive, « un instant ». L'effet de boucle est accentué par la présence du ciel au début et à la fin du passage. Comme nous l'avons observé précédemment⁵⁰⁴, l'aube et le crépuscule constituent des moments importants dans les descriptions de la nature. En renvoyant à ces deux frontières temporelles, le narrateur convoque la notion de cycle : « les collines toutes proches, attentives, rajeunies à chaque lueur d'une aube nouvelle⁵⁰⁵ ». Ce passage met en lumière l'immortalité de la nature : les collines renaissent en même temps que chaque jour commence. Le cycle ininterrompu de la nature se dévoile à travers la présence de l'adjectif indéfini « chaque » et de l'adjectif « nouvelle » exprimant l'idée de renouvellement, de recommencement éternel. De même, le crépuscule fait office, lui aussi, de signe du cycle de la nature : « les ailes blanches des marabouts, des cigognes et des hérons s'agitaient comme des adieux dans le crépuscule⁵⁰⁶ ». Le circonstant « dans le crépuscule » semble plutôt qualifier les « adieux⁵⁰⁷ » que les oiseaux et témoigne de l'effet de boucle inscrit dans la représentation de la nature. Le passage crépusculaire situé à la fin de l'œuvre met en scène les adieux des oiseaux qui répondent à ceux de Qvist mentionnés plus tôt : « Peer Qvist qui avait tenu à faire un tour d'adieu sur le marécage, parmi les oiseaux⁵⁰⁸ ». Dans la fin du récit, l'apparition du terme « saison » renvoie au cycle naturel : « Le jésuite suivait depuis le matin le sentier au flanc de la colline, il rentrait chez lui le cœur léger, prêt à passer une nouvelle saison sur le terrain de fouilles⁵⁰⁹ ». Comme l'indique cet extrait, Saint-Denis et Tassin se sont quittés au moment de la nuit : « la boucle est bouclée » car leur première rencontre s'est déroulée au crépuscule, au début comme à la fin Tassin arrive ou repart avec le début du jour. Au sein de cette nature immuable, qui

⁵⁰³ P. 63.

⁵⁰⁴ Voir « La fonction liminaire de la description », (3.2.2), p. 89.

⁵⁰⁵ P. 287.

⁵⁰⁶ P. 431.

⁵⁰⁷ Si on déplace le circonstant « dans le crépuscule », le sens de la phrase est modifié : « les ailes blanches des marabouts, des cigognes et des hérons s'agitaient dans le crépuscule comme des adieux ». Dans ce cas, le circonstant précise la situation temporelle du procès « s'agitaient » et ne qualifie plus les « adieux ».

⁵⁰⁸ P. 427.

⁵⁰⁹ P. 493.

VIE À
PRÉSERVER

renait sans cesse, l'homme est éphémère. Les êtres vivants qui évoluent dans la nature semblent n'y être que de passage, comme ici : « La lune errait sur les collines, les étoiles continuaient jusqu'au bord des vallées leur insistante et facile leçon de détachement. On entendait parfois le passage d'un troupeau⁵¹⁰. » Dans ce paysage silencieux, la seule note de vie est celle du « troupeau », mais la mention de leur « passage » suggère que leur existence est temporaire. La mobilité des éléments composant la nature, qui ne sont pas immuables contrairement à elle, se lit également à la fin du passage à travers l'adjectif « contagieuse » : « la paix presque contagieuse de ces collines⁵¹¹ ». Dans un passage du roman, le narrateur explicite le caractère éphémère propre aux êtres vivants :

C'est une terre qui reprend dans son sein, plus vite qu'une autre, les branches tombées, les ambitions et les hommes. C'est une terre qui est par excellence un lieu de passage, de campement éphémère, d'étape, où les villages eux-mêmes semblent à peine posés, comme prêts à disparaître. Chacun de nous y a reçu sa leçon d'insignifiance et Schölscher y fut sans doute plus sensible que d'autres⁵¹².

Le texte reflète la toute-puissance de la terre à travers le verbe « reprend » qui exprime le caractère temporaire de l'indépendance des êtres et des organismes vivants : « qui reprend dans son sein, plus vite qu'une autre, les branches tombées, les ambitions et les hommes ». L'anaphore « C'est une terre » et le rythme ternaire de l'énumération « les branches tombées, les ambitions et les hommes » font ressortir le poids de l'affirmation de Saint-Denis qui accentue ainsi l'impression de fatalité, de tragique. Le narrateur suggère que rien n'est enraciné dans la terre, que rien n'y est permanent. En effet, la nature est immortelle face au passage des hommes : « lorsqu'il ne resta plus de tout cela que les longues nuits étoilées d'Afrique, qui ont toujours le dernier mot⁵¹³ ». L'adjectif « dernier » traduit l'idée de fin qui fait écho à la négation partielle « ne resta plus », laquelle porte sur la postériorité par rapport au moment de l'énonciation, et la valeur de vérité générale du présent « ont » affirme la permanence des nuits étoilées. Le texte évoque le passage du temps, celui des hommes et la nuit qui reste, éternelle. L'existence humaine révèle sa dimension passagère au sein d'une nature intemporelle : l'image de la nature façonnée par le roman introduit un homme qui face à la nature découvre son infimité et son infirmité.

⁵¹⁰ P. 38.

⁵¹¹ P. 38.

⁵¹² P. 285.

⁵¹³ P. 108.

2.3.L'infi(r)mité de l'homme face à la nature

La puissance de la nature mise en scène par le roman projette l'infirmité de l'homme face à elle. L'homme est conscient de son incomplétude et Romain Gary fait de son roman un espoir vers une condition meilleure, comme le souligne Jean-François Pépin : « C'est par amour des hommes et déception de les trouver si souvent inhumains que Romain Gary est amené, dans son œuvre, à lancer un véritable appel à résister à notre condition, celle d'infirmes, pour la dépasser⁵¹⁴. »

2.3.1. Une nature inaccessible

Dans le roman, la solitude des personnages met en perspective le sentiment de leur infériorité face à l'espace naturel : « Il m'est même arrivé de me réveiller brusquement sous ma tente, tout seul devant le plus beau paysage du monde⁵¹⁵ ». Le texte insiste sur l'isolement de Saint-Denis à travers l'adjectif « tout » et le superlatif « le plus beau » favorise le contraste entre l'infinité de l'homme et la grandeur de la nature. Sa puissance se traduit à travers son omniprésence : elle envahit l'espace. Dans cette description, la multiplication comme infinie des troupeaux en est révélatrice : « Il devait y avoir là une soixantaine de bêtes et, plus loin, au-delà de la forêt de bambous, sur les flancs d'une colline, il voyait les premières silhouettes d'un autre troupeau⁵¹⁶. » Le narrateur nourrit l'impression que les éléphants occupent tout le paysage : « plus loin, au-delà de la forêt de bambous ». Morel ne perçoit que les premières bêtes et le lecteur est laissé dans l'incertitude quant à la grandeur du troupeau, comme s'il ne se terminait jamais : « les premières silhouettes d'un autre troupeau ». L'accumulation de compléments, « plus loin, au-delà de la forêt de bambous, sur les flancs d'une colline », provoque une impression d'éloignement et d'infini comme si les éléphants pouvaient remplir tout l'espace, ce qui est renforcé par la précision « les premières » suggérant une potentielle présence illimitée d'animaux. De même, dans l'intervention du prisonnier Robert à l'adresse de ses compagnons de cellule, l'importance physique des éléphants est soulignée par la répétition du substantif pluriel « centaines » : « des centaines et des centaines de bêtes ». Les paysages contemplés par les personnages ne semblent jamais s'interrompre : « les marécages de Bahr Salamat

⁵¹⁴ Jean-François Pépin, *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris, Montréal (Québec), Budapest, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 18.

⁵¹⁵ P. 20.

⁵¹⁶ P. 181.

VIE À
PRÉSERVER

qui découvraient sur des dizaines de kilomètres leur nudité géologique⁵¹⁷ ». L'aspect non-limitatif de l'imparfait « découvraient » en témoigne. L'étendue du lieu sur des « dizaines de kilomètres » provoque une impression d'infini, d'illimité de ce paysage. Les personnages du roman se situent au cœur d'une nature qui occupe tout l'espace :

Ils échangèrent quelques mots sur les circonstances de l'accident, debout sur la dune, avec des milliers d'oiseaux, de buffles, d'éléphants immobiles autour d'eux et comme enlisés dans la chaleur, dans un air tremblant où les mirages multipliaient les troupeaux à l'infini⁵¹⁸.

Les personnages sont entourés par la faune de la nature. Le narrateur emploie le substantif « milliers » pour susciter l'impression d'une faune infinie. La juxtaposition « des milliers d'oiseaux, de buffles, d'éléphants » traduit également le caractère illimité de la série. Le verbe « multipliaient » est qualifié par le complément adverbial exprimant la manière, « à l'infini », qui intensifie le verbe : les animaux se propagent autour des deux protagonistes. En outre, l'emploi du nom collectif « troupeaux » insiste sur le nombre des bêtes. La scène de massacre des éléphants met elle aussi en évidence, paradoxalement, la puissance de la nature : « la même scène se reproduisait sur toute l'étendue du Kuru et jusqu'aux marécages du nord, où tous les oiseaux du monde paraissaient avoir soudain bouché le ciel⁵¹⁹ ». Le spectacle se reflète à l'infini : « la même scène se reproduisait sur toute l'étendue du Kuru ». L'emploi du verbe à construction pronominale « se reproduisaient » dénote un effet de multiplication. Dans « toute l'étendue » l'adjectif indéfini « toute » et le substantif « étendue » évoquent un prolongement interminable de la scène. La nuit, un élément cosmique omniprésent dans les descriptions de la nature, incarne la grandeur et la hauteur de la nature : « La pièce était brillamment éclairée par un lustre, mais la lumière, débordant la fenêtre, s'arrêtait net devant la nuit africaine qu'elle n'arrivait pas à entamer⁵²⁰. » La lumière artificielle du lustre ne parvient pas à conquérir la nature qui s'étend au-delà de la fenêtre : ici encore le topos de la fenêtre signale l'expansion de la nature. L'adverbe « devant » illustre une séparation, une rupture invisible entre la lumière et la noirceur de la nuit, qu'elle ne parvient pas à pénétrer. Dans ce passage, la nuit conserve son obscurité, son opacité : la nature reste intouchable et garde son mystère. Les

⁵¹⁷ P. 324-325.

⁵¹⁸ P. 330.

⁵¹⁹ P. 370.

⁵²⁰ P. 78.

personnages confinés dans leurs rôles d'observateurs de la nature sont impuissants face à elle, face à une nature qui leur échappe.

2.3.2. Une désunion entre l'homme et la nature

La séparation entre l'homme et la nature est symbolique dans le roman. Leur échange peine parfois à dépasser le domaine visuel : la nature emprunte une stature figée et se referme sur elle-même. Dans l'incipit, Saint-Denis contemple les collines et le narrateur note à leur propos qu'elles « paraissaient déjà comme touchées par un pressentiment⁵²¹ ». La nature est pourvue d'une intériorité à laquelle le narrateur et les personnages n'ont pas accès. La photographie, qui occupe une place essentielle dans le roman, est le relais d'une mémoire : elle enregistre dans une image, comme la description inscrit dans le texte, la beauté et la puissance de la nature. Mais le roman reproduit les limites de ces deux médiums. En effet, la nature dépeinte est souvent insaisissable et Fields, comme l'auteur, échouent à en capturer l'essence. Dans la description où les éléphants sont massacrés, la fin du passage inverse le rapport de force entre ces animaux et les hommes :

Pendant qu'il courait, il aperçut un éléphant magnifique, ses défenses énormes dressées vers le ciel, qui était parvenu à escalader jusqu'à mi-hauteur un rocher, sous les balles tirées presque à bout portant ; au moment où Fields braquait son objectif, la bête avait réussi à saisir le chasseur avec sa trompe et elle s'écrouta avec lui dans l'eau. Fields ne rata la scène que d'une demi-seconde et uniquement parce que le corps du chasseur pendant sa chute avait été dissimulé par l'éléphant.

Mais Fields échoue à capturer l'image de cet éléphant « magnifique », aux « défenses énormes dressées vers le ciel ». La grandeur de la nature se dérobe au regard froid et professionnel du photographe et démontre, une fois encore, sa puissance. La même situation se présente un peu plus tôt dans l'œuvre :

Plusieurs centaines d'éléphants se tenaient immobiles dans l'eau et parmi les roseaux, cependant que la boue encore humide du marécage qui s'étendait vers le nord était animée par un prodigieux tourbillon d'oiseaux ; mais c'était un spectacle impossible à photographier, car, dès que l'avion descendait, il était pris aussitôt dans un nuage vivant dont il lui fallait sortir en hâte pour ne pas perdre ses hélices. Fields dut se contenter d'une photo prise à deux cent mètres d'altitude, d'où les oiseaux n'apparaissaient que comme une immense plantation colorée⁵²².

⁵²¹ P. 16.

⁵²² P. 325.

Le passage cristallise la beauté fugitive et instantanée de la nature, le personnage est impuissant face à cette nature, comme le suggère l'adjectif « impossible ». La tournure restrictive « n'apparaissent que comme une » rend compte de l'échec à posséder ce paysage qui s'échappe, se dérobe au personnage. Le verbe « apparaître » qui s'oppose à « être » montre que le photographe ne peut pas saisir l'essence de ce spectacle, mais seulement une image déformée. Le passage confronte la description et la photographie, la représentation du texte est une représentation de l'image. La description doit contourner les obstacles de la photographie, parvenir à transmettre au lecteur l'essence d'un objet. On remarque, ici, comment le temps de la description l'emporte néanmoins sur la fugacité de l'instantané photographique. Nous allons voir que l'image de la nature, si délicate à retenir, ne se présente pas seulement comme un spectacle grandiose mais offre sa dimension sémiologique aux personnages.

2.3.3. L'intuition d'un manque

Devant la nature, les protagonistes contemplent la beauté, la splendeur de leur environnement, mais devinent aussi leur propre incomplétude. Les personnages ont dans la nature le sentiment d'une absence, ils prennent conscience de leur manque d'humanité. Le paysage suggère ce que le narrateur ne peut pas dire, ainsi les sentiments de Minna, un personnage mystérieux car elle peine à exprimer ses pensées, sont traduits par sa vision de la nature. Comme lorsqu'elle regarde la nature depuis le Tchadien :

lorsqu'elle se penchait de la terrasse du Tchadien vers la rive déserte et les bancs de sable où des milliers d'échassiers blancs se tenaient immobiles, et où chaque buisson tordu, chaque oiseau finissaient par paraître comme une grimace de l'absence, une caricature de ce qui n'était pas là⁵²³

Le paysage suggère « quelque chose », qui est interprété par le personnage, elle y voit la manifestation paradoxale de ce qui ne se manifeste pas justement : « une grimace de l'absence, une caricature de ce qui n'était pas là⁵²⁴ ». La grimace fait écho à la forme du paysage, à sa difformité « buisson tordu » : par le prisme du regard de Minna, la paix habituelle du paysage vire à la

⁵²³ P. 52-53.

⁵²⁴ P. 53.

**VIE À
PRÉSERVER**

paralysie. La forme du lieu représente le sentiment de Minna. Tout dans le lieu traduit ce qui fait défaut : le paysage révèle le sentiment de manque, l'absence, la solitude qui font souffrir le personnage. La proposition « finissent par paraître » met en avant la déception de Minna, son besoin de fraternité n'est pas assouvi. L'aspect perfectif de la périphrase met en relief l'évolution négative du paysage aux yeux de Minna : il se fige en une image de l'absence. La dimension grotesque, l'outrance manifestée par les termes « grimace », « caricature », indiquent que le paysage échoue à offrir ce qui pourrait pallier la solitude du personnage, qui devient ainsi d'autant plus flagrante, d'autant plus visible. Les « grimaces » rappellent les grotesques antiques, des peintures ou des sculptures, notamment, composées de personnages, de lieux, de formes étranges : cet écho met en évidence la picturalité du paysage décrit. Le texte éclaire sur une forme – paradoxale – d'harmonie sur le vide, sur « l'absence ». L'homme au contact de la nature prend conscience de son défaut d'humanité. En la contemplant, il comprend ce que le langage lui refuse : la nature des *Racines du ciel* porte le message de l'œuvre.

**3. LA NATURE COMME ENJEU HERMÉNEUTIQUE : UNE
ATTRACTION MYSTÉRIEUSE**

Les personnages du roman sont guidés vers la nature. Ils ont le sentiment qu'elle a un message à leur révéler. En effet, l'œuvre dévoile cette intuition qui habite les protagonistes et qui les pousse à la rencontre de la nature. Cette dernière agit sur eux comme une attraction mystérieuse et son appel est aussi herméneutique : les personnages cherchent en elle une réponse, une vérité.

3.1. Une nature mystérieuse

La nature dans le roman est dépeinte comme un lieu fascinant, mystérieux voire fantastique. Elle garde sa beauté, son étrangeté : la nature, mystérieuse, relève pour les personnages d'un espace qui échappe à toute compréhension, à toute définition.

3.1.1. Les limites du langage

VIE À
PRÉSERVER

L'œuvre manifeste à travers les paroles des personnages les limites du langage. Le narrateur se trouve confronté à des protagonistes qui souffrent de l'insuffisance des mots et dont les pensées lui échappent. Pour Firyel Abdeljaouad, « la relation complexe de Minna au langage fait de ce personnage un être énigmatique⁵²⁵ ». Son rapport à la nature la laisse dans l'incapacité d'exprimer ce qui relève pour elle du sentiment indicible. Elle laisse ses phrases en suspens, par exemple lorsqu'elle est interrogée par Schölscher sur les raisons qui l'ont poussée à venir au Tchad, elle déclare :

Et je croyais vraiment que le Tchad, c'était un peu un endroit où on pouvait se réfugier au sein de la nature, parmi les éléphants et tous ces grands troupeaux paisibles qui parcourent la savane. Et les oiseaux⁵²⁶.

On voit ici se dessiner le désir de repli du personnage, la dernière proposition nominale « Et les oiseaux. » marque aussi son incapacité à communiquer, par l'absence de qualificatifs pour le substantif « oiseau » mais également par l'absence de verbe, laquelle traduit cette incomplétude de l'expression du personnage. Le caractère ineffable des sentiments du personnage est aussi révélé dans la scène du procès où Minna, interrogée suite à l'aide qu'elle a apportée à Morel, n'a plus que la parole pour se défendre mais celle-ci lui échappe : une fois de plus elle n'arrive pas à s'exprimer. Minna a du mal à décrire les sentiments qui l'attachent à Morel, lorsqu'on lui demande si elle était amoureuse de lui, elle répond : « Je ne sais pas. Ce n'était pas ça⁵²⁷... » L'emploi des points de suspension, récurrents dans la parole de Minna, marque son incapacité à exprimer ses sentiments, il y a quelque chose qui reste indicible. Le désarroi du personnage est tellement important parfois que c'est son regard qui prend le relais de sa parole : « Elle aspira la fumée de sa cigarette et jeta à Saint-Denis un de ces longs regards insistants dont elle accompagnait certaines de ses phrases, comme pour leur donner un prolongement, suggérer qu'elles avaient un sens caché, en vous laissant le soin de le découvrir⁵²⁸. » Le personnage ne peut plus s'exprimer par les mots et cherche la connivence, la rencontre avec l'autre par le regard. Le procès de Minna est un passage très révélateur sur le personnage et sur sa relation à la nature. Elle n'arrive pas à communiquer avec le monde, l'intériorité

⁵²⁵ Firyel Abdeljaouad, Romain Gary, *Op. cit.*, p. 111.

⁵²⁶ P. 36.

⁵²⁷ P. 245.

⁵²⁸ P. 53.

est pour elle un refuge : « Ses yeux, son sourire étaient ailleurs⁵²⁹ ». Morel aussi met en échec le langage lorsque Fields est amené à l'interroger sur ses motivations :

Fields cherchait toujours la question à poser. Il sentait qu'il suffirait de quelques mots pour que tout fût dit. Il les avait presque au bout de la langue. Mais il décida que son français n'était pas à la hauteur. Il manquait de vocabulaire. C'était du moins l'excuse qu'il se donna. Et peut-être était-ce trop vague, trop difficile à formuler. Fields se rabattit sur un point précis⁵³⁰.

Le photographe est conscient de ne pas poser la question qui le mènerait au cœur de l'affaire. Ce qui est de l'ordre de l'intuition, « trop vague, trop difficile à formuler », pose problème au langage. Les mots sont insuffisants pour décrire la profondeur de la nature qui se porte aux yeux des personnages et avec laquelle ils entretiennent une relation ineffable : « Sous ce ciel clair, devant cet horizon où les seules limites étaient celles de la vue, il sentait la présence d'un autre enjeu⁵³¹. » Le contraste entre le flou d'un « autre enjeu » et la clarté du paysage cristallise le caractère intuitif, instinctif, du sentiment du personnage. Face à ce ciel dévoilé qui s'ouvre au protagoniste, celui-ci prend conscience de la nécessité d'une marge humaine : la nature se révèle dans sa dimension herméneutique. L'ineffable est ce que la parole ne peut traduire : le mystère de la nature échappe à la raison et à la logique des personnages. Elle se dévoile dans sa dimension mystique : « Il était venu s'asseoir là, [...] peut-être parce qu'il avait besoin de se retremper dans un paysage qui révélait si bien de quoi il s'agissait⁵³². » Le verbe « révéler » évoque la révélation, presque divine, que le lieu peut offrir au personnage : il est dans une relation mystique à la nature.

3.1.2. Une mystique de la nature

Le roman cultive une forme de mystique de la nature où les personnages, en communion avec elle, espèrent découvrir la clé de l'histoire. Le narrateur suggère dans différentes notations descriptives que l'image de la nature offre aux personnages – et au lecteur – un message à décoder : « les nuits, même les plus étoilées, offrent seulement de la beauté, non pas une réponse⁵³³. » Dans l'incise « même les plus étoilées », le narrateur joue sur la lumière des étoiles qui devraient éclairer

⁵²⁹ P. 470.

⁵³⁰ P. 349.

⁵³¹ P. 81.

⁵³² P. 465.

⁵³³ P. 30.

les personnages. Mais l'espoir est déçu, le personnage est conscient d'une fatalité qui pèse sur la relation de l'homme à la nature. Le texte laisse penser que cette histoire n'a pas offert toute sa signification même si Morel explique les motivations de sa lutte. La nature offre aux personnages un lieu d'espoir, ils désirent y trouver des réponses : « Saint-Denis se tut et se tourna vers son compagnon, comme s'il attendait une réponse, une confirmation. Les bras croisés sur la poitrine, le jésuite tenait la tête levée. La lune errait sur les collines, les étoiles continuaient jusqu'au bord des vallées leur insistante et facile leçon de détachement⁵³⁴. » Tassin semble chercher une explication dans la nature, une « réponse » que Saint-Denis attend lui aussi. Mais la nature reste hermétique, le paysage ne donne pas de réponse aux personnages, sinon « une insistante et facile leçon de détachement ». Quelques lignes plus loin, le narrateur indique que Tassin revient sur ses propres souvenirs de l'affaire pour tenter de la comprendre :

Il écouta donc Saint-Denis avec attention, [...] mais en même temps, il se pencha sur ses propres souvenirs, essayant de s'expliquer avec eux une fois pour toutes et, aidé par la paix presque contagieuse de ces collines et par la voix chaleureuse à ses côtés, il s'efforça une dernière fois de considérer l'affaire avec tout le détachement et toute la sérénité convenant à un savant⁵³⁵.

Lorsque le narrateur affirme que Tassin est « aidé par la paix presque contagieuse de ces collines », il révèle la volonté du personnage de s'inspirer de la nature. Par ailleurs, l'insouciance dont veut faire preuve le personnage renvoie à la distance des étoiles, mentionné auparavant. Le texte tente de comprendre le lieu, d'en saisir la vérité. La nature conserve la clé de l'histoire : « lorsqu'il ne resta plus de tout cela que les longues nuits étoilées d'Afrique, qui ont toujours le dernier mot⁵³⁶ ». Le silence de la nature africaine, souvent évoqué dans l'œuvre, symbolise l'opacité de la nature qui ne donne pas d'explication aux personnages. Dans *Les Racines du ciel*, le mysticisme gagne la relation des personnages à la nature. Elle s'adresse à leurs émotions, leurs intuitions et leur inspire un désir de communion avec elle. Les protagonistes font de la nature un lieu sacré.

3.1.3. Une lecture religieuse de la nature

⁵³⁴ P. 38.

⁵³⁵ P. 38.

⁵³⁶ p. 108.

La représentation de la nature est en effet empreinte d'une forme de religiosité : le roman inscrit dans ses passages descriptifs une discrète trame religieuse. Le premier personnage qui fait son apparition est le jésuite Tassin. Il ne répond pas à un horizon d'attente stéréotypé : « ses yeux perçants qui évoquaient bien plus des horizons illimités que les pages d'un bréviaire⁵³⁷ ». Le contraste entre l'idée d'infini, d'ouverture, convoquée par les « horizons illimités » et l'ascétisme que rappellent les textes religieux et les prières contenus dans le « bréviaire » développent un comique à l'encontre de ce dernier. L'adjectif « illimités » qualifiant les « horizons » suggère l'étroitesse spirituelle de la religion, incarnée par le bréviaire, qui devrait suggérer l'illimité par excellence. La dimension religieuse est déplacée des textes, des symboles usuels, – vers la figure même, vers l'homme et vers la nature. L'incipit est marqué par plusieurs références implicites au domaine sacré. Le jésuite parcourt un chemin, « Depuis l'aube le chemin suivait la colline⁵³⁸ », qui devient sentier à la fin du récit : « Le jésuite suivait depuis le matin le sentier⁵³⁹ ». Ce terme rapproche Tassin d'une figure biblique, Jésus, mais ici le sentier n'est plus celui qui mène à Dieu : il est celui qui mène à la nature. Le chemin que suivent les personnages est un itinéraire symbolique – ils vont à la rencontre de l'affaire Morel – et moral – il les mène à l'élévation spirituelle à laquelle ils aspirent. À plusieurs reprises dans le roman, le narrateur insère des références au chemin : « C'était ça, l'Afrique : il en sortait toujours quelque chose de nouveau, d'inattendu. On pouvait la mener tout doucement dans une direction nouvelle⁵⁴⁰ », « La piste montait droit devant eux⁵⁴¹ », « le chemin étoilé de l'humanité⁵⁴² ». Les mots « direction » et « piste » déclinent le motif du chemin. La fin de l'œuvre également rappelle le trajet des personnages par la présence du verbe « parcourir » : « les nouvelles péripéties, aussi accidentées et solitaires que les collines qu'il parcourait depuis le matin⁵⁴³ ». L'itinéraire suivi par Tassin fait écho au cheminement des personnages du roman. Le sentier est aussi celui qui mène les hommes vers leur condition idéale, vers leur humanité – comme le suggère cet extrait de l'excipit : « Il ne restera alors de l'infirmité et du défi d'être un homme qu'une dépouille de plus sur notre chemin⁵⁴⁴. »

⁵³⁷ P. 15.

⁵³⁸ P. 15.

⁵³⁹ P. 493.

⁵⁴⁰ P. 361.

⁵⁴¹ P. 457.

⁵⁴² P. 460.

⁵⁴³ P. 494.

⁵⁴⁴ P. 495.

La dimension religieuse se présente au lecteur dans les manifestations de la nature : « Au-dessus du fleuve, Minna regardait un vautour tourner lentement. Chaque soir, il semblait ainsi signer le ciel, comme pour lui permettre de tourner la page⁵⁴⁵. » Le verbe « signer » s'interprète dans un sens religieux et se présente déjà quelques lignes avant : « Figurez-vous, j'ai reçu la visite d'une espèce de toqué qui prétend me faire signer une pétition interdisant la chasse à l'éléphant en Afrique⁵⁴⁶... » La signature des hommes pour la défense de la nature est ici symbolique, elle incarne leur foi dans un idéal, dans une sacralisation de la nature. Dans cette perspective, le motif de l'arbre cristallise la religiosité de la nature :

Il se balançait lentement au pas de son cheval, tournant parfois la tête, d'un mouvement vif, vers les collines ou vers la silhouette d'un arbre dont son œil caressait les ramifications infinies – il y avait longtemps que l'arbre était son signe préféré, avant celui de la croix. Il souriait⁵⁴⁷.

La « silhouette » de l'arbre est un signe : il est le symbole de la nature. Les « ramifications infinies » contemplées par le personnage font écho aux racines et même au chemin : ces trois éléments véhiculent l'idée d'une ramification sémantique de la nature dans le roman. L'arbre expose la dimension religieuse de la nature. Sa ressemblance avec la croix, par son aspect presque cruciforme, affirme le transfert du sacré, du religieux, vers la nature. L'arbre est un motif central, unificateur de la nature dans notre corpus. Par sa hauteur, il règne au-dessus d'elle et concentre l'empreinte solennelle de la représentation de la nature. Il en est un élément primordial, comme le montre également son occurrence à la toute fin du roman. Romain Gary cultive le pouvoir de représentation, la force symbolique de cet élément. Pour Jean-Loïc Le Quellec, auteur d'un article sur l'utilisation de l'arbre dans les mythes, « des bibliothèques entières ont été consacrées au “culte des arbres” – sans que celui-ci soit jamais clairement défini, et alors même qu'il est souvent précisé que les arbres “bénis”, “saints” ou “sacrés” ne sont point “adorés” pour eux-mêmes, mais pour ce qu'ils représentent⁵⁴⁸. » La nature est dotée d'une aura mystérieuse dans le roman : les personnages se tournent vers elle en pensant y trouver des réponses à leurs interrogations spirituelles. Le sacré est

⁵⁴⁵ P. 40.

⁵⁴⁶ P. 40.

⁵⁴⁷ P. 495.

⁵⁴⁸ Jean-Loïc Le Quellec, « L'arbre dans les mythes » [en ligne] in *Aux origines des plantes. Des plantes et des hommes*, Francis Hallé, Pierre Lieutaghi, éd., Paris, Fayard, 2008, p. 416-439. [Consulté le 16 mai 2017]. Disponible sur : <http://www.academia.edu/4371581/2008__Larbre_dans_les_mythes._In_Francis_Hall%C3%A9_and_Pierre_Lieutaghi_Eds._Aux_origines_des_plantes._Des_plantes_et_des_hommes_pp._416439._Paris_Fayard>

**VIE À
PRÉSERVER**

reporté vers la nature dont le roman fait une lecture religieuse. Le paysage offre davantage qu'une peinture agréable de la nature : elle s'y découvre dans sa dimension herméneutique. En effet, elle laisse entrevoir au lecteur son avenir menacé et lui rappelle la nécessité de préserver une marge pour la nature et pour les droits de l'homme. Le texte prophétise la tragédie qui consume la nature et l'homme au XX^e siècle à travers des paysages tragiques.

3.2. Un paysage tragique

Les Racines du ciel se situe quelques années après la Seconde Guerre mondiale, ses héros ont fui leur pays et leurs semblables. Leur exil est « ontologique⁵⁴⁹ » et spirituel : ils recherchent la communion avec la nature pour tenter d'échapper à la fatalité. Le roman raconte ainsi la menace à l'égard de la nature et de l'homme dans un « paysage tragique⁵⁵⁰ » annonciateur de l'issue d'une histoire écrite à l'avance dont les personnages sont les conteurs.

3.2.1. La nature : spectatrice d'une tragédie

La nature contemplée par les personnages devient à son tour la spectatrice de la tragédie qui se noue devant elle. Elle voit les personnages du roman venir jouer le rôle qui leur est confié et reste, elle, immuable, éternelle. Au début du récit, il est intéressant de constater que ce n'est pas le paysage qui apparaît et disparaît en fonction du regard du personnage, mais que c'est ce dernier qui apparaît et disparaît du « champ » que constitue la nature en fonction de l'ocularisation du narrateur. C'est l'homme qui prend place, qui est modulé par le paysage qui l'entoure : « Depuis l'aube, le chemin suivait la colline à travers un fouillis de bambous et d'herbe où le cheval et le cavalier disparaissaient parfois complètement ; puis la tête du jésuite réapparaissait sous son casque blanc⁵⁵¹ ». La nature constitue l'arrière-plan de la tragédie : « Lorsqu'il sortit de sa tente, il trouva Saint-Denis en train de fumer sa pipe, face aux collines que le soleil n'avait pas encore quittées, mais qui paraissaient déjà comme touchées par un pressentiment⁵⁵². » Le passé simple « trouva » et l'imparfait « paraissaient » rendent compte tous les deux de procès passés. Néanmoins, le verbe perfectif « trouver » au passé simple implique par son aspect semelfactif une action qui se produit une fois. Le verbe imperfectif « paraître » à l'imparfait traduit, lui, un procès qui dure dans le temps grâce à son aspect duratif⁵⁵³. Ainsi, la valeur aspectuelle de l'imparfait « paraissaient » suggère un rôle dans l'ombre, un rôle presque invisible du paysage dans l'histoire. La nature est silencieuse et en retrait de l'agitation qui caractérise le bar du Tchadien : « il ne restait bientôt de l'Afrique qu'un ciel qui

⁵⁴⁹ Jean-François Pépin, *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris, Montréal (Québec), Budapest, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 12.

⁵⁵⁰ P. 417.

⁵⁵¹ P. 15.

⁵⁵² P. 16.

⁵⁵³ Delphine Denis, Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Le livre de poche, Paris, 2007, p. 61-65.

VIE À
PRÉSERVER

semblait descendre, se rapprocher comme pour mieux vous regarder, pour mieux voir d'où venait tout ce bruit⁵⁵⁴ ». Le contraste entre le calme, le silence de la nature et la frénésie du lieu dénote une sorte d'inversion des rôles : la nature devient spectatrice de l'homme. Il y a un effet de mise en abyme, les personnages deviennent les héros d'une tragédie jouée devant la nature. Elle semble même parfois mettre en valeur le rôle joué par les protagonistes :

Le crépuscule tombait rapidement, dans un silence étonnant qui semblait toujours choisir ce moment pour venir se poser sur le fleuve et sur les roseaux, parmi les derniers oiseaux encore éveillés. Morel continua à parler, de cette voix sourde, grondante, pleine d'une passion contenue⁵⁵⁵.

Le passage donne l'impression que la nature prépare l'intervention de Morel, le silence qui se pose sur la nature accueille la voix du personnage. Il n'est pas soudain et les oiseaux sombrent progressivement dans le sommeil : la nature se retire peu à peu pour laisser la place aux personnages. Les collines, le lieu où Saint-Denis raconte l'histoire de Morel, endossent, elles aussi, le rôle de spectatrices : « Le jour se levait et les collines commençaient à venir vers eux de l'est, et il parut à Saint-Denis qu'elles l'avaient écouté toute la nuit, qu'elles se pressaient à présent autour de lui pour poser des questions⁵⁵⁶. », « Saint-Denis s'arrêta un moment et se tourna vers les collines toutes proches, attentives, rajeunies à chaque lueur d'une aube nouvelle⁵⁵⁷. » La proximité des collines « toutes proches » est également intellectuelle : elles se montrent « attentives ». La nature est davantage qu'un décor de l'action de Morel : elle en est une spectatrice, un témoin.

3.2.2. La mise en scène de la disparition de la vie

Dans le roman, les animaux qui luttent contre la sécheresse incarnent l'agonie de la nature. Les motifs de l'élévation et de la pesanteur qui touchent les animaux sont sollicités par l'auteur pour représenter les deux forces qui s'opposent dans la nature, la vie et la mort. L'élévation des animaux rappelle l'investissement religieux de la nature dans le texte : les cieux vers lesquels tendent les bêtes symbolisent le divin. Dans la description où Fields survole les étendues désertiques parsemées

⁵⁵⁴ P. 40.

⁵⁵⁵ P. 54.

⁵⁵⁶ P. 283.

⁵⁵⁷ P. 287.

VIE À
PRÉSERVER

par des bêtes qui tentent de gagner les lacs Kuru, l'agonie des buffles et des éléphants symbolise le déclin de la nature :

Toute la région désertique à l'est du lac était couverte de bêtes agonisantes ou qui luttaien encore pour atteindre les eaux du Kuru. Les cent cinquante kilomètres du *waterless track*, – piste unique à moitié effacée par le sable – étaient parsemés de carcasses et lorsque l'avion descendait au ras du sol, des centaines de charognards se levaient dans son sillage pour retomber aussitôt avec une lourdeur molle. Des buffles en masse compacte se tenaient longuement immobiles dans la poussière rouge, levant à peine la tête au passage de l'avion, pour s'ébranler ensuite à nouveau : ils laissaient chaque fois derrière eux les bêtes affaissées qui ne pouvaient plus suivre, mais qui essayaient encore de se lever avec ce mouvement spasmodique des pattes qui ressemblait déjà à l'agonie ; [...] les éléphants affluaient vers le Kuru par groupes isolés, ou s'arrêtaient brusquement, laissés sur place par l'effondrement de leurs forces⁵⁵⁸.

Au début du passage, le narrateur recourt à la voix passive pour constater la situation du paysage : « la région [...] était couverte de bêtes agonisantes ». La passivité des animaux coïncide avec celle de la nature, qui disparaît. Néanmoins, le narrateur montre que les animaux tentent de lutter contre la mort qui les assaille, ainsi le verbe « lever » revient à plusieurs reprises dans ce passage. Grâce à la figure du polyptote, le narrateur le décline sous différentes formes grammaticales : « se levaient », « levant à peine la tête », « essayaient encore de se lever ». Les animaux sont ainsi représentés dans un mouvement ascendant mais qui est toujours contraint dans son déploiement : ils sont comme aimantés au sol. C'est notamment visible dans cet extrait : « lorsque l'avion descendait au ras du sol, des centaines de charognards se levaient dans son sillage pour retomber aussitôt avec une lourdeur molle ». L'attraction de la terre rappelle ces animaux à elle. Seuls les éléphants réussissent : « les éléphants affluaient vers le Kuru ». Le verbe « affluaient » exprime le nombre important de bêtes et rappelle l'eau grâce à cette idée de fluidité qu'il véhicule : les éléphants guidés instinctivement vers l'eau représente une note de vie dans ce paysage détruit. L'adverbe « aussitôt » offre de la rapidité au mouvement exprimé dans le syntagme prépositionnel « pour retomber ». Le complément circonstanciel de manière qui vient préciser ce mouvement, « dans une lourdeur molle », contraste avec la rapidité de l'adverbe « aussitôt ». Le substantif « lourdeur » qualifié par l'adjectif « molle » insiste sur la pesanteur, l'attraction dont sont victimes les animaux. Leur lutte est presque imperceptible : « levant à peine la tête au passage d'un avion ». Le circonstant de manière « à peine » suggère cet effort comme invisible des animaux. Sa place d'épithète détachée

⁵⁵⁸ P. 324.

VIE À
PRÉSERVER

marque encore plus l'absence presque totale de réaction des animaux face « au passage des avions ». La présence du terme « forces » renvoie au magnétisme qui affecte les animaux et révèle la fonction indicielle de la description. Le texte annonce l'agonie de la nature. La perte de vie des animaux s'unit à une perte de relief, de formes : « une centaine de caïmans aplatis sur le sol ou renversés sur le dos⁵⁵⁹ ». Les adjectifs suggèrent que les bêtes ont perdu leur épaisseur. Ces participes passés sont employés comme formes adjectives à sens passif. L'absence du complément d'agent fait de la sécheresse un mal généralisé et invisible, semblable à celui qu'est l'homme pour la nature. Le fait d'évacuer l'origine du mal touchant les animaux suggère qu'il est imperceptible, inconnu : il peut ainsi être la métaphore du ravage qu'est l'homme pour la nature. Une autre description de l'œuvre met en scène l'absence de vie au sein de la nature, Morel et ses hommes traversent la brousse pour rejoindre la villa de Challut afin d'obtenir pour leur manifeste de défense des éléphants, la première page du journal. Le passage débute ainsi : « Et ils sentaient bien tous que même l'air autour d'eux était chargé d'une lourde épouvante. Les voix de la forêt s'étaient tues ; à l'aube, il n'y avait pas trace de rosée sur le sol⁵⁶⁰. » Le participe passé « tues » convoque dans sa sonorité le verbe « tuer » et présage ainsi la mort du paysage auquel fait écho le silence des « voix de la forêt ». Le verbe de perception « sentir » incarne l'intuition des personnages. Ils pressentent l'issue tragique, révélée à travers le terme « épouvante », de la nature. Cette notation anticipe un dénouement fatal, l'imminence d'une issue tragique.

3.2.3. Une histoire écrite à l'avance

L'histoire narrée dans le roman, la lutte de Morel pour les éléphants, est racontée après-coup par Saint-Denis, notamment. La fin inévitable de l'aventure de Morel scellée par le texte est comme frappée par la fatalité et met en évidence l'affinité de l'œuvre avec la tragédie. Le roman multiplie les références au genre tragique : « La tragédie de cet homme était qu'il n'avait pas d'autre interlocuteur que lui-même⁵⁶¹. » Morel est le héros tragique d'une cause qui le dépasse et dont il n'arrive pas à se faire l'écho. L'auteur offre au personnage une dimension mythique en évoquant sa « tragédie » : la lutte qu'il mène pour la nature est de tout temps et de tout lieu. En effet, le roman

⁵⁵⁹ P. 325.

⁵⁶⁰ P. 253.

⁵⁶¹ P. 452.

VIE À
PRÉSERVER

souligne le caractère éternel de l'histoire des personnages, sans cesse appelés à rejouer leur rôle tant que l'homme n'offre pas à la nature et à l'humanisme une marge de survie :

Il me semble qu'elle se poursuit parfois quelque part, autour de nous, dans une autre dimension, et que ses héros, ainsi frappés d'éternité, sont à jamais condamnés aux mêmes péripéties et aux mêmes erreurs, jusqu'à l'heure où ils sont enfin libérés de ce cycle infernal par quelque fraternel éclair de notre sympathie⁵⁶².

Saint-Denis explicite le contenu tragique de l'œuvre : Morel et ses compagnons sont « frappés d'éternité » et « condamnés » aux « mêmes péripéties » dans le « cycle infernal » qui renvoie à la notion de *fatum* décliné dans la tragédie. Le personnage principal fait figure de Prométhée⁵⁶³ qui défie la loi divine pour donner à l'homme l'humanité à laquelle elle aspire, tel Sisyphe il est condamné à revivre le même châtement, celui d'une lutte éternelle pour l'homme. Le texte rappelle à différentes reprises le sort inéluctable de l'intrigue du roman : « Il était venu s'asseoir là, après avoir envoyé son dernier papier sur l'affaire⁵⁶⁴ ». Ce qui était écrit depuis longtemps était enfin sur le point d'arriver⁵⁶⁵... » Le mot « papier » peut se lire comme une référence à l'écriture et suggère que l'histoire est écrite à l'avance, avant la fin du roman. L'aspect inchoatif dans la locution verbale « sur le point de », associé aux points de suspension, met en lumière l'imminence d'une fatalité qui guette l'œuvre. En effet, le roman est traversé par une atmosphère menaçante symbolisée à différents niveaux de l'intrigue, comme ici à travers le risque d'un orage : « Lorsque Fields sortit de la paillote, il vit de grands nuages noirs s'amasser à l'est et il fut frappé par cette pesanteur d'encre à l'horizon, qui paraissait annoncer quelque prodigieuse et imminente crevaison du ciel⁵⁶⁶ ». Le texte met en scène ce qui est sur le point d'arriver, l'imminence d'une action à travers la fonction indicielle de la description. La tension dramatique et tragique culmine avec la fin du roman. C'est d'ailleurs explicité par le texte qui évoque « l'imminence d'un dénouement tragique⁵⁶⁷ ». Les indices descriptifs annoncent le destin de l'histoire et de la nature, comme c'est le cas ici, où la dimension littéraire du texte fait allusion à la menace de mort qui pèse sur Morel.

⁵⁶² P. 38.

⁵⁶³ Firyel Abdeljaoaud, Romain Gary, *Op. cit.*, p. 135.

⁵⁶⁴ P. 465.

⁵⁶⁵ P. 463.

⁵⁶⁶ P. 419.

⁵⁶⁷ P. 458.

Mais l'histoire écrite à l'avance est aussi celle du XX^e siècle que raconte le roman à travers ses personnages et son propos. Le message de l'œuvre, la nécessité d'une marge pour l'homme et la nature, est nourri par l'expérience des camps qu'a connue Morel :

Peut-être parce qu'ils n'avaient pas encore connu les camps de travail forcé, cette apothéose de l'utilitarisme et du rendement intégral dans la marche en avant. Ils ne pouvaient imaginer à quel point la défense d'une marge humaine assez grande et généreuse pour contenir même les géants pachydermes pouvait être la seule cause digne d'une civilisation quels que fussent les systèmes, les doctrines ou les idéologies dont on se réclamait⁵⁶⁸.

Les éléphants incarnent une liberté rêvée pour les hommes, ce qui les pousse à s'identifier à eux : « des centaines de bêtes magnifiques auxquelles rien ne résiste, pas un mur, pas un barbelé⁵⁶⁹ ». Le mot « barbelé » fait écho aux camps où sont emprisonnés les personnages. Le roman se projette dans une perspective historique à travers des héros qui ont souffert des ravages de la Seconde Guerre mondiale. Minna, notamment, en a été une victime, comme elle le confie à Schölscher et à Saint-Denis. Les malheurs qui furent les siens en Allemagne, l'assassinat de son amant russe, les abus sexuels qu'elle a subis et la prostitution qui lui a été imposée ont décidé de son départ pour le Tchad, une véritable terre d'asile pour elle. Les valeurs humanistes fuient l'homme comme Minna fuit l'Allemagne nazie : « Vous avez déjà vu un éléphanteau couché sur le flanc, la trompe inerte, et vous regardant avec des yeux où semblent s'être réfugiées toutes les qualités humaines tant vantées et dont l'humanité est si abondamment dépourvue⁵⁷⁰ ? » L'infinitif passé « s'être réfugiées » fait de l'éléphant un refuge pour les valeurs humanistes qui se sont échappées de la figure de l'homme pour aller vers celle de la nature, incarnant dans le roman une marge essentielle à l'humanisme. Le texte met en parallèle le massacre des éléphants et le génocide perpétué pendant la Seconde Guerre mondiale :

Sa dernière photo avant les ténèbres fut celle d'un tas d'ivoire que les hommes du village transportaient pièce par pièce jusqu'aux camions arrêtés sur la piste à sept kilomètres de là. Les racines étaient encore ensanglantées. [...] Peut-être parce qu'il était très fatigué, les pensées de Fields prirent une direction qu'il qualifiait d'« inutile ». Un de ses premiers souvenirs d'enfant était le sourire de sa mère : il se trouvait que c'était un sourire tout étincelant de l'or de nombreuses couronnes qui fascinaient l'enfant. Chaque fois qu'il était déprimé, ce souvenir revenait en même temps que celui du tas de couronnes et de dents en

⁵⁶⁸ P. 259.

⁵⁶⁹ P. 211.

⁵⁷⁰ P. 70.

VIE À
PRÉSERVER

or « récupérées » par les nazis sur les victimes des chambres à gaz et des fours crématoires. Il avait passé des heures à contempler fixement les photos de ce tas que les journaux de l'époque avaient publiées : il y cherchait le sourire de sa mère⁵⁷¹.

La description d'un « tas d'ivoires » désindividualise les éléphants qui ne sont plus perçus que comme une marchandise. Le texte glisse ensuite par le regard intérieur du personnage vers le souvenir de sa mère, de son sourire et la vision des tas de dents arrachées aux victimes des nazis. Les dents humaines et les défenses des éléphants sont assimilées à travers l'emploi du mot « tas » et à travers le caractère mercantile de ces deux éléments – les dents sont « récupérées ». De plus, elles sont liées par la « racine » qui les compose toutes deux. Enfin, l'horreur des deux scènes revient au personnage à travers des photographies. L'auteur rapproche le génocide humain du massacre animal, associe l'homme à l'éléphant et prouve ainsi l'idéal écologiste et humaniste qui habite son œuvre. La mutilation des défenses et des dents fait écho à la mutilation des valeurs humanistes : « les racines vivantes qu'une force toute-puissante avait implantées dans la terre [...] enfoncées dans le cœur des hommes⁵⁷² ». Le gisement sans vie suggéré par le terme « tas » contraste avec les « racines vivantes » dont il est question. Les racines interpellent le lecteur sur la mutilation des valeurs humanistes. Mais malgré la tonalité tragique de l'œuvre, le roman prône un mouvement d'espoir vers un homme meilleur, pleinement humain.

3.3. Un espoir dans l'humain

Dans le roman, les personnages sont habités par un certain optimisme : l'œuvre se fait aussi la traduction d'un mouvement d'espoir vers l'humanisme.

3.3.1. Aux origines de l'homme

Le livre met en scène une quête de l'humain : le texte se penche sur les origines de l'homme. La nature reflète ce retour aux origines à travers la description d'un paysage des premiers temps du monde. La région des lacs Kuru constitue le lieu de la fin du roman, et notamment du massacre des éléphants : « comme fond, il y avait les éléphants immobiles dans l'immense miroir vertical des mirages, les rochers hérissés de roseaux, et les échassiers blancs... [...] dans ce paysage des

⁵⁷¹ P. 391-392.

⁵⁷² P. 265.

VIE À PRÉSERVER

premiers temps du monde⁵⁷³ ». La perception d'une seule note de couleur dans cette description, « échassiers blancs », pour qualifier les oiseaux évoque la pureté, le caractère virginal de ce lieu qui fait écho à « ce paysage des premiers temps du monde ». L'adjectif « premiers » dénote un retour au paysage originel qui sera le théâtre de l'ultime action épique de Morel en faveur des éléphants. Les éléphants souvent qualifiés de bêtes « préhistoriques » sont comme les symboles du temps immémorial qui marque les paysages de l'œuvre. Ils forment un lien entre le roman et des temps lointains : « dès qu'ils furent dans l'eau, ils se dispersèrent, les deux bêtes du centre s'effondrant littéralement, et demeurant sur le flanc sans bouger – cependant que les autres continuaient à avancer vers les eaux plus profondes⁵⁷⁴ ». L'imparfait « continuaient » exprime grâce à son aspect sécant et non limitatif une action qui a déjà commencé et qui peut se poursuivre. L'enfoncement des éléphants dans la profondeur de l'eau correspond à une sorte de retour aux temps qui précèdent l'homme. Dans la description de l'extermination des éléphants, le paysage est anthropomorphisé et, à l'inverse, les hommes semblent déshumanisés et réduits à des silhouettes : « Fields vit aussi, un peu partout, des silhouettes debout sur les rochers⁵⁷⁵ ». L'acmé du passage dévoile un épique qui glisse vers la figure de l'éléphant : « il aperçut un éléphant magnifique, ses défenses énormes dressées vers le ciel, [...] la bête avait réussi à saisir le chasseur avec sa trompe et elle s'écroula avec lui dans l'eau⁵⁷⁶ ». Le passage exacerbe la puissance de l'animal et efface la présence de l'homme. Dans ce paysage originel, primitif, la paléontologie – représentée par le personnage de Tassin – symbolise une quête qui n'est plus celle de l'homme mais celle de l'humain. Le portrait physique de Tassin rappelle son activité de paléontologue : « son visage osseux, taillé à la hache comme une de ces sculptures de pierre dont il poursuivait inlassablement les vestiges dans les profondeurs de la terre⁵⁷⁷ ». Il est celui qui suit le chemin de l'œuvre et l'itinéraire spirituel qu'il symbolise. Ainsi, son voyage pour connaître l'histoire de Morel s'inscrit dans une quête de l'humain : il quitte le « terrain où il dirigeait des fouilles⁵⁷⁸ » pour, cette fois-ci, mener une fouille intellectuelle et spirituelle. Par son métier, il étudie la vie qui a disparu. Dans le roman, l'homme est présenté comme un être en cours d'évolution. Les activités de fouilles de Tassin prennent une tournure métaphorique, il veut « fouiller » l'histoire de Morel, comprendre cette légende. À la fin du roman, le jésuite est présenté

⁵⁷³ P. 335.

⁵⁷⁴ P. 341-342.

⁵⁷⁵ P. 370.

⁵⁷⁶ P. 371.

⁵⁷⁷ P. 30.

⁵⁷⁸ P. 15.

comme « un savant que l'on disait intéressé par tout ce qui avait trait aux origines de l'homme⁵⁷⁹ ». L'intérêt du personnage pour l'homme n'a pas de limite. Cette notation descriptive suggère la curiosité de Tassin au sujet de l'homme et de l'humain. La périphrase qui désigne l'éléphant dans la description de la nature bordant la rive du Cameron enrichit la symbolique de la paléontologie dans l'œuvre : « quelque bête préhistorique⁵⁸⁰ ». La recherche des éléphants « préhistoriques » rejoint celle des valeurs humanistes présentées comme tout aussi « anachroniques » : le paysage du roman est celui d'une terre de vestiges, les personnages cherchent à protéger et conserver ce qui reste des valeurs essentielles à l'homme. L'aspiration humaniste du roman relève d'une même volonté de mémoire et de préservation que celle qui semble préoccuper la paléontologie. Néanmoins, l'auteur interroge la possibilité de cette évolution humaniste de l'homme.

3.3.2. Une quête illusoire ?

Dans le roman, le photographe Fields joue un rôle marginal au niveau de l'intrigue, mais relaye le message de l'œuvre en incarnant l'importance de la mémoire. Sa trajectoire mentale révèle l'impact de la nature sur l'homme : il va de la consommation à la contemplation de la nature. Lors de sa première apparition dans le roman, le personnage est cantonné à son rôle de photographe professionnel : « Couché à plat ventre dans le nez de l'appareil, Fields prenait cliché sur cliché d'un des plus dramatiques reportages de sa carrière⁵⁸¹. » La situation du personnage dans un avion, au-dessus de ce paysage, marque une distance physique qui est le reflet de sa distance émotive face à la nature qu'il photographie. Le personnage est dans un rapport mercantile à la nature : « les marécages de Bahr Salamat qui découvraient sur des dizaines de kilomètres leur nudité géologique, évoquant une de ces visions d'une autre planète dont le public était toujours si friand⁵⁸² ». L'adjectif « friand » évoque une appétence d'images dramatiques : il signale que le narrateur ne contemple pas la nature mais la consomme. Fields incarne la perception d'une nature comme une ressource inépuisable acquise à l'homme. Le personnage est renvoyé à son ignorance à l'égard de la nature : « Fields ne connaissait rien à la faune africaine et était à peu près incapable de distinguer un buffle d'un tapir⁵⁸³ ». L'absence de similarité entre les deux animaux crée tout d'abord un effet comique.

⁵⁷⁹ P. 484.

⁵⁸⁰ P. 24.

⁵⁸¹ P. 324.

⁵⁸² P. 324-325.

⁵⁸³ P. 324.

VIE À
PRÉSERVER

Par ailleurs, l'emploi de la locution adverbiale « à peu près », suggérant l'approximation pour l'adjectif pourtant absolu « incapable » crée une sorte de litote ironique. Cela marque, au contraire, le fait qu'il n'arrive absolument pas à les différencier. Plus loin, dans la description où Fields se situe au cœur de la nature suite à l'accident d'avion, on note un changement symbolique dans l'écriture de l'auteur. Dans la description précédente, Fields « prenait cliché sur cliché » de la nature alors qu'ici le narrateur introduit un verbe de perception : « Il se leva immédiatement, mit ses lunettes, régla l'objectif, prit une photo de l'appareil avec les éléphants à l'arrière-plan, et quelques autres de Davies, écroulé sur les commandes, la poitrine enfoncée. Puis il regarda autour de lui⁵⁸⁴. » La pause contemplative du personnage qui cesse de prendre des photos suggère qu'il prend conscience du paysage qui l'entoure. Le texte crée une impression d'ampleur du paysage, comme s'il remplissait tout l'espace, ce qui est suggéré dans l'emploi de la préposition « autour de » : le personnage est véritablement au cœur de la nature. Le changement de perspective fait écho à un changement de nature du regard du personnage, on trouve le verbe de perception « regarda » alors que jusque-là on trouvait des verbes relatifs à son activité de photographe. La chute du personnage coïncide avec son approche nouvelle du lieu : il se met à le contempler, il est littéralement à son contact. Fields ne reconnaît que deux espèces d'oiseaux dans le paysage « parce qu'il en avait vu chaque matin de sa fenêtre d'hôtel⁵⁸⁵ ». La « fenêtre d'hôtel » suggère que son premier regard sur la nature africaine est limité alors qu'ici il est ouvert sur l'immensité de la nature. Il est dans une découverte euphorique de cette dernière :

Abe Fields n'avait jamais été particulièrement porté à la contemplation de la nature, mais cette fois il fallait vraiment admirer. Extraordinaire, émouvante, la végétation de plumes couvrait le marécage à perte de vue et, sous les nuages immobiles et pesants, un deuxième ciel, plus proche, vivant et innombrable, celui-là, semblait avoir triomphé de tout le vide de l'autre⁵⁸⁶.

La deuxième phrase, « Extraordinaire [...] le vide de l'autre », est caractérisée par une ponctuation très présente et un rythme qui ne se relâche jamais, comme si son emphase rendait compte, de l'émotion du personnage. Le personnage de Fields finit par épouser la cause de Morel : « il eût donné beaucoup pour pouvoir retrouver Morel et lui dire que, lui aussi, Abe Fields, “y croyait”, de tout son

⁵⁸⁴ P. 328.

⁵⁸⁵ P. 328.

⁵⁸⁶ P. 427.

cœur⁵⁸⁷ ». Morel intrigue les autres personnages du roman, sa lutte corps et âme pour les éléphants et le mystère qui entoure sa personne dessinent les contours de sa légende. Il est le vecteur des aspirations humanistes et écologistes des autres personnages du roman : il est un aventurier de la marge.

3.3.3. Morel, aventurier de la marge

Les Racines du ciel forment un « un grand roman d'aventures, au souffle épique⁵⁸⁸ ». Le narrateur fait de la lutte de Morel et de ses compagnons une « aventure⁵⁸⁹ » et le héros principal est, selon les mots du personnage du Gouverneur, un « aventurier digne de l'Afrique, à la mesure de ses superstitions, de ses contes et de ses absurdités⁵⁹⁰ ». Les personnages défendent un eldorado : la marge humaine. Elle fait figure d'espace imaginaire et idéal où pourraient survivre les valeurs humanistes. La marge est décrite comme un espace presque réel : elle reste un lieu d'imagination, un refuge mental : « Il faut absolument que les hommes parviennent à préserver autre chose [...] qu'ils laissent de la marge, une réserve, où il leur serait possible de se réfugier de temps en temps⁵⁹¹ ». L'espace de la nature est peu à peu envahi par la présence humaine, la nécessité de le sauvegarder fait écho à celle de sauver un espace pour les valeurs humanistes :

L'espèce humaine était entrée en conflit avec l'espace, la terre, l'air même qu'il lui faut pour vivre. Les terrains de culture gagneront peu à peu sur les forêts et les routes mordront de plus en plus dans la quiétude des grands troupeaux. Il y aura de moins en moins de place pour les splendeurs de la nature⁵⁹².

L'auteur établit un parallèle entre la nature et la marge, le lecteur parvient à concevoir la seconde grâce à l'image de la première : la marge humaine est un espace à l'écart de la civilisation, intouchable. Les personnages poursuivent cet eldorado et s'engagent ainsi dans un combat épique pour la nature et l'homme. Or, Morel est un homme ordinaire, au physique banal, pour Firyel Abdeljaouad : « Le héros épique qu'est Morel est un petit homme sans envergure, muni d'une serviette bourrée de pétitions : il détonne dans les grands espaces africains⁵⁹³ ». Finalement, il fait

⁵⁸⁷ P. 429.

⁵⁸⁸ Firyel Abdeljaouad, Romain Gary, *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁸⁹ P. 38.

⁵⁹⁰ P. 361.

⁵⁹¹ P. 83.

⁵⁹² P. 80.

⁵⁹³ Firyel Abdeljaouad, Romain Gary, *Op. cit.*, p. 54.

VIE À
PRÉSERVER

davantage figure de héros populaire (« Morel était devenu vraiment un héros populaire⁵⁹⁴ ») que de héros épique. Néanmoins, ses qualités morales le rendent digne de la défense des éléphants, il est « un authentique résistant contre notre misérable condition⁵⁹⁵ ! » et possède « ce sourire grave qui venait beaucoup plus de la bonté des yeux que de l'ironie des lèvres⁵⁹⁶ ». Mais Romain Gary semble en fin de compte nous proposer une ambition épique déçue. Dans l'incipit, l'apparition de Tassin révèle un traitement ironique de l'épopée de la part de l'auteur : « ses jambes faisaient un angle aigu avec sa soutane, dans des étriers beaucoup trop courts pour lui, et il se balançait parfois dangereusement sur sa selle, regardant avec des mouvements brusques de son profil de conquistador le paysage des monts Oulé⁵⁹⁷ ». Le « profil de conquistador » dénote une écriture aux accents emphatiques rattrapée par le grotesque de la monture du personnage, son « poney kirdi qui lui servait de monture », souligné par l'emploi du verbe « servir » pour démontrer le décalage comique du poney. Morel ne parvient pas à gagner la lutte, il est engagé dans la défense d'une cause qui ne cessera jamais. C'est ce que suggère l'incertitude qui flotte autour de sa mort à la fin du roman : il s'enfonce dans la brousse, sans que le lecteur ne soit certain du destin qui sera le sien. Cela fait de lui le combattant éternel d'une cause désespérée, et non le héros vainqueur d'une épopée. La serviette qui transporte les pétitions que Morel ne quitte jamais est une version renouvelée des armes qui accompagnent les héros épiques. Elle est emblématique du personnage jusqu'à même devenir une extension de lui, l'image de la serviette abandonnée sur la piste trahissant la fatalité qui entoure Morel et l'échec de la défense des éléphants :

Abe Fields était debout au milieu de la piste, les yeux fixés sur la serviette de cuir. Elle gisait dans la poussière du chemin, bourrée de proclamations, de manifestes, d'appels ; lourde d'espoirs déçus⁵⁹⁸...

La trivialité de cet accessoire et sa tonalité parodique font état de la faiblesse du héros face aux puissances contre lesquelles il se bat. La première rencontre entre le lecteur et Morel a lieu grâce à la description qu'en fait Saint-Denis. Ce n'est pas Morel qui est objectivement décrit, mais Morel tel qu'il est perçu par Saint-Denis, tel que ce dernier se le représente : « il vient souvent me retrouver,

⁵⁹⁴ P. 277.

⁵⁹⁵ P. 468.

⁵⁹⁶ P. 491.

⁵⁹⁷ P. 15.

⁵⁹⁸ P. 493.

VIE À
PRÉSERVER

pendant mes nuits d'insomnie, avec son air en rogne, les trois rides profondes de son front droit⁵⁹⁹. » De plus, de nombreuses occurrences évoquent directement la « légende » de Morel. Par exemple, on peut lire : « une légende était en train de s'établir, et je savais qu'il allait être difficile à Morel d'y échapper »⁶⁰⁰. Morel apparaît même comme le héros d'un mythe aux yeux de la population locale : « – dans tous les marchés, les conteurs d'histoires se vantaient de l'avoir vu – généralement sur un cheval ailé et tenant une épée de feu à la main. [...] Il n'y a rien de tel que les tam-tams pour édifier un mythe »⁶⁰¹. La fin du roman renforce encore le caractère légendaire du héros, il s'enfonce dans la brousse avec Youssef qui est chargé par Waitari de le tuer mais qui ne parvient pas à s'y résoudre. L'incertitude créée autour de sa mort forge la légende de Morel et la lutte qu'il incarne ne cesse jamais :

Pour elle et pour des millions d'autres gens qui avaient tellement besoin d'amitié, il fallait continuer sa manifestation, ne pas se laisser prendre, ruser, se cacher, défendre sans répit la marge humaine au milieu de nos pires difficultés, demeurer insaisissable quelque part au fond de la brousse, parmi les derniers éléphants, comme une consolation, une promesse, une confiance irréductible en nous-mêmes et dans notre avenir !

Morel est un « esperado » de l'humanisme, c'est lui qui incarne et porte l'espoir du roman : « Quelqu'un, je ne sais plus qui à Fort-Lamy, avait trouvé pour Morel un surnom qui lui allait bien : c'était, disait-il, un esperado. Une nouvelle espèce d'homme surgie victorieusement du fond de l'ignominie⁶⁰². » Il est le vecteur des aspirations écologistes et humanistes des autres personnages de l'œuvre et du lecteur.

⁵⁹⁹ P. 18.

⁶⁰⁰ P. 119.

⁶⁰¹ P. 120.

⁶⁰² P. 403.

CONCLUSION

« Aucun homme n'est une île », rappelle Romain Gary dans les quelques lignes qui ouvrent notre travail. L'homme existe grâce à l'écosystème, il est l'une des formes de vie infinies qui le composent. Si l'affirmation de l'auteur réintroduit l'importance du lien entre l'homme et la nature, elle semble, au terme de notre étude, exprimer par là également l'unité qui relie tous les hommes : leur humanité. Les personnages du roman sont exilés, repliés dans leur solitude et forment le portrait d'une humanité qui a perdu son humanisme. La liberté, l'amour, la fraternité qu'ils poursuivent sont autant de valeurs que préserve la marge humaine. Elles font l'essence de l'humanisme, c'est-à-dire la reconnaissance de l'autre que l'œuvre affirme dans le combat de Morel pour chaque vie de la nature, des hannetons aux éléphants. La protection de la nature et la défense d'une marge pour l'humanisme, reflétées à travers l'espace naturel, relèvent finalement d'une même aspiration, ces « racines du ciel », qui situent l'homme au centre des réflexions de Romain Gary. Ce roman écologiste repense l'humanisme : il prône un post-humanisme où l'humain est une aventure, un idéal à conquérir. La description transmet au lecteur ce message à travers la représentation de la nature. La proposition descriptive d'un texte est une invitation à l'imaginaire, le lecteur découvre la subjectivité d'un regard à travers elle. En décrivant, un auteur affirme son point de vue sur le monde, la description est une marge de sens pour le lecteur. Dans *Les Racines du ciel*, la marge descriptive rattrape le récit et déploie l'image de la nature dans le texte. Avec elle, c'est le message de Romain Gary qui éclot dans l'œuvre : la représentation de la nature appelle à la défense d'une marge pour protéger sa beauté et protéger l'humanisme. Le pouvoir mémoriel de l'écriture est sollicité par la nature : elle est inscrite dans le texte à travers chacune des notations descriptives qui convoquent sa présence. Romain Gary préserve son image et invite son lecteur à protéger la réalité qu'elle incarne, la vie – la nature, l'humain.

À la manière de la nature qui traverse l'œuvre de sa présence mystérieuse, le propos de Romain Gary est furtif, discontinu et incarné dans les marges descriptives de l'œuvre. La marginalité littéraire et théorique de la description a marqué l'histoire de cette notion, pourtant elle est indispensable à l'écriture d'un auteur – et en particulier de Romain Gary – : elle fait naître un monde aux yeux du lecteur. La description est ainsi le lieu de la subjectivité, elle épanouit la liberté stylistique et idéologique d'un écrivain. Elle nous apparaît finalement comme une marge de sens car elle offre au lecteur une place dans l'œuvre, elle invite sa subjectivité dans le texte. Dans *Les Racines du ciel*, la dominante descriptive déborde le cadre réaliste car sa légitimité vient de son

caractère symbolique. En effet, la nature – lieu de l'action du roman, objet de quête des personnages – est sur le point de disparaître mais est immortalisée par le roman dans sa grandeur et dans son aura presque mythique. Elle devient une icône, au sens d'une peinture religieuse, qui représente l'appel de l'auteur à préserver une marge de beauté – naturelle et spirituelle pour l'homme. L'importance de la nature dans le roman détermine également sa propension à la description dont l'intérêt pour la nature se révèle par le prisme du paysage. Mais Romain Gary renouvelle la pratique descriptive à travers sa peinture paysagiste.

L'écriture descriptive du roman est en pointillé, les notations descriptives surgissent au détour du récit et fragmentent l'image de la nature, démultipliée, infinie, dont chacune exprime une facette de la nature – tragique, grandiose ou mythique. La subjectivité de la description permet à l'auteur de transmettre sa vision du monde. L'enjeu descriptif n'est pas d'abord réaliste et narratif mais idéologique. Romain Gary revalorise la description dans une époque où elle perd sa légitimité. Il fait plus que décrire, il évoque, suggère et renouvelle ainsi la pratique descriptive par le prisme de la notation, comme lieu de subjectivité et de modernité. L'épanouissement de la nature dans le texte déploie un réseau de significations dans l'œuvre, telles des ramifications. La nature est un signe qui se porte aux yeux des personnages : elle présage sa disparition imminente et découvre le visage humain du mal qui la détruit elle, ainsi que l'humanisme. La description est le souvenir d'une nature passée, aux contours mythiques et le signe d'une absence, d'un abandon : la nature et l'humanisme disparaissent.

Le roman renvoie le lecteur à un monde peu à peu déserté par la nature et par la vie, et lui rappelle la nécessité de les préserver. Il met en scène l'après, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il expose ses conséquences sur le plan humain. L'histoire du roman fait écho à une Histoire dont les personnages veulent se détourner, dont ils veulent échapper au « cycle infernal⁶⁰³ ». C'est ainsi que *Les Racines du ciel* oscille en permanence entre le réel et l'allégorique : l'éléphant anachronique est une réminiscence des droits de l'homme oubliés par ce dernier, le massacre des animaux renvoie à l'extermination des hommes perpétrée pendant la Shoah et l'espace naturel fait écho à l'espace de la marge. La perte de repères des protagonistes les pousse vers la nature, leur désir de communion avec elle s'affirme comme un rempart contre l'inhumanité, contre l'infirmité de l'homme. La nature est un refuge, un au-delà pour s'exiler d'un monde défiguré et de même l'espace mental, l'imagination offrent l'exil spirituel à l'homme. Par l'image, de la

⁶⁰³ P. 38.

photographie notamment, et l'imaginaire, l'auteur met en perspective la portée de la description : elle enregistre la nature.

Dans *Les Racines du ciel*, Morel n'a pas seulement à cœur de défendre une espèce menacée. Par ses paroles, ses actes et ses espoirs, il protège la nature et l'humanisme. Son évanouissement légendaire dans la brousse fait de sa lutte un combat éternel pour l'homme et l'humanisme. L'auteur déroule le fil dramatique de l'histoire de Morel qui donne au livre, bercé par les rêves, par les illusions des personnages, une couleur mélancolique. Pourtant l'œuvre se termine sur un sourire, celui de Tassin : « Il souriait ». Il signe l'espoir triomphant de la fatalité qui pèse sur la nature et annonce la victoire de l'humanité sur l'homme. Le temps du roman est celui de l'aventure, Romain Gary met en scène la conquête d'un espace pour les droits de l'homme et les droits de la nature, une marge inviolable face à la marche du progrès, face aux périls menaçant l'humanisme et l'environnement. Mais au-delà de ce livre, la quête de l'humain se poursuit. Les romans publiés par la suite manifestent une continuité humaniste dans l'œuvre de Romain Gary. En 1974, métamorphosé en Émile Ajar, l'auteur aborde à nouveau l'écologie et la relation de l'homme à la nature dans *Gros-câlin*. Le personnage de Cousin, un jeune homme souffrant de solitude adopte un python qu'il nomme Gros-câlin : « Physiquement, Gros-câlin est très beau. Il ressemble un peu à une trompe d'éléphant, c'est très amical⁶⁰⁴. » La figure de l'éléphant, rappelée par l'auteur dans cet extrait, semble incarner définitivement pour lui le désir d'amitié qui pousse les hommes vers la nature : « Au point où nous en sommes, avec tout ce que nous avons inventé, et tout ce que nous avons appris sur nous-mêmes, nous avons besoin de tous les chiens, de tous les oiseaux et de toutes les bestioles que nous pouvons trouver... Les hommes ont besoin d'amitié⁶⁰⁵. »

⁶⁰⁴ Romain Gary, *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 54.

⁶⁰⁵ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 217.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

GARY Romain, *Les Racines du ciel*, Édition définitive, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 (1980).

Romain Gary :

- Œuvres de Romain Gary :

Gros-Câlin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 (1974).

La promesse de l'aube, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 (1980).

Pour Sganarelle, Paris, Gallimard, 2003 (1965).

Vie et mort d'Émile Ajar, Paris, Gallimard, 1981 in Romain Gary, *Légendes du je*, Mireille Sacotte, éd., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, p. 1404-1416.

- Écrits de Romain Gary

« De combien d'avertissements avons-nous besoin, de combien de beauté disparue ? ». Introduction du livre "The editors of Time-Life Books", *Vanishing Species*, New-York, Time-Life Books, 1974 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., trad., Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 239-257.

« Introduction to *The roots of heaven* », trad. Jonathan Griffin, Time Reading Program, Special Edition, 1964 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 107-113.

« Lettre à l'éléphant », *Le Figaro littéraire*, 4 mars 1968, p. 10-12. La première version de ce texte est parue en anglais dans le magazine *Life*, le 22 décembre 1967, sous le titre « Dear Elephant, Sir... » in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 159-169.

« Préface à la nouvelle édition » in *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 (1980).

« Si l'enfer pouvait avoir des murs... », *Catalogue de l'exposition « Résistance-Déportation »*, musée de l'Ordre de la Libération, avril-juin 1980 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 353-354.

- Entretiens avec Romain Gary

« Romain Gary ou le nouveau romantisme », entretien avec Jérôme Le Thor, dossier ajouté à *Clair de Femme*, Paris, Cercle du Nouveau Livre, Librairie Jules Taillandier, mai 1977 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 283-298.

« Romain Gary : les hommes, ces éléphants », entretien avec Jean Daniel, *L'express*, 4 janvier 1957, p. 28-29 in Romain Gary, *L'affaire homme*, Paul Audi, Jean-François Hangouët, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 17-33.

- Ouvrages sur Romain Gary et sur *Les Racines du ciel* :

ABDELJAOUAD Firyel, GARY Romain, *Firyel Abdeljaouad commente « Les racines du ciel » de Romain Gary*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2009.

ANISSIMOV Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Éd. Revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

BAYARD Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Presses universitaires de France, coll. « Le Texte rêve », 1990.

HUSTON Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes sud, 1995.

PÉPIN Jean-François, *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris, Montréal (Québec), Budapest, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.

La description :

ADAM Jean-Michel, *La description*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 1998.

BARTHES Roland, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Genette Gérard, Todorov Tzvetan, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1982, p. 81-90.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1970 in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Éric Marty, éd., Paris, Éditions du Seuil, 1994, tome II, p. 555-741.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 420-431.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit » in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » in *L'analyse structurale du récit*, Roland Barthes, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1981, p. 158-169.

GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001.

La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques, Hamon Philippe (éd.), Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991.

GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 2008 (1980).

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires », 1994.

LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1981.

MARMONTEL Jean-François, « Descriptif », *L'Encyclopédie in La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Hamon Philippe (éd.), Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991.

VOUILLOUX Bernard, « Raconter, représenter, décrire », in *Poétique*, n°65, 1970.

WEY Francis, *Remarques sur la langue française*, Paris, Didot, 1845 in Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires », 1994.

- Linguistique et stylistique :

DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières » in *Le début et la fin du récit : une relation critique*, Del Lungo Andrea, Christine Montalbetti, Jean Rouaud, *et. al.*, éd., Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature, 2 », 2010, p. 7-22.

DENIS Delphine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Grammaire du français*, Le livre de poche (Librairie Générale française), Paris, 2007 (1997).

HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin sup Lettres », 2003 (1993).

- Le paysage

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

CORBIN Alain, LEBRUN Jean, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

PÉRIGORD Michel, « Image, imaginaire et paysage » in *À la découverte du paysage : Lectures et méthodes d'analyse : Paysage et outils de planification. Lectures et méthodes d'analyse*, Bordeaux, Conférence Permanente sur l'Aménagement et l'Urbanisme, 2004, p. 50-55.

TISON-BRAUN Micheline, *Poétique du paysage : essai sur le genre descriptif*, Paris, A.-G. Nizet, 1980.

Autres ressources :

FRANCO Isabelle, « Osiris » in *Nouveau dictionnaire de mythologie égyptienne*, Paris, Pygmalion, 1999.

SCHMIDT Joël, « Styx » in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2012 (1965).

VOLOCHINOV Valentin Nikolaïevitch (Mikhaïl Bakhtine), *Le marxisme et la philosophie du langage*, 1929, Éditions De Minuit, 1977 in Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur ».

SITOGRAPHIE

- Articles de dictionnaires et d'encyclopédie

« Angoisse » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], consulté le 12 mai 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=167166270;>>

« Aspiration » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], consulté le 06 mai 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2022132150;>>

« Décire » in *Trésor de la langue Française informatisé* [en ligne], consulté en mars 2017. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?87;s=3075006750>>

REY Alain, « Encyclopédie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 mars 2017. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/encyclopedie/>>

« Mirage » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], consulté le 18 mai 2017. Disponible sur : <[http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?50;s=2857723290](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?50;s=2857723290;)>

« Miroir » in *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], consulté le 18 mai 2017. Disponible sur : <[http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=167166270](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=167166270;)>

« Réduction phénoménologique ou transcendantale » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 01 avril 2017. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/reduction-phenomenologique-transcendantale/>>

- Ouvrage et articles de revues

ADAM Jean-Michel, « Textualité et séquentialité, L'exemple de la description » [en ligne] in *Langue française*, volume 74, n°1, « La typologie des discours », 1987, p. 51-72. [Consulté en octobre 2016]. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_74_1_6435>

ADAM Jean-Michel, DURRER Sylvie, « Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle : Le cas de la description » [en ligne] in *Langue française*, n°79, « Rhétorique et littérature » p. 5-23. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4749

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [en ligne] in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 1-27, consulté en mars 2017. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113>

BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » [en ligne] in *Communications*, n°16, « Recherches rhétoriques », Paris, Seuil, 1970, p. 172-223. [Consulté en octobre 2016]. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236>

CORBLIN Francis, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct » [en ligne] in *Langue française*, n°75, « La clarté française », 1987, p. 75-93. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_75_1_4666>

GAUDIARD, Alice « Romain Gary : didascalies d'une œuvre et d'une vie » [en ligne] in *Liberté*, vol. 38, n° 5, octobre 1996, p. 74-88, p. 77. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : <<http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1036366/32495ac.pdf>>

LE QUELLEC Jean-Loïc, « L'arbre dans les mythes » [en ligne] in *Aux origines des plantes. Des plantes et des hommes*, Francis Hallé, Pierre Lieutaghi, éd., Paris, Fayard, 2008, p. 416-439. Disponible sur : http://www.academia.edu/4371581/2008__Larbre_dans_les_mythes._In_Francis_Hall%C3%A9_and_Pierr

e_Lieutaghi_Eds._Aux_origines_des_plantes._Des_plantes_et_des_hommes_pp._416439_.Paris_Fayard, consulté le 16 mai 2017.

MIRECOURT Eugène de, *Francis Wey* [en ligne], Paris, G. Havard, 1858. [Consulté le 06 avril 2017] Disponible sur : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34212814v>>

RABATEL Alain, « La valeur de ON pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées » [en ligne] in *L'information grammaticale*, volume 88, n°1, 2001, p. 28-32. [Consulté le 14 mars 2017]. Disponible sur : <http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2001_num_88_1_2726>

SCHÖCH Christof, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'antiquité aux romantiques anglais » [en ligne] in *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, 20 décembre 2007. [Consulté le 26 mars 2017] Disponible sur : <<http://www.fabula.org/acta/document3691.php>>

SMITH John Charles, « L'évolution sémantique et pragmatique des adverbes déictiques "ici et là" et "là-bas" » [en ligne] in *Langue Française*, n°107, « Synchronie et diachronie : du discours à la grammaire », septembre 1995, p. 43-57. [Consulté le 24 avril 2017]. Disponible sur : <<http://www.jstor.org/stable/41559324>>

SPIRE Kerwin, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) » [en ligne], *Diasporas*, n°22, « Écrire sa vie », mis en ligne le 01 septembre 2013, p. 216-225. [Consulté le 14 février 2017]. Disponible sur : <<http://diasporas.revues.org/240> ; DOI : 10.4000/diasporas.240>

TIBLOUX Emmanuel, « Les enjeux littéraires de la description de l'espace » [en ligne] in *Espace temps, les cahiers*, n°1, « Penser/figurer. L'espace comme langage dans les sciences sociales », 1966, p. 116-138. [Consulté en mars 2017]. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1996_num_62_1_3995>

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
LA DESCRIPTION : UNE MARGE DE SENS POUR LE LECTEUR	6
1. UN STATUT INCERTAIN DANS LA LITTÉRATURE	7
1.1. LA DESCRIPTION, RELEGUEE AUX MARGES DE LA LITTÉRATURE ?.....	7
1.1.1. <i>Dans l'Antiquité, la description comme outil de l'art oratoire.....</i>	8
1.1.2. <i>La description au Moyen-âge : un ornement du discours.....</i>	9
1.1.3. <i>La description à la Renaissance : une valeur épideictique.....</i>	9
1.2. UNE LEGITIMITE INSTABLE	10
1.2.1. <i>La marginalité de la description au XVII^e et XVIII^e siècles</i>	10
1.2.2. <i>Le XIX^e siècle : l'âge d'or de la description</i>	11
1.2.3. <i>Vers une nouvelle description au XX^e siècle.....</i>	12
1.3. NARRATION ET DESCRIPTION : UN EQUILIBRE FRAGILE	15
1.3.1. <i>Une relation ambiguë</i>	15
1.3.2. <i>Des stratégies d'insertion de la description dans la narration.....</i>	17
2. LA NOTION DE DESCRIPTION	19
2.1. UNE APPROCHE EXTERNE DE LA DESCRIPTION.....	20
2.1.1. <i>L'approche rhétorique.....</i>	20
2.1.2. <i>L'approche linguistique.....</i>	20
2.1.3. <i>Les limites théoriques de la description.....</i>	22
2.2. UNE APPROCHE INTERNE DE LA DESCRIPTION.....	23
2.2.1. <i>L'organisation textuelle de la description</i>	23
2.2.2. <i>La notion de séquence.....</i>	24
2.2.3. <i>La séquence descriptive</i>	26
2.3. MOTIFS DE LA DESCRIPTION	27
2.3.1. <i>Les paysages</i>	27
2.3.2. <i>Les personnages.....</i>	29
2.3.3. <i>Une fonctionnalité plurielle</i>	31
3. LA DESCRIPTION : UN INSTRUMENT RHÉTORIQUE DU DISCOURS	33
3.1. LA RECEPTION DE LA DESCRIPTION.....	33
3.1.1. <i>Une redéfinition des rapports entre narrateur et lecteur.....</i>	34
3.1.2. <i>Une quête de sens pour le descriptaire.....</i>	36
3.2. LA DESCRIPTION, LIEU DE SAVOIR ET DE SIGNIFICATION	38
3.2.1. <i>Valoriser un savoir</i>	38
3.2.2. <i>Construire une signification</i>	39

3.2.3.	<i>La description, expression d'une idéologie</i>	40
3.3.	QUAND LA DESCRIPTION REVELE UNE SUBJECTIVITE.....	41
3.3.1.	<i>La subjectivité du personnage et de l'auteur</i>	41
3.3.2.	<i>Espaces et paysages, un point de vue sur le monde</i>	43
3.3.3.	<i>Romain Gary : un regard singulier sur le monde</i>	44
LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE : L'ÉCLOSION DU MESSAGE DE L'ŒUVRE		48
1. LE REGARD : AU PREMIER PLAN DE L'ŒUVRE		50
1.1.	LE REGARD QUI SE DIFFUSE DANS L'ŒUVRE : UNE DESCRIPTION QUI GAGNE LA NARRATION	50
1.1.1.	<i>Une description qui mène le récit</i>	51
1.1.2.	<i>La mise en scène de la pause descriptive</i>	52
1.2.	LE REGARD : RETENIR UNE IMAGE DE LA NATURE	55
1.2.1.	<i>La thématique en Voir : un point de vue sur la nature</i>	55
1.2.2.	<i>Une mise en spectacle de la nature</i>	57
1.2.3.	<i>Une mise en tableau de la nature</i>	59
1.3.	LA REPRESENTATION DE LA NATURE : UNE IMAGE MENTALE DE LA NATURE.....	60
1.3.1.	<i>La nature comme représentation</i>	60
1.3.2.	<i>Le regard intérieur : point de fuite vers l'imaginaire</i>	62
1.3.3.	<i>Une lecture du paysage</i>	63
2. UNE DESCRIPTION-EVOCATION : DIRE L'INEFFABLE, DECRIRE L'INSAISSABLE.....		65
2.1.	UNE ECRITURE DE L'INDEFINI.....	65
2.1.1.	<i>L'emploi particulier du pronom « ça »</i>	65
2.1.2.	<i>La disponibilité référentielle de l'adverbe « là »</i>	67
2.1.3.	<i>La confusion énonciative</i>	69
2.2.	LE DETOUR DU SENS	71
2.2.1.	<i>La polysémie lexicale</i>	71
2.2.2.	<i>L'emploi de périphrases-énigmes</i>	73
2.2.3.	<i>Un décrochage sémantique par la ponctuation</i>	75
2.3.	UNE DESCRIPTION QUI ECHOUE DEVANT LES OBJETS DU MONDE	77
2.3.1.	<i>Une tentative déçue de convergence du langage</i>	77
2.3.2.	<i>Les points de suspension</i>	79
3. L'ORIENTATION PRAGMATIQUE DE LA DESCRIPTION.....		81
3.1.	LE LECTEUR, ENGAGE DANS UN RESEAU DE SIGNIFICATIONS	81
3.1.1.	<i>Les échos entre le début et la fin du roman</i>	82
3.1.2.	<i>L'intertextualité interne</i>	83
3.1.3.	<i>Une mise en abyme</i>	85
3.2.	LA FONCTION INDICIELLE DE LA NATURE	87

3.2.1.	<i>La nature : exprimer une intériorité</i>	88
3.2.2.	<i>La fonction liminaire</i>	89
3.3.	UN LANGAGE INCANTATOIRE	91
3.3.1.	<i>L'emploi de leitmotifs lexicaux</i>	91
3.3.2.	<i>Une redondance de la temporalité grammaticale</i>	92
L'INSCRIPTION DE LA NATURE DANS LE TEXTE : UNE VIE À PRÉSERVER		96
1. L'EFFACEMENT DES LIMITES DU RÉEL		97
1.1.	LA DISSOLUTION DES FRONTIÈRES DE LA NATURE	97
1.1.1.	<i>La perte de limites entre la terre et le ciel</i>	97
1.1.2.	<i>La confusion entre les éléphants et la nature</i>	99
1.2.	LA RENCONTRE ENTRE L'HOMME ET LA NATURE.....	100
1.2.1.	<i>La nature : un refuge pour l'homme</i>	100
1.2.2.	<i>La nature : un refuge pour l'âme</i>	101
1.2.3.	<i>L'espace mental : recueillir la nature</i>	102
1.3.	LE RAPPROCHEMENT DES PERSONNAGES ET DE LA NATURE	105
1.3.1.	<i>Un chemin qui mène vers le ciel</i>	105
1.3.2.	<i>Une inclination physique de l'homme vers la nature</i>	107
1.3.3.	<i>Donner corps à la nature</i>	108
2. L'INFINITÉ DE LA NATURE		109
2.1.	L'IMPOSSIBILITÉ DE SAISIR TOUTE LA NATURE	110
2.1.1.	<i>L'amenuisement de la nature</i>	110
2.1.2.	<i>Un paysage impressionniste</i>	111
2.2.	LA NATURE, UN ESPACE ILLIMITÉ	113
2.2.1.	<i>Une nature émancipée du réel</i>	113
2.2.2.	<i>Le Tchadien : frontière entre deux mondes</i>	115
2.2.3.	<i>L'impression d'éternité de la nature</i>	116
2.3.	L'INFI(R)MITE DE L'HOMME FACE À LA NATURE.....	119
2.3.1.	<i>Une nature inaccessible</i>	119
2.3.2.	<i>Une désunion entre l'homme et la nature</i>	121
2.3.3.	<i>L'intuition d'un manque</i>	122
3. LA NATURE COMME ENJEU HERMÉNEUTIQUE : UNE ATTRACTION MYSTÉRIEUSE		123
3.1.	UNE NATURE MYSTÉRIEUSE.....	123
3.1.1.	<i>Les limites du langage</i>	123
3.1.2.	<i>Une mystique de la nature</i>	125
3.1.3.	<i>Une lecture religieuse de la nature</i>	126
3.2.	UN PAYSAGE TRAGIQUE	130

LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE DANS *LES RACINES DU CIEL* DE ROMAIN GARY

Claire GALLEGO

3.2.1.	<i>La nature : spectatrice d'une tragédie.....</i>	130
3.2.2.	<i>La mise en scène de la disparition de la vie.....</i>	131
3.2.3.	<i>Une histoire écrite à l'avance.....</i>	133
3.3.	UN ESPOIR DANS L'HUMAIN.....	136
3.3.1.	<i>Aux origines de l'homme</i>	136
3.3.2.	<i>Une quête illusoire ?.....</i>	138
3.3.3.	<i>Morel, aventurier de la marge</i>	140
	CONCLUSION.....	143
	BIBLIOGRAPHIE.....	146
	SITOGRAFIE	148
	TABLE DES MATIERES	151

LA REPRÉSENTATION DE LA NATURE DANS *LES RACINES DU CIEL* DE ROMAIN GARY

Département des Lettres

Centre de recherche en Poétique, Histoire Littéraire et Linguistique

Spécialité : Stylistique

:

Les Racines du ciel de Romain Gary, roman publié en 1956, raconte l'épopée écologiste et humaniste de Morel, un résistant français exilé au Tchad pour y mener un nouveau combat en faveur de la dignité et de la liberté. Défenseur des éléphants, chassés pour leur viande et leur ivoire, il protège ce qu'une société considère comme anachronique, voire anachronique : ce sont les éléphants, mais aussi les droits de l'homme. Morel lutte pour préserver en marge d'une civilisation destructrice, un refuge pour l'homme et ses valeurs humanistes. En peignant la nature africaine du roman, l'auteur inscrit en filigrane l'image d'un espace irréel, mais indispensable à l'homme, à l'humanisme : la marge humaine. Les notations descriptives des *Racines du ciel* s'engagent dans la dimension pragmatique de la description. Cette dernière porte une vision du monde et se fait le relais du message d'un auteur : elle véhicule une subjectivité et acquiert une signification majeure dans le texte. Romain Gary témoigne dans son texte de la disparition à venir de la nature et dans le même temps, il rappelle la nécessité de sauver ce qui est également menacé au XX^e siècle : la liberté, la justice, la fraternité, autant de valeurs partagées par *Les Racines du ciel*. À travers les moments descriptifs du roman, Romain Gary transmet aussi sa vision personnelle de l'humanisme : l'humain est un idéal à conquérir, une évolution vers laquelle se dirige l'homme.

MOTS-CLÉS :

Romain Gary

Description

Nature

Écologie

Humanisme