

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 67
Number 1 *La traversée dans le roman africain*

Article 4

12-1-2006

Le romancier africain et l'« énigme d'arrivée »

Bernard Mouralis
Université de Cergy Pontoise

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African History Commons](#), [African Languages and Societies Commons](#), [African Studies Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), [Creative Writing Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Mouralis, Bernard (2006) "Le romancier africain et l'« énigme d'arrivée »," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 67 : No. 1 , Article 4.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol67/iss1/4>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Bernard MOURALIS

Université de Cergy Pontoise

Le romancier africain et l'« énigme d'arrivée »

Résumé : Pour deux raisons, le thème du voyage occupe une place importante dans la littérature africaine. En prenant la parole, les premiers écrivains ont voulu substituer leur propre discours à celui que l'Occident, à travers les récits de voyage, le roman colonial, l'anthropologie, avait tenu pendant plusieurs siècles sur l'Afrique et qu'il présentait comme le seul discours légitime. En mettant en scène des héros ou des narrateurs effectuant un voyage en Afrique ou en Europe, les écrivains africains montraient à leur tour que l'Africain pouvait être aussi un voyageur. La deuxième raison est liée au genre romanesque lui-même qui, depuis au moins *Don Quichotte*, s'articule étroitement sur la représentation d'un trajet conduisant d'un point à un autre, avec toute une série de conséquences sur le plan de la narration et sur celui des personnages. Dans son œuvre autobiographique, *L'énigme de l'arrivée*, Naipaul, en se fondant sur l'expérience de son séjour en Angleterre, analyse ce concept d'« arrivée » et montre que, loin de constituer la fin du voyage et la clôture du récit, l'arrivée est au contraire un nouveau départ. La réflexion menée par Naipaul éclaire d'un jour nouveau la question de l'exil, notamment en Occident, qui peut devenir ainsi le lieu et le moment d'un renouveau du sujet. Elle permet également de repenser en d'autres termes la relation entre « centre » et périphérie.

Arrivée, autobiographie, centre, discours, exil, périphérie, voyage

Dès les origines de la littérature africaine, de nombreux auteurs se sont attachés à donner à leurs romans la forme d'un parcours, durant lequel un personnage ou un narrateur réagit à ce qu'il observe en Afrique ou en Europe. Cette simple constatation pose déjà un premier problème, concernant le sens qu'il convient d'attribuer à cette thématique du voyage. En particulier, il faut se demander si celle-ci est une particularité du roman africain ou, au contraire, constitutive du genre romanesque en général, de *L'odyssée* à *La modification*, de *Don Quichotte* à *L'ignorance* de Milan Kundera.

La réponse à cette question suppose d'abord que l'on cerne les motivations qui, en Afrique, ont été à l'origine de l'activité romanesque. À cet égard, il conviendra de noter que le romancier ne se limite pas à produire un texte dominé par la fonction référentielle. Son entreprise s'inscrit aussi dans le cadre d'une concurrence des discours, puisque le propos qu'il entend tenir se substitue au

discours que l'Occident tient depuis des siècles sur l'Afrique et qu'il présente comme le seul discours légitime. Une telle situation peut, comme on le verra, expliquer l'importance accordée par de nombreux romanciers à la forme du voyage.

Mais, au-delà de ces motivations, un fait doit encore retenir l'attention: en privilégiant la forme du voyage, le romancier décrit un parcours qui implique en particulier un *point d'arrivée*. Quelle est la nature et la fonction de celui-ci dans l'économie du récit? Et surtout, marque-t-il un terme ou un nouveau départ vers quelque *énigme*?

Thème du voyage et concurrence des discours

Que le thème du voyage soit omniprésent dans la production romanesque, le rappel de quelques titres, anciens ou récents, suffira à le montrer: *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo, *La violation d'un pays* (1927) de Lamine Senghor, *Karim, roman sénégalais* (1935) et *Mirages de Paris* (1937) d'Ousmane Socé Diop, *Le pauvre Christ de Bomba* (1956) et *Mission terminée* (1957) de Mongo Beti, *Un nègre à Paris* (1959), *Patron de New York* (1964) et *La ville où nul ne meurt* (1969) de Bernard Dadié, *L'aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain* (1973) d'Amadou Hampâté Bâ, *Le baobab fou* (1984) et *Cendres et braises* (1994) de Ken Bugul, *Le petit prince de Belleville* (1992) et *Maman a un amant* (1993) de Calixthe Beyala, *Le ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome. Si différents qu'ils soient, ces romans auxquels on pourrait bien évidemment ajouter les nombreux textes suscités par le génocide des Tutsi du Rwanda en 1994 et qui ont souvent eu comme point de départ un voyage de l'auteur dans ce pays, par exemple avec *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000) de Véronique Tadjou, ont en commun d'organiser leur narration à partir d'un parcours. Celui-ci peut se nourrir d'éléments autobiographiques: c'est le cas probablement dans *L'aventure ambiguë* ou dans les récits de Ken Bugul. Dans d'autres cas, cette thématique du voyage prend une forme plus distante, plus « littéraire », comme on le voit dans les romans de Mongo Beti ou de Dadié qui s'inspirent du roman picaresque ou du mode d'exposition initié par Montesquieu dans les *Lettres persanes*.

Pendant longtemps, la critique a eu tendance à souligner la fonction référentielle des textes négro-africains et à les considérer, dans une perspective héritée de la notion d'engagement développée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?*, comme un dévoilement du monde social colonial ou postcolonial, souvent opéré sous la forme du témoignage produit par un individu. Mais l'importance qu'occupe dans cette littérature la thématique du voyage a été quelque peu négligée. Or, il s'agit là sans aucun doute d'un fait essentiel. En effet, pendant des siècles, le voyage en Afrique a été une prérogative européenne qui a conduit à la production d'un vaste ensemble de textes – récits de voyage proprement dits écrits par des militaires, des missionnaires, des journalistes, fictions inspirées par le séjour en Afrique de leurs auteurs, travaux anthropologiques, etc. –, dans lesquels s'affirme, de façon plus ou moins élaborée, une volonté de dire ce que sont l'Afrique et les sociétés africaines. Ce discours est tenu à la place des Africains et se présente ainsi comme le seul que l'on puisse légitimement tenir, notamment parce qu'il est censé s'appuyer sur une expérience du « terrain ». Ainsi, Tempels, dans sa célèbre *Philosophie bantoue*, dit très explicitement que le Bantou n'est pas capable de « nous présenter un traité de philosophie exposé dans un vocabulaire adéquat » et que c'est à un interprète qualifié qu'il appartient d'en faire « le développement systématique » (1949 : 24¹). Dans un autre registre, Oswald Durand montre comment l'Africain doit se mettre à l'écoute de l'Européen s'il veut faire progresser sa propre société :

Il avait dix-huit ans environ quand un gouverneur, qui aimait les Noirs et savait leur parler, vint à Conakry. Après avoir longuement parcouru et étudié le pays, ce gouverneur avait compris que l'avenir de la Guinée était uniquement dans sa terre et que le pays des Foulahs, où vivait tant de bétail, devait être riche désormais. Aussi avait-il décidé que les bœufs travailleraient comme leurs frères de France, asservis depuis si longtemps par la patiente volonté des Toubabs; ils tireraient la charrue, la herse, l'émotheuse ou la charrette (1935 : 32-33).

On notera avec ce dernier exemple un aspect particulièrement significatif de cette affirmation de la légitimité dans ce discours de l'Européen visant à établir une équivalence entre l'Afrique et l'identité rurale de la France.

¹ Mais n'oublions pas que Lévi-Strauss dit la même chose : « L'ethnologie tire son originalité de la nature inconsciente des phénomènes observés. » Et : « La notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci » (1958 : 25, 305).

C'est pourquoi l'usage si fréquent du voyage comme thème romanesque et forme de la narration peut être interprété comme une tentative visant à s'emparer de cette prérogative jusqu'alors réservée à l'Occident et à instituer ainsi l'Africain comme un *voyageur* qui a quelque chose à dire sur l'Afrique et les sociétés africaines. C'est ce que dit très clairement Mongo Beti, dans *Ville cruelle*, lorsque le narrateur précise que la description qu'il donne de la ville de Tanga, au chapitre II, n'a rien à voir avec ce que pourraient en dire les « géographes », les « journalistes » « et encore moins les explorateurs » (1994 : 26). De la sorte, la question du voyage s'inscrit dans un contexte de concurrence des discours dont l'enjeu est l'expression d'une vérité sur la réalité de l'Afrique. En particulier, en s'attachant au dévoilement de la situation coloniale, les écrivains, dans de nombreux romans publiés entre 1930 et 1960, produisent un discours qui s'oppose nettement à celui de l'anthropologie. En effet, à une conception essentialiste et immobile des sociétés africaines, ils substituent une image qui met l'accent sur les conflits et les tensions dont l'Afrique est le théâtre en raison de la colonisation.

Mais la question de la concurrence des discours ne se pose pas seulement avec l'émergence d'une littérature moderne écrite dans les langues européennes ou africaines (pour ne citer qu'un exemple dans cette catégorie de textes, on pourra se reporter au roman de Thomas Mofolo, *L'homme qui marchait vers le soleil levant*, écrit en sesotho et paru en 1907). L'immobilité des sociétés africaines, si souvent postulée par le discours occidental, a eu tendance à occulter l'importance des migrations et des déplacements dans ces sociétés, notamment en ce qui concerne le rôle joué par les commerçants, les personnalités religieuses et, de façon générale, par une pratique extensive de l'agriculture qui se traduit par la création de nouvelles communautés se dispersant sur une grande étendue, à partir d'un foyer originel. Phénomène complexe dont témoigne depuis des siècles la littérature orale au moyen d'une thématique du voyage, développée tantôt sous la forme du fantastique et de l'initiatique, tantôt sous la forme d'une représentation réaliste ou historique. Double traitement qui apparaît dans l'épopée comme dans le conte.

Roman et voyage

Mais, si importante qu'elle soit, la question de la concurrence des discours n'est sans doute pas la seule motivation qui conduit le romancier à s'intéresser à la thématique du voyage. Tout d'abord, le voyage peut remplir d'autres fonctions, par exemple quand le romancier met l'accent sur le véhicule plus que sur le déplacement, comme on le voit dans l'usage qui est fait du chemin de fer chez Sembène Ousmane dans *Les bouts de bois de Dieu* (1960) et Dongala dans *Le feu des origines* (1987) ou, encore, chez Camara Laye qui fait du trajet en train qui le mène de Kouroussa à Conakry le moyen permettant au héros-narrateur de sortir de la « chaleur de la case natale » (1976 : 165), en passant d'un espace familial à un espace social (pour une analyse plus détaillée de ces fonctions du voyage, on pourra se reporter à Mouralis, 1999 : 11-27). Par ailleurs, il convient de tenir compte du fait que, toute narration impliquant, d'une manière ou d'une autre, une métamorphose du protagoniste et de la situation initiale du récit, le motif du voyage peut apparaître comme constitutif du genre romanesque lui-même. Et là, nous touchons à une autre motivation de l'écrivain africain : celui-ci, en effet, ne cherche pas seulement à produire un discours qui se substitue à celui que l'Occident tient traditionnellement sur l'Afrique et les sociétés africaines ; il entend être aussi, et peut-être d'abord, tout simplement un *écrivain*, pour qui écrire renvoie à quelque chose de personnel, aux éléments d'une histoire individuelle, à l'aventure existentielle d'un artiste. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, dans *Le pauvre Christ de Bomba*, lorsque Denis, le narrateur qui accompagne le R. P. Drumont au cours de sa tournée chez les Tala, relate son initiation sexuelle en écrivant dans son journal : « Catherine s'est approchée de moi ; elle m'a saisi par les épaules comme faisait ma mère et elle a enlevé mon caleçon. J'étais stupéfait mais je l'ai laissée faire. Elle m'a lavé en me frottant longuement entre mes cuisses » (Mongo Beti, 1993 : 122), nous avons affaire à quelque chose qui n'a guère de rapport avec le conflit des discours.

Michel Butor, dans *La modification*, a souligné de façon particulièrement significative cette relation entre roman et voyage. Et cela, à deux niveaux. D'abord, dans l'économie générale du récit retraçant la « modification » qui s'opère chez le héros au cours de ce voyage en train qui le conduit de Paris à Rome et au terme duquel il prend conscience que ce voyage sera le dernier qu'il

effectuera puisque l'amour qu'il éprouvait pour Cécile n'est qu'un « mensonge » : « Sur le tapis de fer chauffant vous considérez vos souliers tout marqués de balafres grises. Et maintenant dans votre tête résonne cet "adieu Cécile" [...], vous disant : "comment pourrais-je jamais lui faire comprendre et me pardonner le mensonge que fut cet amour" » (1981 : 282).

Ensuite, parce que cette « modification », qui est l'objet du récit, concerne également le sens même de l'existence du héros qui découvre que ce qu'il a vécu jusqu'alors ne peut déboucher que sur l'écriture d'un « livre ». On le voit dans le passage cité ci-dessus et dont la phrase se poursuit par ces mots : « sinon peut-être par ce livre dans lequel elle devrait apparaître dans toute sa beauté, parée de cette gloire romaine qu'elle sait si bien réfléchir » (*ibid.*).

Cette métamorphose du héros, qui rappelle bien évidemment celle du narrateur au terme de *La recherche du temps perdu*, dans *Le temps retrouvé*, a été préparée par une thématique du livre que le protagoniste a emporté et qu'il ne lit pas, se contentant de s'interroger sur son contenu probable :

Pourquoi ne pas l'avoir lu, ce livre, puisque vous l'aviez acheté, qui vous aurait peut-être protégé contre tout cela? [...] Dans lequel il doit bien se trouver quelque part, si peu que ce soit, si faux que ce soit, si mal dit, un homme en difficulté qui voudrait se sauver, qui fait un trajet et qui s'aperçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait, comme s'il était perdu dans un désert, ou une brousse, ou une forêt se refermant en quelque sorte derrière lui sans qu'il arrive même à retrouver quel est le chemin qui l'a conduit là, car les branches et les lianes masquent les traces de son passage, les herbes se sont redressées et le vent sur le sable a effacé les marques de ses pas (*ibid.* : 196, 198).

Michel Butor définit ainsi une sorte de loi générale du fonctionnement narratif qui invite à considérer tout roman comme la représentation d'un trajet effectué par un protagoniste, d'un point à un autre. Cette loi peut, bien entendu, constituer une grille de lecture pour la plupart des romans africains – et aussi des textes relevant des littératures orales – et, à cet égard, il convient d'être sensible aux différents espaces que peut traverser une héroïne ou un héros. Songeons, par exemple, aux trajets qui conduisent du village à la ville (*L'enfant noir* de Camara, 1953), de la ville au village (*Mission terminée* de Mongo Beti, 1957), de l'Afrique à l'Europe (*Un nègre à Paris* de Dadié), de l'Europe à l'Afrique (*Dramouss* de Camara;

L'écart de Mudimbe; *Lisahohé* d'Ananissoh, 2005; *Le fils de l'arbre* de Fofana, 2004). Et, à partir de là, deux cas de figure peuvent être envisagés dans la façon dont s'opère cette traversée des espaces. Dans certains romans, l'accent sera mis sur la découverte par le héros de faits nouveaux par rapport à l'expérience qui était la sienne dans l'espace d'où il est parti. C'est le cas, par exemple, de Banda, dans *Ville cruelle*, où, malgré toutes les difficultés qu'il rencontre, le jeune homme considère ce nouveau milieu comme un espace de libération possible ou, encore, de Jean-Marie Medza, dans *Mission terminée*, mais cette fois en sens inverse puisque le milieu villageois qu'il découvre lui apparaît rapidement insupportable par les contraintes qui pèsent sur les jeunes et que les aînés justifient en se référant à la « tradition ».

Dans d'autres romans, nous voyons apparaître un processus plus complexe qui remet en cause ou subvertit la notion même de « découverte », car, au fur et à mesure qu'il progresse dans son trajet, le héros découvre que le nouvel espace où il se trouve désormais lui apparaît sous le jour de la familiarité, beaucoup plus que sous celui de l'étrangeté. C'est ce que nous pouvons observer dans l'épisode du voyage en train de *L'enfant noir* lorsque le narrateur découvre peu à peu que l'angoisse qui était la sienne en quittant ses parents à Kouroussa se dissipe avec la découverte, à Kindia, puis à Conakry, de personnes qui connaissent son père et ont des obligations avec lui. De même, dans *Le lys et le flamboyant*, Henri Lopes, retraçant le séjour de Monette (autre nom de l'héroïne Kolélé) à Noirmoutier, fait apparaître un brouillage tout à fait comparable des frontières entre le même et l'autre :

Même s'il lui arrivait encore de fredonner une berceuse ou une rumba en kikongo ou en lingala, ou de rêver dans une langue indigène [...], Monette se faisait un consciencieux devoir de s'immerger dans le milieu. [...] En moins d'un an, elle avait acquis la maîtrise du patois maraîchin. Pour qui savait s'émouvoir en lingala, kikongo, mounoukoutouba, kidjombo, mbochi, sango et français, quelle difficulté y avait-il à ajouter dans la gamme une autre langue, d'autant plus accessible qu'elle était adjacente au français? (1997 : 260).

On notera ici comment l'opposition entre centre et périphérie se trouve subvertie en quelque sorte au deuxième degré, puisque le personnage accède à un espace linguistique qui est lui-même marginal à l'intérieur du centre.

« L'énigme de l'arrivée »

Si tout roman est l'histoire d'un voyage, il implique par définition un point d'arrivée que nous pouvons généralement repérer dans la dernière phrase du récit. Rappelons quelques exemples :

Plus tard, je sentis une épaisseur sous ma main : le plan du métro gonflait ma poche (Camara, 1976 : 221).

Et la voix, sa voix, dont il aimait à entendre les inflexions, toutes les intonations, ne cessait de lui susurrer : « Banda qu'attends-tu donc pour partir? Est-ce que tu n'as pas honte? Lève-toi, prends ta femme et va-t-en... » (Mongo Beti, 1985 : 224).

— Je les buterai tous jusque dans les chiottes, a dit Vladimir.

— Et toi Sam, qu'en dis-tu? (Bugul, 2000 : 235).

J'espère te voir bientôt, mon amour. Je t'amènerai en Afrique. Finalement, pour la maison, j'ai encore réfléchi. Vaut mieux vivre dans un arbre. Ton Loukoum qui t'aime et t'adore de tout son cœur (Beyala, 1993 : 247).

— Nous avons un petit-fils, dit-il. Tu te rends compte? Tu es grand-mère.

Elle s'assit près de lui, riant toujours, prête à écouter une longue histoire (Fofana, 2004 : 254).

Entre les tombes, il y avait des plantes épineuses et des déjections humaines, en sorte qu'il était prudent de se déplacer en sautant d'une dalle à l'autre. Ma sœur piétina celle de notre père avant de s'apercevoir du nom qui y figurait. Nous restâmes à la regarder en silence (Ananissoh, 2005 : 136).

Dans le rugissement des pagaies, quand la mamie-maman murmure, j'entends la mer déclamer son ode aux enfants tombés du bastingage. Partir, vivre libre et mourir, comme une algue de l'Atlantique (Diome, 2003 : 296).

On le constatera aisément : l'*explicit* (rappelons la définition de Littré : « Mot qui indique qu'un ouvrage est terminé, et que l'on trouve à la fin des manuscrits latins du moyen âge ». Il s'agit d'un terme latin du Moyen Âge, formé à partir de *explicitus*, l'un des participes passés de *explicare* : « déployer, expliquer, terminer ». Littré précise qu'il s'oppose à *incipit*), loin de marquer une fin, une clôture, indique au contraire un nouveau départ possible. Celui-ci concerne tout à la fois le personnage, qui se voit voué à une nouvelle odyssée, le lecteur toujours désireux de connaître la suite des aventures de son héros, l'auteur qui découvre, au moment même où il écrit cette

ultime phrase, d'une part qu'il n'a aucune raison de s'arrêter à ce point de son récit, d'autre part que le livre qu'il vient d'écrire aurait pu relater de tout autres événements.

C'est ce phénomène complexe que décrit Naipaul dans *L'énigme de l'arrivée* (1991 : 128²). Dans ce long récit autobiographique, il retrace le cheminement qui, au cours des années 1950, l'a conduit de la Barbade à l'Angleterre où il fait ses études et où il va trouver un cadre propice à son activité d'écrivain, notamment lors des séjours effectués dans la campagne anglaise. La deuxième partie, intitulée « Le voyage » (125-230), retiendra plus spécialement notre attention. Alors qu'il se trouve dans « la grisaille hivernale du parc du manoir dans le Wiltshire » (128), l'auteur découvre, dans le pavillon qu'il a loué, un petit volume consacré à Giorgio De Chirico et une reproduction retient d'emblée son attention : celle d'un tableau de la période « métaphysique », *L'énigme de l'arrivée*³. Ce tableau représente

un décor classique, méditerranéen, d'époque romaine. [...] Un quai; au fond, derrière des murs et des portes [...], on voit le haut du mât d'un navire antique; au premier plan, dans une rue déserte par ailleurs, se dressent deux silhouettes emmitouffées, l'une pouvant être la personne qui vient d'arriver et l'autre, quelqu'un du port. C'est une scène de désolation et de mystère : elle parle du mystère de l'arrivée (128).

La contemplation de ce tableau conduit Naipaul, dans un premier temps, à mettre en quelque sorte « en texte » la représentation picturale. L'auteur ébauche le canevas d'une histoire relatant l'arrivée d'un voyageur antique dans un port et l'angoisse qu'il éprouve lorsqu'il découvre que le bateau qui l'a mené jusqu'à ce port a disparu. À ce stade, le récit n'aurait pas à proprement parler « une forme historique » et l'auteur laisserait « libre cours à l'imagination » (*ibid.*), se limitant à ne retenir qu'un climat et un état d'esprit inspirés de la civilisation et de la littérature latines aux premiers siècles de l'Empire. Naipaul travaille à ce texte presque une année, mais il l'infléchit assez vite en y insérant une tout autre histoire :

² Dorénavant, toutes les références à cette œuvre ne comprendront que les numéros de page correspondants.

³ Le titre complet est en fait *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*. Cette toile de format 70 x 86,5 cm a été peinte pendant l'hiver 1911-1912 et se trouve aujourd'hui à New York dans une collection particulière. Pour une analyse de ce tableau, voir Baldacci, 1997 : 118-124. Le critique estime que l'orientation « métaphysique » apparaît pour la première fois avec *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1909). En effet, *L'énigme de l'oracle*, peinte peu avant, reste tributaire d'une vision où l'on reconnaît encore un lieu précis : la piazza Santa Croce de Milan.

Au centre du livre que j'écrivais, il y avait une histoire située dans un pays africain, ex-colonie, avec des colons européens et asiatiques, et maintenant indépendant. C'était l'histoire du voyage d'une journée en automobile que faisaient deux Blancs en un temps de guerre tribale, qui avait éclaté soudain et bouleversé l'ordre et la simplicité du système colonial. [...] C'était un livre violent, non pas dans ses péripéties, mais dans ses émotions. C'était un livre sur la peur. [...] Et je ne me rendis pas compte que l'histoire de *L'énigme de l'arrivée* – un voyage en mer au grand soleil, qui aboutissait dans une dangereuse cité antique – dont l'idée m'était venue comme une sorte de dérivatif aux sombres rigueurs du travail de création sur mon histoire africaine, je ne me rendis pas compte que cette histoire méditerranéenne n'était en fait qu'une autre version du livre que j'étais occupé à écrire (130).

Ainsi, l'arrivée en Angleterre et le séjour au cours duquel le narrateur va s'affirmer comme écrivain sont l'occasion, par la médiation du tableau de Chirico, d'autres nouveaux départs. Le livre inspiré par ce tableau et qui devait se situer dans l'Antiquité s'articule sur un autre récit qui relate le voyage de deux Blancs dans l'Afrique postcoloniale, puis sur le projet d'« un ouvrage historique concernant [la] région natale » (132) de l'auteur. Cet ouvrage devait notamment aborder « [l]a découverte du Nouveau Monde, le dépeuplement des îles découvertes; l'esclavage, la création de la colonie de planteurs; l'apparition de l'idée de révolution; le chaos qui suit la révolution dans les sociétés qui en sont issues » (*ibid.*). Cet ouvrage historique fut mal reçu par l'éditeur, mais nous constatons qu'il devait servir à nourrir la matière d'un futur roman centré justement sur le « chaos » né de la révolution, *Guérilleros* (1975).

Parallèlement, cette évocation du monde colonial et postcolonial conduit le narrateur à interrompre momentanément la description qu'il trace de l'Angleterre rurale, dans une véritable perspective de géographie humaine, et à se tourner vers lui-même, en combinant le récit du voyage de retour qu'il effectue dix-huit ans après avoir quitté son île natale avec le premier voyage qui, à la fin de son adolescence, l'avait conduit en avion de Trinidad à Porto Rico, puis de Porto Rico à New York où il devait prendre le bateau pour Southampton. Tout cet épisode est fondamental par rapport à la question de « l'énigme de l'arrivée », dans la mesure où le récit qui en est fait dans le livre que nous lisons aujourd'hui écrit ce que le futur écrivain aurait dû alors écrire et qu'il n'a pas osé écrire ou eu la force de faire. Le jeune homme a acheté un cahier pour pouvoir tenir un journal, conformément à l'idée qu'il se fait du métier d'écrivain, mais il constate qu'il a passé sous silence des épisodes qui « ne

correspondaient pas à l'idée qu[il] [s]e faisai[t] du journal de l'écrivain, ni du vécu de l'écrivain qu[il] [s]'apprêtai[t] à devenir » (140). Parmi ceux-ci : les adieux de la famille au moment du départ, le conseil de son cousin l'invitant à choisir une place au fond de l'avion (car cela offre plus de sécurité en cas d'accident), le repas du jeune « paysan » mangeant un morceau de poulet dans sa chambre d'hôtel à New York.

Avec le recul, ce processus de censure lui apparaît comme une volonté de dissocier l'homme de l'écrivain, ce dernier étant appelé à évoluer dans une sorte de monde idéal. Mais ce que révélera peu à peu « l'arrivée » en Angleterre, c'est qu'ils ne peuvent se séparer, à moins de dépérir l'un et l'autre. Le salut viendra progressivement à partir du moment où le narrateur prend conscience qu'il doit assumer tout ce qu'il y a en lui et l'utiliser comme matériau littéraire. Mais ceci ne se réduit pas à la transcription d'une expérience ou à l'expression d'une sensibilité :

J'écrivis d'autres choses; et de cette manière concrète, au moyen de textes qui me venaient facilement parce qu'ils me touchaient de très près, je me définis à moi-même et vis que mon thème n'était pas ma propre sensibilité, mon développement interne, mais les mondes que je portais en moi, les mondes dans lesquels je vivais (191).

Comme on le voit, l'accent ici est mis sur ce que ces « mondes » ont de construit, sur le sens dont ils sont porteurs chacun à sa manière, et une telle démarche implique une récusation de toute exaltation de l'un d'entre eux au détriment des autres et, de façon générale, de toute attitude identitaire. Ce qui compte, c'est de donner sens.

Cette sortie hors de la simple expérience entraîne, par ailleurs, un bouleversement des frontières qui divisent l'espace social et culturel. L'éducation du narrateur à Trinidad avait été marquée par une admiration pour la culture et la littérature anglaises qui, aux yeux de l'enfant, se confondaient avec la culture et la littérature en soi. Or, un des effets de « l'arrivée » en Angleterre sera d'abolir cette illusion :

L'aptitude à vivre dans l'imaginaire devint inopérante dès mon arrivée en Angleterre en 1950. Quand je fus cerné par la réalité, la littérature anglaise perdit pour moi son universalité, puisqu'elle cessait de servir de support au fantasme. À présent, dans le Wiltshire hivernal, écrivain désormais plutôt que lecteur, j'employai à

rebours les effets de l'imagination enfantine. Je projetai la solitude, le vide, la menace de mon Afrique sur le pays qui m'entourait. Et quand, au bout de quatre jours, le brouillard s'étant levé, j'allai me promener, une part de l'Afrique de mon histoire adhérait au pays que je voyais (219).

Exil ou arrivée?

Le tableau de Giorgio De Chirico met en œuvre un paradoxe profond en réunissant dans une même construction deux notions radicalement antinomiques : d'un côté, l'idée de voyage, présente dans les images du navire, du port et du voyageur, qui implique donc un déplacement d'un point à un autre; de l'autre, une sorte d'immobilisation du temps, lisible dans le choix par le peintre d'éléments appartenant à l'Antiquité classique, ce monde qui semble baigner à jamais dans l'éternité. C'est en cela que l'œuvre est bien une « énigme », car le spectateur se trouve devant un univers et des êtres qui sont plongés à la fois dans le temps linéaire du voyage et dans celui de l'éternel présent ou de l'éternel retour. Dans sa monumentale étude consacrée aux années de formation et à la période « métaphysique » de Chirico, Paolo Baldacci a insisté sur l'intérêt que l'artiste ainsi que son plus jeune frère, Alberto Savinio, lui aussi peintre et écrivain, accordèrent à l'œuvre de Nietzsche. Le critique rappelle en particulier comment le terme d'« énigme », utilisé par le peintre pour désigner plusieurs de ses tableaux, et la fascination éprouvée devant l'architecture antique découverte par « les Dioscures [...] pendant leur enfance grecque » (1997 : 81-82) s'inscrivent dans la problématique de « l'éternel retour », telle que l'avait déjà formulée Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, notamment dans le chapitre « De la vision et de l'énigme » :

Considère l'instant! repris-je. De ce portique de l'instant présent une longue et éternelle rue retourne en arrière : derrière nous il y a une éternité. [...] Et toutes choses ne sont-elles pas si étroitement enchevêtrées que cet instant entraîne toutes les choses de l'avenir? et se détermine donc lui-même? [...] Ne devons-nous pas revenir et courir de nouveau dans cette autre rue, dans cette longue rue lugubre – ne faut-il pas qu'éternellement nous revenions? (1968 : 184)

Ce « portique de l'instant » est comme une fascinante préfiguration de la fonction dévolue à l'architecture antique dans de nombreux tableaux de Chirico. Mais Nietzsche avait également formulé une problématique du voyage qui réunissait dans un même

concept la notion de trajet et d'éternité, par exemple dans « Le convalescent » :

Tout va, tout revient, la roue de l'existence tourne éternellement. Tout meurt, tout refléurit, le cycle de l'existence se poursuit éternellement. Tout se brise, tout est à nouveau assemblé; éternellement se bâtit le même édifice de l'être. Tout se sépare, tout se salue de nouveau; l'anneau de l'existence demeure éternellement fidèle à lui-même. À chaque instant commence l'existence; autour de chaque « ici » gravite la sphère « là-bas ». Le centre est partout. Tortueux est le sentier de l'éternité (*ibid.* : 251-252).

Le temps du voyage cesse ainsi d'être un temps linéaire pour devenir le temps réversible du mythe.

Le concept d'« énigme de l'arrivée », développé par Naipaul à partir du tableau de Giorgio De Chirico, permet de lire autrement bien des romans africains qui mettent l'accent sur le motif du voyage et du séjour dans un nouveau pays. En particulier, il peut conduire à la remise en cause de deux *topoi* du discours critique. Le premier concerne la question de l'exil d'un sujet africain dans l'espace occidental. Ce thème, on le sait, est traité par de nombreux écrivains qui soulignent, selon les cas, la situation d'isolement dans laquelle se trouvent placés une héroïne ou un héros, les difficultés qu'ils traversent, le sentiment de nostalgie qu'ils éprouvent. Mais, comme le montre Naipaul, ce qui peut être perçu comme situation d'exil peut tout autant être considéré dans la catégorie de « l'arrivée ». Et, dans ce cas, nous voyons s'affirmer alors dans le texte quelque chose de sensiblement différent de l'exil et qui est la capacité de l'écrivain à aller au-delà de la simple transcription d'une expérience et de l'expression d'une sensibilité. De la sorte, l'Occident cesse d'être un espace d'exil pour devenir le lieu et le moyen d'un détour et d'un contournement qui peuvent conduire l'écrivain à donner un sens nouveau à la réalité africaine. À cet égard, on pourrait citer la façon dont Fatou Diome oppose, dans *Le ventre de l'Atlantique*, l'attitude de la narratrice qui vit en France et celle de son jeune frère resté au Sénégal et à qui elle montre le caractère illusoire du rêve occidental. De même, dans le roman de Théo Ananissoh, *Lisahohé*, cette question de l'exil prend une autre forme et un autre sens par le biais d'une fiction retraçant le voyage en Afrique – on reconnaît le Togo – d'un narrateur qui vit habituellement en Allemagne. Dans les deux cas, nous avons affaire à des romans qui font bouger les frontières.

Par ailleurs, sur le plan de l'histoire littéraire, ce concept d'« énigme de l'arrivée » peut conduire aussi à subvertir l'opposition souvent établie entre « centre » et « périphérie ». En effet, si le « centre » devient un espace particulièrement vivant de création littéraire en raison de l'activité qui y est menée par des écrivains venus de la « périphérie », deux interprétations peuvent être avancées. Ou on met l'accent sur l'exil et, dans ce cas, on notera que la littérature africaine a une dimension « diasporique ». Ou bien on met l'accent sur « l'arrivée » et alors on sera enclin à penser que le « centre » ne continue à persister en tant que tel que dans la mesure où il s'ouvre à ce phénomène. Dès lors, il faudra probablement convenir qu'il est bien difficile de tracer une frontière entre « centre » et « périphérie » et de localiser en un lieu précis l'espace littéraire « africain » tout autant que celui du « centre ».

Bernard Mouralis, est professeur émérite de l'Université de Cergy-Pontoise où il dirige l'UFR de Lettres et Sciences Humaines et le Centre de recherche Texte/Histoire. Il a auparavant exercé dans plusieurs universités africaines (Abidjan, Lomé). Ses travaux portent sur la littérature de langue française de l'Afrique subsaharienne, la relation franco-africaine, la théorie de la littérature.

Références

ANANISSOH, Théo (2005). *Lisahohé*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».

BÂ, Amadou Hampâté (1992 [1973]). *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, postface de l'auteur, Paris, UGE, coll. « 10-18 ».

BALDACCI, Paolo (1997). *Giorgio de Chirico 1888-1919. La métaphysique*, traduit de l'italien par Susan Wise, Paris, Flammarion.

BEYALA, Calixthe (1995 [1993]). *Maman a un amant*, Paris, J'ai lu.

-- (1993 [1992]). *Le petit prince de Belleville*, Paris, J'ai lu.

BUGUL, Ken (2000). *La folie et la mort*, Paris, Présence africaine.

-- (1994). *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan.

-- (1984). *Le baobab fou*, Dakar, NEA.

BUTOR, Michel (1981 [1957]). *La modification*, suivi de *Le réalisme mythologique de Michel Butor* par Michel Leiris, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double ».

CAMARA, Laye (1976 [1953]). *L'enfant noir*, Paris, Presses Pocket.

-- (1974 [1966]). *Dramouss*, Paris, Presses Pocket.

DADIÉ, Bernard (1959). *Un nègre à Paris*, Paris, Présence africaine.

-- (1964). *Patron de New York*, Paris, Présence africaine.

-- (1969). *La ville où nul ne meurt*, Paris, Présence africaine.

DIALLO, Bakary (1926). *Force-Bonté*, avertissement de Jean-Richard Bloch, Paris, Rieder; réédition 1985 : préface de Mohamadou Kane, Dakar, Les Nouvelles Éditions africaines/ACCT.

DIOME, Fatou (2003). *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière.

DONGALA, Emmanuel (1987). *Le feu des origines*, Paris, Albin Michel.

DURAND, Oswald (1935). *Terre noire*, Paris, L. Fournier.

FOFANA, Libar M. (2004). *Le fils de l'arbre*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».

KANE, Cheikh Hamidou (1971 [1961]). *L'aventure ambiguë*, préface de Vincent Monteil, Paris, UGE, coll. « 10-18 ».

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

LOPES, Henri (1997). *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil.

MOFOLO, Thomas (2003 [1907]). *L'homme qui marchait vers le soleil levant*, traduction du sesotho par Victor Ellenberger, revue par Paul Ellenberger, introduction d'Alain Ricard, avant-propos de Paul Ellenberger, Bordeaux, Éditions Confluences.

Mongo Beti [sous le pseudonyme Eza Boto] (1994 [1954]). *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine.

-- (1993 [1956]). *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence africaine.

-- (1985 [1957]). *Mission terminée*, Paris, Le Livre de poche.

MOURALIS, Bernard (1999). « Le même et l'autre. Réflexions sur la représentation du voyage dans quelques œuvres africaines », dans Jean BESSIÈRE et Jean-Marc MOURA (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs: Afrique, Caraïbes, Canada*, Paris, Champion, 11-27.

MUDIMBE, V. Y. (1979). *L'écart*, Paris, Présence africaine.

NAIPAUL, V. S. (1991 [1987]). *L'énigme de l'arrivée*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Christian Bourgois.

-- (1981 [1975]). *Guérilleros*, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel.

NIETZSCHE (1968 [1882-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra*, édition complète, traduction de Maurice Betz, présentée par Henri Thomas, Paris, Le Livre de poche.

SEMBÈNE, Ousmane (1971 [1960]). *Les bouts de bois de Dieu. Banté Mam Yall*, Paris, Presses Pocket.

SENGHOR, Lamine (1927). *La violation d'un pays*, préface de Paul Vaillant-Couturier, Paris, Bureau d'Éditions, de Diffusion et de Publicité.

SOCÉ DIOP, Ousmane (1965 [1937]). *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions latines.

-- (1948 [1935]). *Karim, roman sénégalais*, suivi de *Contes et légendes d'Afrique noire*, préface de Robert Delavignette, Paris, Nouvelles Éditions latines.

TADJO, Véronique (2000). *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud.

TEMPELS, R. P. Placide (1949). *La philosophie bantoue*, trad. du néerlandais par A. Rubbens, préface d'Alioune Diop, Paris, Présence africaine.