

Josias Semujanga
Université de Montréal

Le récit colonial dans le
roman africain. *Paradis* ou la
reconfiguration de la modernité

La littérature est une transculture

Des œuvres africaines évoquent depuis le début l'événement transformateur que la Colonisation a été dans l'histoire moderne du continent. Des dramaturges, essayistes, romanciers et poètes débattent du rôle de la littérature dans le vaste projet intellectuel visant à penser la modernité africaine et leurs œuvres montrent la conception de la modernité qu'ils se font et souhaitent pour le continent, conception qui change avec les moments historiques. S'il est entendu que la notion de modernité se limite ici à la façon dont une société donnée et à une époque donnée pense son avenir et donc se définit dans sa différence avec des époques précédentes, il est aussi important de souligner la fonction de la littérature dans la modernité comme conscience d'un changement à travers l'histoire d'une communauté.

À partir des années 1930 un large débat interroge le rôle de la littérature dans la reconfiguration de l’Afrique, au sein de revues comme *Présence africaine*¹. Le modèle culturel colonial et les fondements mêmes de la civilisation occidentale sont profondément remis en question, comme l’a noté de façon magistrale Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*². Être moderne en Afrique indépendante, ce sera privilégier la pureté des arts et répertoires africains. Quête d’authenticité africaine en opposition aux pratiques et valeurs occidentales imposées par la colonisation, comme la technologie, la poésie de la négritude propose une ethnomodernité : être moderne, c’est croire aux valeurs africaines et espérer les recréer dans les œuvres. L’ethnomodernité est en fait une rétromodernité axée sur l’idée que les valeurs positives sont dans le passé; et la modernité — projetée sur le futur — est envisagée comme un saut dans le passé. Des écrivains et artistes noirs sont invités à ressusciter l’Afrique précoloniale par le recours aux mythes, comme Chaka, Samory, la reine de Saba et bien d’autres. À leur manière les poètes de la négritude ont réinventé le langage et le mythe d’une culture africaine traditionnelle restée intacte malgré la conquête de l’Islam, la Traite et la Colonisation.

De nouvelles interrogations surgissent des décennies après, notamment celle de l’originalité artistique, puisque la négritude propose la répétition des répertoires traditionnels de l’Afrique. En guise de réponse à cette question, les œuvres post-négritude construisent un univers dépassant la dualité Afrique/Europe caractéristique des textes de la négritude. Elles consacrent ainsi une nouvelle modernité africaine contemporaine par une esthétique transculturelle. En déconstruisant des discours dominants, aussi bien le récit de la colonisation civilisatrice que celui de la négritude comme mythe du *paradis perdu*, une forme de modernité est en

1. *Présence africaine* est la revue fondée par Alioune Diop en 1947 pour donner aux écrivains africains un lieu de publication et de débats sur les questions touchant à l’art, la littérature et la culture. Elle est aussi une maison d’édition.

2. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1956.

cours depuis les années 70. Elle consiste à dépasser, du moins dans l'art et la littérature, la dyade tradition africaine/modernité occidentale pour laisser entrevoir une modernité transculturelle, dans laquelle les œuvres artistiques et littéraires intègrent l'archive coloniale et d'autres fragments de textes provenant d'autres cultures dans la mémoire du continent. Elle commence avec la publication de plusieurs œuvres marquantes : *Les soleils des indépendances*³ d'Ahmadou Kourouma, *Le devoir de violence*⁴ de Yambo Ouologuem et, dans une moindre mesure, le roman d'Ayi Kwei Armah, *L'âge d'or n'est pas pour demain*⁵.

La critique de tels textes est également transculturelle, dans la mesure où elle analyse des textes et arts en insistant sur le mélange des genres et des thèmes provenant des cultures variées qui les constituent. Elle porte une attention particulière aux modes d'insertion des fragments de textes, empruntés dans le champ de la macrosémiotique internationale, comme point de rencontre de diverses déclinaisons locales/nationales des œuvres. Une telle démarche vise à dégager dans les textes des fragments d'ordre historique — références aux mécanismes de l'oralité dans des œuvres africaines — tout en soutenant le caractère universel de la création esthétique. Si des œuvres sont réalisées localement dans des situations historiques, elles n'en présupposent pas moins que l'ensemble de ces réalisations se rejoignent dans un vaste ensemble constituant un thésaurus de textes et d'œuvres convocables par un lecteur-écrivain-artiste dans son propre atelier. Comme domaine critique, la transculture analyse les différentes manifestations — thématiques, discursives, génériques, symboliques — de la socialité artistique et littéraire. Car une œuvre d'art, si elle est faite d'éléments invariables provenant de la grammaire narrative et du jeu sur la langue, éléments communs à tous les types de textes, intègre des

3. Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 2001 [1970].

4. Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

5. Ayi Kwei Armah, *L'âge d'or n'est pas pour demain*, Paris, Présence africaine, 1968.

éléments contextuels provenant de la semiosis sociale locale où se discutent les valeurs d'une époque dans une communauté historique.

En cela la littérature, en tant que procès de création esthétique par la langue, est transculturelle; elle est commune à toutes les cultures. Sa dimension essentielle réside dans la création de récits pour dire le monde de manière symbolique, à partir d'une communauté humaine historiquement constituée. Car toute communauté humaine utilise une langue naturelle aussi bien sur le plan pratique, pour sa communication ordinaire, que sur le plan symbolique, pour raconter des récits fictifs ou faire de la poésie. Ces deux dimensions sont consubstantielles à toutes les communautés linguistiques historiques, mais elles sont révélatrices aussi de la potentialité de toute communauté à établir, avec le monde et les événements, des rapports basés sur la création par l'imagination. La littérature, acte de création humaine, constitue ainsi la transculture, ce lieu qui traverse et transcende toutes les cultures et fait procéder la création esthétique d'une quête ou d'un mouvement vers la face cachée des choses, vers ce qui relie les êtres et les choses. Expression linguistique symbolique, la création littéraire semble être ainsi une réponse que des communautés humaines se donnent face à l'énigme de la vie.

Sur quels principes se fonde la démarche transculturelle?

Si la vie culturelle a rendu possibles, depuis le début des conquêtes coloniales du XV^e siècle, différentes formes de métissages littéraires ou artistiques mettant en contact diverses formes d'expression culturelle, des œuvres contemporaines en portent de façon plus marquée les traces. Leur valeur artistique ou littéraire ne se manifeste réellement qu'en regard du contexte culturel mondial où se marchandent toutes les valeurs esthétiques. La création artistique (littérature, art, musique, peinture, dessin, etc.) exige actuellement dans sa réalisation un imaginaire plus riche, que les phénomènes limités aux communautés locales ne sauraient satisfaire. Une telle

critique articule les notions de socialité, comme procès axiologique (lieux d'énonciation sur les valeurs), et d'écriture, comme procès esthétique (lieux d'énonciation sur les genres, les arts, etc.). Axiologie et esthétique permettent d'envisager le Monde et la Littérature comme compétences, c'est-à-dire comme la potentialité d'un écrivain à maîtriser toute la Bibliothèque (références à la Littérature) et le Monde (discours, mythes, idéologies, histoire, cultures) au niveau collectif. C'est par elle que la performance individuelle s'opère pour réaliser une œuvre particulière, et par conséquent supposée différente de celles contenues jusqu'alors dans la Bibliothèque, tout en ayant un air de parenté avec elles. La poétique transculturelle a ainsi partie liée avec l'intertextualité pour deux raisons : d'une part, la transculture accomplit une critique de textes en partant du principe que la Littérature se nourrit et s'enrichit des œuvres venant de sources diverses (littérature, art, peinture, musique) et se déployant sous des formes génériques variées; d'autre part, la transculture se manifeste également comme une catégorie identitaire, caractérisant un moment historique d'une culture, car le Monde se compose de nombreuses cultures et se dote de nouvelles, grâce au processus de transformation transculturelle lorsqu'elles sont mises en contact.

Paradis ou la naturalisation de l'archive coloniale

*Paradis*⁶, roman de l'auteur tanzanien Abdulrazak Gurnah, crée un cadre de réflexion sur la société précoloniale et coloniale de l'Afrique de l'Est où existait déjà, avant l'invasion européenne, allemande et britannique, une société métisse, transculturelle, faite d'éléments culturels et langagiers arabes, africains et hindous. Car si le récit reprend les thèmes et les thèses du roman colonial⁷, il

6. Abdulrazak Gurnah, *Paradis*, traduit par Anne-Cécile Padoux, Paris, Le serpent à plumes, 1999 [1994]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *P*.

7. Voir à ce sujet Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 2006. Selon l'auteur, les discours tenus aujourd'hui sur l'Afrique trouvent leur origine dans des fantasmes de l'époque

s'inscrit dans le débat social en Afrique contemporaine caractérisé par la quête d'une nouvelle modernité fondée sur deux principes : démonter la logique manichéenne de la colonisation et consacrer l'archive coloniale dans la mémoire du continent.

Paradis, publié pour la première fois en anglais, en 1994, est un roman d'apprentissage racontant l'arrivée à maturité d'un jeune garçon. L'intrigue se déroule au tournant du XX^e siècle, au moment où des Européens commencent l'invasion de la côte est-africaine. Il s'agit aussi d'un texte qui déconstruit le mythe de l'Eldorado précolonial en soulignant l'implication swahili — société métisse faite d'éléments arabes, indiens, persans, africains — dans la traite des esclaves. La communauté swahili, avec ses querelles internes et ses contradictions avant la colonisation, était loin d'être un paradis harmonieux et égalitaire. Yusuf, protagoniste du roman, est vendu comme esclave par son père à titre de paiement pour le riche marchand arabe Aziz. Yusuf arrive à comprendre sa position dans une société swahili hybride où le mythe, le conte et les identités religieuses s'entrecroisent sur fond de clichés et de stéréotypes perceptibles dans les différents propos des personnages. À travers le regard, souvent ironique et parodique, du narrateur, le récit décrit le piège et l'impasse que porte l'idéologie de la négritude dans son souci de dénoncer la colonisation européenne en exaltant la résistance indigène. *Paradis*, titre ironique, dépeint en effet cette *Afrique-là* comme un endroit difficile, à l'opposé de l'Edorado que constitue la période précoloniale dans les mythologies de la négritude.

Le roman problématise le conflit des langues qui le traversent. Un conflit qui, s'il est parfois source de malentendus, demeure néanmoins révélateur d'une société déjà métisse aussi bien sur le plan linguistique que religieux avant la colonisation européenne.

coloniale à la fin du XIX^e siècle. En étudiant le roman colonial, Seillan note que la France a rencontré l'Afrique à la pire époque de son histoire intellectuelle, au point de faire d'elle le laboratoire fictionnel de ses penchants profascistes et massacres de masse.

Attirées par le commerce, les communautés d'origine arabe et indienne sont installées dans cette région de l'Océan indien depuis quelques siècles. Elles ont déjà fondé des villes comme Zanzibar et Dar-Es Salaam (port de la paix) et l'Islam y côtoie l'Hindouisme et l'Animisme. Les gens parlent plusieurs langues, au point même que de l'amalgame de plusieurs langues étrangères (l'arabe, le hindi, le gujarat) avec les langues locales (langues bantoues), un autre idiome vernaculaire est né (le Kiswahili) pour servir de langage commun aux locuteurs d'autres langues figées dans le patrimoine identitaire des différentes ethnies en présence. Elle est la langue de la modernité basée sur le commerce arabe et le transport par les caravaniers :

Khalil s'occupait du magasin. [...] Mais Khalil souriait et continuait à discourir. Il parlait couramment le Kiswahili, mais avec un fort accent arabe, et s'arrangeait pour que les libertés qu'il prenait avec la syntaxe semblent aussi délibérées qu'elles étaient excentriques. Lorsqu'il était énervé ou inquiet, il débitait un flot de paroles en arabe, ce qui réduisait les clients au silence. (*P*, p. 39)

Le roman convoque également l'archive coloniale sur le conflit spatial et identitaire opposant deux modernités en conflit. Au transport par les porteurs caravaniers s'oppose la nouvelle technologie du chemin de fer, dont le projet concerne désormais toute la région.

Les événements se déroulent entre l'archipel de Zanzibar au sud et le lac Victoria plus au nord. L'époque est celle qui précède la Première Guerre mondiale, à mi-chemin entre la domination arabe et la colonisation allemande, sur fond de tensions entre les Anglais et les Allemands pour le contrôle de cette partie de l'Afrique de l'Est. Ces événements historiques sont rarement précisés. Quelques indices — la rivalité entre Allemands et Anglais, la construction du chemin de fer par les Allemands, le commerce des caravanes arabes déclinant, etc. — permettent de situer l'époque au début du XX^e siècle, si l'on tient compte que l'occupation du territoire ne commence qu'à la fin de la Conférence de Berlin de 1884, qui a consacré le partage de l'Afrique par des pays européens. La construction des infrastructures coloniales, comme le chemin de fer, est à son début : « [L]a petite ville

[Kawa] avait connu une soudaine prospérité lorsque les Allemands y avaient installé un dépôt de matériel pour la ligne de chemin de fer qu'ils construisaient en direction des hautes terres, à l'intérieur du pays. » (*P*, p. 18)

La modernité marchande et technologique ouvre la voie à l'occidentalisation de la région. Le colon introduit des changements qui renforcent son pouvoir idéologique et matériel : la supériorité technologique. Il n'admet plus comme moderne que la conception de l'Histoire basée sur le développement technologique et l'installe en Afrique pour sortir le continent de sa noirceur conradienne. Dans le roman, la colonisation se manifeste comme une extension de la modernité, conçue au XIX^e siècle en Europe comme le changement qui instaure la technologie et le marché comme finalités de la société capitaliste.

Paradis ou l'initiation à un monde qui n'est plus

Quel type de roman est *Paradis*? À l'âge de dix-sept ans, Yusuf accompagne son maître Aziz dans un long voyage en caravane à l'intérieur du pays. Le voyage prend des proportions épiques en évoquant la maladie, les animaux sauvages et les dirigeants locaux prédateurs, qui rançonnent le commerçant et ses caravaniers. Pourtant, quand ils atteignent ce qui sera le théâtre de la catastrophe de l'expédition, le jeune Yusuf, le rêveur, aperçoit les murs de feu et les eaux remuantes qui sont censés protéger le paradis. Une telle scène anticipe sur une autre, qui situe le paradis dans le jardin d'Aziz. Du jardin, Yusuf finira par entrer dans la maison où il apprendra le secret de la demeure du maître — ses femmes sont cloîtrées dans une sorte de harem et la plus âgée, un peu folle, s'éprend de lui —, activant un réseau intertextuel avec le Joseph de la Bible ou du Coran. Ce jardin sera plus tard saccagé et souillé, dans des scènes carnavalesques, par des soldats allemands en fuite devant les troupes britanniques et en direction de l'Océan.

Paradis est donc avant tout un roman de formation. Le narrateur raconte l'histoire de Yusuf depuis son adolescence jusqu'à l'âge de jeune adulte. Il a douze ans au début du roman et dix-sept au milieu du récit, au moment où il participe au long voyage caravanier à l'intérieur des terres. Le récit se construit autour des péripéties rencontrées au cours de son aventure par un protagoniste qui apprend très vite le monde qui l'entoure, jusqu'à en comprendre l'absurdité et devenir ainsi libre. Sa formation se fait systématiquement par l'intermédiaire d'autres personnages, comme Mohamed qui lui recommande de bien apprendre le métier de commerçant et de connaître la société et ses hiérarchies : « Tu vas faire du commerce, apprendre la différence entre une vie civilisée et la vie que mènent les sauvages. Il est temps que tu grandisses et que tu voies à quoi ressemble le monde... » (P, p. 77) Il est également « mis à la rude école pour le préparer à la vie » (P, p. 287) par Hamid et sa femme qui l'ont accueilli dans leur famille. Au début du récit et selon les recommandations de son père, Yusuf appelle « oncle » le marchand arabe pour qui il travaille. En réalité, il est fait esclave en échange d'une dette que son père ne pouvait pas rembourser. Khalil, considéré comme son « mentor », lui révélera la vérité : « Quant à Oncle Aziz, d'abord, il n'est pas ton oncle, il faut que tu le saches; crois-moi, il n'est pas ton oncle kifa urongo » (P, p.140). Vers la fin du récit Yusuf finira par admettre lui-même cette réalité (P, p. 218).

Dans *Paradis*, le thème du voyage symbolise la connaissance et la liberté. Aziz organise des caravanes avec des porteurs pour vendre des produits aux populations à l'intérieur des terres, puis retourner dans sa ville côtière pour acheter d'autres produits et repartir : c'est un voyage en aller et retour. Le motif du voyage est de faire du commerce. À l'exception de Yusuf, les personnages s'inscrivent dans ce projet. Cependant, le voyage décrit dans le roman est le dernier; il est rendu obsolète par le chemin de fer introduit par la colonisation allemande au Tanganyika. Aziz, le chef des caravaniers, disparaît avec ce mode de transport :

Et maintenant on parle de ces Allemands, qui construisent une voie ferrée jusqu'ici. C'est eux qui font la loi désormais, mais c'était déjà eux du temps d'Amir Pacha et de Prinzi. Avant leur arrivée, personne n'allait jusqu'aux lacs sans traverser cette ville. Tu te demandes peut-être comment il est venu autant d'Arabes ici en si peu de temps? (*P*, p. 174)

Le narrateur porte un jugement négatif sur le transport caravanier qui ne maîtrise pas les aléas du voyage ni l'hostilité des populations qu'il traverse, alors que celui des Allemands est craint et respecté.

Il fut réveillé en pleine nuit par les hommes de Chatu, qui les attaquaient de tous côtés. Ils commencèrent par tuer les gardes, et s'emparèrent de leurs armes, puis assommèrent à coups de bâtons les hommes endormis qui n'opposèrent aucune résistance tant la surprise était complète. Les voyageurs furent parqués au milieu de la clairière par des guerriers exultant de joie. Des torches allumées furent brandies au-dessus des captifs qui reçurent l'ordre de s'accroupir, les mains sur la tête, et une foule en liesse s'empara des ballots de marchandises. (*P*, p. 202)

Après le retour de la caravane dévalisée, c'est la ruine du commerce. La désolation est totale et ce dernier voyage marque la fin d'une époque : l'empire commercial des commerçants arabes, qui repose sur les porteurs, est remplacé par le transport ferroviaire des marchandises par des Européens. Il installe également une nouvelle modernité : celle de la technologie s'opposant à la modernité de type religieux, que prônent les commerçants arabes.

Il en va autrement avec le jeune Yusuf. Si au départ il s'inscrit dans le déroulement d'un voyage qu'il n'a pas initié lui-même, dorénavant il voyage pour s'instruire. C'est aussi ici que le personnage de Khalil entre en scène, puisqu'il est déjà associé au jeu interculturel et interlinguistique : il maîtrise les langues de la région même s'il parle le Kiswahili avec un fort accent arabe, alors que c'est la langue médiatrice des autres. Yusuf a pour maître Khalil qui répond à ses questions en usant de la méthode socratique. Son projet est purement ontologique : comprendre uniquement. En cela, sa dimension symbolique réside dans la liberté acquise par le

jeune homme. Au départ, il n'a pas de projet, mais quand il apprend qu'Aziz n'est pas son oncle comme le lui avait dit son père, il est transformé. La connaissance du monde dans lequel il évolue le rend libre. Vendu par son père au marchand arabe ruiné, il a appris à être libre de toute contrainte, de tout contrat, de toute préoccupation à l'égard de ce que font et pensent les autres. Il n'a plus d'attache ni familiale ni territoriale, d'où son élan vers l'inconnu des troupes allemandes et vers l'océan à la fin du roman. Se lisent ici en filigrane le relativisme des valeurs collectives et identitaires et la quête de l'identité individuelle, comme source de liberté et nouvelle quête de la modernité africaine.

La figure de l'enfant donne corps au désir de comprendre le monde qui vient. Sa curiosité conduit le lecteur à appréhender la vie sans et sous le fard des conventions culturelles des adultes. En ce sens, sa position est homologue à celle d'un lecteur qui est lui aussi étranger aux conventions culturelles des personnages du roman. Par sa parole innocente, qui refuse avec candeur les préjugés des adultes sur les peuples et cultures autres que les leurs, il incarne une nouvelle modernité africaine, qui intègre toutes les couches du passé pour penser le futur. Cependant, si en Yusuf — swahili, arabe et africain — se définit une modernité identitaire africaine faite de plusieurs couches, c'est toutefois sur le plan individuel qu'il place sa quête : celle de la liberté.

C'est sur cette lancée que le motif du voyage, qui traverse le roman de bout en bout, symbolise le côté discontinu, contradictoire, incomplet et multidimensionnel de la communauté swahili. Le roman insiste sur le fait que la construction identitaire dans les sociétés africaines contemporaines avance en utilisant l'entre-deux culturel, car de la rencontre de plusieurs identités — arabe, hindoue, persane, africaine — en surgit une autre : l'identité swahili comme symbiose de toutes les langues et cultures de la région. Choix significatif de l'auteur, qui crée une sorte d'interlangue pour représenter un univers métissé des langues et des cultures, dont le Kiswahili est la langue médiatrice des autres : celle qu'utilisent justement les interprètes

dans les différents dialogues entre les protagonistes du roman. Car, comme le note Dominique Maingueneau,

[l]’écrivain n’est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d’usages, à ce qu’on appelle une interlangue [...]. En fonction de l’état du champ littéraire et de la position qu’il occupe, l’écrivain négocie à travers l’interlangue un code langagier qui lui est propre⁸.

Cependant, la communauté swahili, quoique médiane entre les ethnies qui traversent la région, est loin de représenter le paradis comme le veut le grand récit de la négritude. Le roman est critique de toutes les mythologies identitaires et installe la modernité contemporaine comme une quête individuelle pour la liberté. Sans le savoir Yusuf, l’enfant esclave, deviendra à la fin du roman un jeune homme libre.

Sur un autre plan, *Paradis* s’inscrit dans une sorte d’embranchement intertextuel, en évoquant des œuvres connues ou en faisant allusion à des formes narratives spécifiques à certains genres comme le conte swahili, qui lui-même est une adaptation locale des *Contes des mille et une nuits*. Le paratexte indique que *Paradis* est un roman, mais ses références intertextuelles le situent à l’intersection de plusieurs genres. Car, comme le précise Jean-Marie Schaeffer, « le texte individuel n’exemplifie pas des propriétés fixées par le nom de genre, mais module sa compréhension, c’est-à-dire institue et modifie les propriétés pertinentes⁹. » Par une telle identification générique modulatrice, le roman intègre des éléments en apparence disparates — mythe, conte, traditions biblique et coranique, forte influence de Conrad — sans pour autant perdre de son caractère spécifique. De plus, sur le plan axiologique, le ton parodique, qui installe la distance subtile avec laquelle le narrateur

8. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 140.

9. Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Gallimard, 1998, p. 166.

évoque les méfaits du colonialisme, évite au lecteur la pesanteur du pathos caractéristique des romans de la négritude sur les violences coloniales — par ailleurs bien réelles dans le monde tel qu’il allait dans la société coloniale.